



CONCORSO

arti e lettere



XII
2019-2020





Direttori responsabili

Serena Benelli, Giovanni Truglia

Redazione

Agostino Allegri, Serena Benelli, Giovanni Renzi, Eleonora Scianna, Giovanni Truglia

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: Marta Barbieri: p. 62, fig. 1; Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie: p. 20, fig. 1; Mauro Magliani: pp. 9, 11, 14, 18, figg. 3-4, 6, 9; Antonio Mazzotta: p. 6, fig. 1; Milano, Archivio di Stato: p. 68, fig. 3; Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: pp. 64, 68, 70, 73, figg. 2, 4-5, 7; Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: p. 71, fig. 6; Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Archivio Fotografico © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: pp. 38-39, figg. 2-3; Giovanni Renzi: pp. 44, 50-51, 56, 58-59, figg. 1-6; Dafne Riva: p. 32, fig. 1; Giovanni Romano, pp. 8, 17, figg. 2, 7-8. La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2020 Lubrina Editore Srl
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396
e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN 2421-5376

ISBN 978-88-7766-737-3

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.





Sommario

Editoriale	5
<i>Valtellina Graffiti. Una conferenza di Giovanni Romano</i> (a cura di Massimo Romeri)	7
Rachele Vergani, <i>Un'ipotesi di committenza per la Consegna delle chiavi di Gaudenzio Ferrari</i>	21
Dafne Riva, <i>Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca di Santa Maria delle Grazie a Milano</i>	33
Giovanni Renzi, <i>Una nota su Lattanzio Grassi (e Antonio Sacchiense)</i>	45
Marta Barbieri, <i>Santa Maria di Caravaggio: l'affresco della Beata Vergine e altre memorie di una chiesa scomparsa a Milano</i>	63





1. Giovanni Romano in Sant' Alessandro a Traona, 8 febbraio 2011

Valtellina Graffiti

Una conferenza di Giovanni Romano

Il testo che segue è stato trascritto da una registrazione – mutila dell'ultimo tratto – di quanto detto da Giovanni Romano l'8 febbraio 2011 nel salone dei Balli di Palazzo Sertoli a Sondrio. La lezione introduceva l'esposizione della *Natività della Vergine* di Gaudenzio Ferrari, proveniente dall'Assunta di Morbegno, al Museo Valtellinese di Storia e Arte (dall'8 febbraio all'8 aprile). La tela, rovinatissima, era reduce da un restauro compiuto da Barbara Ferriani, con la direzione di Sandra Sicoli. L'intervento era stato eseguito in vista della mostra *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, curata da Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, alla Pinacoteca Züst di Rancate (dal 10 ottobre 2010 al 9 gennaio 2011). La piccola mostra di Sondrio, allestita con pochi materiali, due video e dei pannelli didattici, era una delle «figlie di Rancate»; nel catalogo erano raccolte alcune novità emerse durante la preparazione dell'esposizione «madre» e qualche altro frutto maturato su quel filone di ricerca territoriale negli stessi mesi. La tela trovava così una collocazione in Valtellina tra opere inedite, qualche attribuzione, comprimari come Fermo Stella e molti imitatori, tra i quali spiccava Vincenzo De Barberis, emulatore di Gaudenzio senza darlo troppo a intendere, fino a fine carriera. Tra quelle poche cartelle c'era anche la ripubblicazione della scheda che Romano aveva approntato per il catalogo dell'esposizione svizzera. Una scheda densissima, come tutte quelle preparate in quell'occasione, che organizzando le informazioni sulle opere finivano per chiarire – o aprire – anche problemi più ampi. In questo caso, intorno alla *Natività della Vergine* si assestava la prima attività valtellinese di Gaudenzio e si tornava a interpretare il rivestimento pittorico dell'ancona in cui «miriadi di smilzi ginnasti dorati, simili a girini o a formiche meccaniche, si agitano impigliati in lunghi lacci filiformi, anch'essi d'oro su fondo scuro» (fig. 5). Frutto di una cultura che non è più quella espressa da Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie a Varallo; fotografia di uno scarto di stile importante che non si spiega solamente con il ricorso a modelli incisori come quelli di Nicoletto da Modena. Insomma, degli snodi ancora insidiosi che hanno in quel testo – ulteriormente arricchito in occasione della più recente mostra sull'artista (*Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, a Varallo, Vercelli e Novara tra il 24 marzo e l'1 luglio 2018, a cura di Agosti e Stoppa; la scheda, n. 53, è alle pagine 349-355; a essa bisogna riferirsi per la bibliografia e i documenti citati qui) – aperture e punti fermi.

Durante la presentazione a Sondrio Romano ripercorreva la sua scheda con una prospettiva che da Morbegno 1524 circa arrivava a toccare le corde più sentimentali di un grande pittore al suo apice, tra ricordi, affondi metodologici e «trucchi del mestiere» scopertamente svelati, con la capacità, non comune, di divertirsi e divertire senza mai cedere a banalizzazioni. Perciò nel testo si sono conservati, per quanto possibile, i motti, i colori, le ripetizioni e i toni del discorso diretto. Nel dibattito seguito alla presentazione, di cui manca la registrazione, Romano esprimeva il proprio dissenso rispetto all'attribuzione a Gaudenzio dei frammenti di affresco nell'ex abside di Sant'Alessandro a Traona (cfr. G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Franco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, p. 46, nota 57). Le poche note aggiunte danno conto di alcuni accrescimenti successivi al 2011. (Massimo Romeri)

Diciamo così: ringrazio molto per quest'idea di farmi venire a ripercorrere la mia gioventù, perché i miei viaggi in Valtellina appartengono alla mia gioventù, non sono di questi ultimi anni. Vi parlerò di Gaudenzio Ferrari, un tema che



2. La *Natività della Vergine* di Morbegno in una fotografia scattata nel 1966 da Giovanni Romano

mi è molto caro. E questo quadro in particolare mi è molto caro (fig. 3). Vorrei cominciare a entrare nel vivo con questo confronto di immagini: qui vedete una fotografia che ho scattato io nel 1966 (fig. 2). Potrei ripercorrere a memoria la strada che ho fatto con la mia Lambretta 150, da Crema in un tardo pomeriggio fino in Valtellina, dove arrivo verso sera e mi fermo in un albergo per fare poi, nei giorni successivi, una serie di esplorazioni: era l'estate del 1966. Arrivato a Morbegno, nel santuario dell'Assunta mi colpisce, e lo fotografo, questo quadro molto malandato – credo vediate anche voi quanto allora era malandato -: aveva degli strappi tremendi, rabberciati in qualche modo, ed era tutto impolverato. Insomma, non si vedeva molto e la fotografia, fatta con una macchinetta modesta con un piccolo *flash*, non è granché. Malgrado questo, il quadro mi lasciò senza fiato, perché in quella chiesa dove a stupire è la grande ancona scolpita dai fratelli Del Maino, trovare un'opera del genere era per me inaspettato. Onestamente inaspettato.

Sono andato a rileggere i miei taccuini per vedere com'era andata la cosa, e i taccuini sono un po' pasticciati. Mi devo essere dimenticato di qualche cosa, perché nel taccuino c'è scritto: «fai attenzione, guarda a sinistra perché ci dovrebbe essere un quadro di Gaudenzio Ferrari». Eppure fino a quel 1966



3. Gaudenzio Ferrari, *Natività della Vergine*, Morbegno, santuario dell'Assunta

questo quadro non era mai curiosamente entrato nel dibattito critico su Gaudenzio Ferrari. Anzi, è molto strano perché alla fine dell'Ottocento il quadro è citato nell'edizione pubblicata da Santo Monti degli atti della visita pastorale Ninguarda come un'opera ritenuta di Luini. Nel 1890 invece – ma è una notizia che allora non conoscevo –, due studiosi valtellinesi avevano pubblicato su «La Valtellina», una rivista che non potevo trovare in Piemonte, delle puntate varie sulla storia dell'arte locale in cui citavano la tela dell'Assunta «che ha il fare di Gaudenzio». Poi il silenzio, da parte anche dello stesso Monti: nessuno parla più della tela che manca anche in quel libro importante e bellissimo sulla Valtellina che è il censimento della Gnoli Lenzi.

Curiosamente l'unico che aveva in testa questo quadro era il grande storico dell'arte Bernard Berenson. Per motivi che restano da precisare, all'inizio del secondo decennio del Novecento – nel 1912 – Berenson giungeva in Valtellina, forse per fare delle vacanze da alcuni amici. Vede questo quadro e prende un appunto: dice che è molto malandato, però è Gaudenzio. Purtroppo nessuno se ne accorge, perché lui non lo segnala a stampa. Nel 1907 aveva appena pubblicato le sue famose liste dei quadri dei pittori dell'Italia settentrionale, ma senza questo quadro. Ed è molto strano perché in realtà

Berenson – sembra incredibile, soprattutto a tanta distanza – nel 1905, proprio per questa questione delle liste, era già venuto in Valtellina con una fissa: andare a vedere il quadro di Luini ad Ardenno, che non c'è. È in realtà, questo del Luini di Ardenno, un mito che ha una sua storia e Berenson, che in quel momento ama ancora Luini – un amore che poco dopo svanirà –, parte da Milano e sale fino ad Ardenno per vedere questo Luini che gli era stato segnalato. Il quadro non c'è, e lo storico dell'arte lituano rimane molto deluso. Si può desumere che nel 1905 abbia fatto solo questa puntata ad Ardenno, perché la tela di Gaudenzio di Morbegno non viene registrata, e riemerge solamente dagli appunti del 1912.

Bisogna quindi aspettare fino al 1932 per la nuova edizione delle liste di Berenson, ed è in quel momento che finalmente è pubblicata l'indicazione sulla *Natività della Vergine* di Gaudenzio dentro l'Assunta di Morbegno. Eppure non ci crede nessuno. Il quadro è come sparito dall'orizzonte della critica. Ci sono molti studi importanti su Gaudenzio in quegli anni. Anna Maria Brizio e Vittorio Viale si occupano intensamente di Gaudenzio, ma nessuno sale fino a Morbegno a vedere il quadro: o non si fidano di Berenson, o gli sfugge Berenson. Sia come sia, quando io arrivo a Morbegno nel 1966 l'opera è praticamente un inedito, e lo trovo così come in questa foto. Adesso voi lo vedrete esposto nel museo dopo due restauri molto buoni che hanno restituito una delicatissima immagine gaudenziana. Il primo, nel 1973, di Guido Fiume, quello più recente della signora Ferriani. Il quadro è però ferocemente impoverito come da una cura dimagrante, nel senso che – e qui cominciamo a entrare nella storia più antica di quest'opera – noi sappiamo che la grande ancona di Del Maino (fig. 4), che è ancora nella chiesa dell'Assunta, aveva delle ante, e di queste ante noi abbiamo notizie di pagamenti o, meglio ancora, aggiustamenti di pagamenti negli anni Trenta del Cinquecento. Le stesse ante sono poi ricordate alla fine del secolo successivo negli atti della visita pastorale del vescovo Francesco Bonesana. All'inizio del Settecento si decide invece per un cambiamento radicale. In qualche modo questa questione delle ante che si aprivano e si chiudevano non piace o non interessa più. Forse erano anche danneggiate, perché a questo punto nei documenti si dice che le ante dovevano essere rimontate su nuovi telai ma nella sostanza dalle spese si desume che i nuovi telai fossero solo per due tele, quindi non per le quattro o otto tele che verosimilmente componevano originariamente le ante. È impossibile ricavare altro dai documenti.

In ogni caso, a noi è arrivata solo la tela con la *Natività della Vergine*. Quando la vidi, nel '66, dissi, appunto: «ecco, le ante!». Perché le ante si facevano così, su una tela piuttosto leggera si dipingeva a tempera, e tendenzialmente erano *double face*. Una faccia più lussuosa, più cromaticamente sfolgorante, verso



4. Lancona del santuario dell'Assunta a Morbegno

l'interno, e una faccia più discreta verso l'esterno. A volte c'erano delle figure, a volte solo dei motivi decorativi o delle simulazioni di architetture. Quindi quello che noi possiamo pensare è che la *Natività* fosse una delle facce interne di queste ante, il cui resto è verosimilmente andato perduto. Forse, come dicevo, si erano già molto rovinate; le pitture a tempera sono generalmente molto fragili e per giunta le nostre – lo dicono i documenti, e un po' vengono

i brividi – sono state lavate, che è la cosa peggiore che si possa fare su una tempera. Questa «pulitura» ha portato via ovviamente un po' di colore, perciò la riproduzione che do io a proiettore è un po' forzata; vedrete invece la delicatezza dei colori nella tela restaurata presentata al museo. Solo alcuni colori molto forti, molto robusti, come la biacca, hanno retto bene. Sorprende che il rosso abbia retto bene, perché di solito il rosso è un colore delicato. Si possono poi osservare delle finenze, per esempio in questo copricapo, dove c'è un lilla meraviglioso. Resta la sensazione che quando erano intatte e non erano state lavate, queste ante dovessero essere magnifiche, davvero magnifiche.

Per farvi capire meglio il problema ho fatto una cosa che per uno storico dell'arte è una vera canagliata. Ho preparato una ricostruzione, una ricostruzione per come la penso io, diversa da quella che si è data finora. Qui vedete la simulazione di come doveva apparire la pala ad ante aperte, cioè nei giorni festivi. Oltre alla *Natività della Vergine* che potete vedere in museo, vedete altre *Storie della Vergine*: ho preso gli affreschi di Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo a Vercelli e li ho sistemati come ante; quindi, badate bene, non è la verità, è una solenne bugia. Con questo gioco possiamo però immaginare lo spettacolo che vedeva un devoto all'inizio del Cinquecento, nei giorni festivi, quando si squadernavano queste ante. Ho tenuto conto del fatto che la tela sopravvissuta è alta circa due metri, mentre la pala fino alla cornice superiore è alta circa quattro metri, quindi ho immaginato che le ante fossero una sull'altra su più livelli e si chiudessero e si aprissero come i coperchi di una cassa. La penso così, ma potrei sbagliarmi: la simulazione resta una simulazione, anche perché ci sono questioni ancora più complicate. Potrebbe infatti essere strano che al momento in cui si chiudeva, questo grande meccanismo nascondesse la Madonna miracolosa al centro dell'ancona. Poteva però restare in vista, in questo modo, la parte alta con l'Assunta a cui è dedicata la chiesa. È, insomma, un'ipotesi che mi sento abbastanza di difendere, malgrado non abbiamo sufficienti dati per renderla più definita di così. Ciò che mi piaceva farvi provare, come vi dicevo, è la sensazione dello spettacolo di questa ancona quando aveva squadernate, nei giorni di festa, le sue ante.

Credo che molti di voi conoscano la pala di Morbegno, per fortuna meravigliosamente conservata, e sappiamo tutti la questione dei due fratelli Del Maino, grandi scultori in legno, che la eseguirono sostanzialmente a partire dal 1519 e velocemente, nel giro di due, tre anni al massimo. Per la realizzazione finale interveniva subito dopo, tra il 1524 e il 1525, Gaudenzio, a finire un lavoro che però era già stato cominciato da un suo collaboratore: Fermo Stella. Fortunatamente nell'archivio della confraternita dell'Assunta si conservano i registri dell'amministrazione del santuario in cui sono censiti i pagamenti a Gaudenzio e a Fermo. I dati ci aiutano solo parzialmente, perché non sono precisissimi,

ma riusciamo comunque a seguire il lavoro. Sembra che, dopo gli accordi iniziali e un contratto stilato tra il 1520 e il 1521, prima lavori Fermo Stella, e Gaudenzio subentri dopo, negli ultimi due anni, tra il 1524 e il 1525 appunto. L'ultimo piccolo pagamento è del gennaio del 1526: quindi a lavori già conclusi. Oggi resta quindi all'Assunta la parte dipinta da Gaudenzio insieme a Fermo Stella di questa superba, sfolgorante macchina decorata, con bellissime grottesche e oro graffito (fig. 5), mentre delle ante conosciamo solo un frammento su cui ci possiamo basare per questa simulazione – ripeto – un po' da storico dell'arte canaglia. Per queste ante noi abbiamo però anche una data in qualche modo certa. L'intervento di Gaudenzio, come si desume dai registri, dev'essere avvenuto in quel biennio tra il 1524 e il 1525. Che i suoi impegni in città fossero gravosi e che abbia abitato stabilmente a Morbegno ce lo conferma, in modo indiretto, anche il suo matrimonio.

L'artista trova infatti moglie in città, una signora che di cognome faceva Della Foppa: un bel cognome per la storia dell'arte lombarda. Ecco, poter fissare l'attività di Gaudenzio per quelle ante al 1524-1525 è molto importante per la storia di Gaudenzio, e rende la tela superstite particolarmente significativa perché è un punto di riferimento cronologicamente stabile dentro una ricostruzione abbastanza difficile della carriera del pittore.

Vi mostro in proposito un problema. Per farvi vedere com'è complicato ancora oggi lavorare su Gaudenzio Ferrari. Allora, questo gruppo di tavole compongono parzialmente un polittico: queste due *Sante* sono nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino, questa *Madonna* in mezzo è alla Pinacoteca di Brera di Milano, i due *Santi* laterali sono alla Galleria Sabauda di Torino. Come si è potuto arrivare a mettere insieme questi pezzi? È un problema su cui si sono dati da fare gli storici dell'arte. Lo hanno risolto attraverso la decodificazione dei



5. Particolare della decorazione sgraffita di Gaudenzio Ferrari nell'ancona del santuario dell'Assunta a Morbegno



6. Particolare degli affreschi di Gaudenzio Ferrari nella Cappella della Crocifissione (38) al Sacro Monte di Varallo

rapporti stilistici ma anche attraverso una fortunata coincidenza. Tutte queste tavole erano ancora insieme nel 1635 nella collezione di Carlo Emanuele I di Savoia, e quindi l'inventario di quella collezione le elenca tutte. Dopo le prime ricostruzioni, è tramite quell'elenco che si è potuto ricostruire il polittico nella sua quasi totale interezza. Sappiamo ora anche chi lo aveva commissionato, cioè la famiglia Avogadro di Collobiano, e dove stava originariamente il quadro. Era in Sant'Eusebio a Vercelli, su un altare dedicato a San Pietro e a Santa Apollonia, entrambi rappresentati nell'opera. Se su questo abbiamo delle sicurezze, non c'è purtroppo nessun elemento per la datazione.¹

Quest'altro esempio che vedete ha invece corso molti rischi nella sua storia ma per fortuna è rimasto, tutto intero, nella chiesa di San Gaudenzio a Varallo. Non esiste più la sua cornice – oggi è infatti in una cornice rifatta nel Settecento – ma i pezzi ci sono tutti, o quasi. Non si trova più la predella. Si sa che è andata a finire in una collezione milanese, ma da lì non c'è stato più verso di trovarla. O, forse, bisognerà cercarla meglio di come è stata cercata finora. Anche per questo quadro non abbiamo appoggi diretti sulla cronologia.²

Quest'altro polittico che vi mostro è il frutto di un'altra ricostruzione. Come vedete, per poter lavorare e ragionare su Gaudenzio gli storici dell'arte hanno dovuto prima rimettere insieme i pezzi che si erano dispersi. Dunque, i tre quadri in basso sono nella collezione Borromeo. Il quadro in alto, con gli *Angeli*, è invece a Budapest; questi due *Santi* erano dalla stessa collezione, ma oggi sono separati in due raccolte diverse. Prima di questa sistemazione degli storici dell'arte, su queste tavole ognuno giocava per conto suo. Invece, dopo questa ricostruzione, siamo costretti a giudicare tutte queste tavole assieme, come un blocco. Di nuovo: come abbiamo fatto a metterle insieme? Con un'altra botta di fortuna, perché nel 1618 il cardinal Taverna, in visita pastorale nella diocesi a San Silano di Romagnano Sesia, vede questo quadro ancora tutto intero e lo descrive. Dice proprio che ci sono gli *Angeli con il tabernacolo* in alto, la *Madonna* e i *Santi* in basso, rendendo così certa questa ricostruzione, oltre che la collocazione a Romagnano Sesia, sull'altare del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Silano, confermata da questi *Angeli che reggono un ostensorio con il Sacramento*. Anche in questo caso, non abbiamo però nessuna possibilità di agganciare questo quadro a una data. È stato bello poterli mettere insieme, ma vorremmo anche poterli agganciare a una data, ma per il momento non c'è nessun dato documentario che ci aiuti.³

Questi quadri sono stilisticamente tutti abbastanza omogenei, quindi noi potremmo dire che appartengano tutti, diciamo, al quinquennio 1520-1525. Perché al quinquennio 1520-1525? Come facciamo a porre questi argini cronologici? Perché intorno al 1520, ormai con quasi assoluta certezza, noi possiamo fissare gli affreschi di un altro grande capolavoro di Gaudenzio, che è la Cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo Sesia. Anche la data di quella cappella è stata a lungo discussa; non si aveva granché, forse un *post* 1517 poteva funzionare, ma un amico molto curioso e molto paziente è andato a leggere i graffiti lasciati dai devoti sui muri quando questa cappella era più accessibile di adesso. E leggi un graffito oggi, un graffito domani, finalmente ne ha trovato uno con una data: 20 agosto 1521.⁴ E quindi noi ormai siamo praticamente certi che quella cappella nell'estate 1521 era già visitabile, e poiché il graffito è sulla parte dipinta abbiamo finalmente nel 1521 un termine cronologico anche per gli affreschi di Gaudenzio. Ecco, gli storici dell'arte a questo punto, senz'altri appigli, si sono un poco rasserenati anche con il 1524-1525 della tela di Morbegno. Nel senso che con questi due termini di confronto hanno potuto giocare con un pochino più di libertà e tranquillità d'animo, arginando un momento stilistico in cui questo grandissimo pittore dà forse il meglio di sé. Tra i pezzi più alti della sua carriera ci sono infatti il quadro per gli Avogadro e la parte centrale del polittico per San Silano, che è meravigliosa anche se un pochino più lenta nell'esecuzione, un po' più debole. Siamo comunque ai vertici, con capolavori su cui gli storici

dell'arte possono finalmente stare tranquilli mantenendo questi due argini, Varallo 1520 circa e Morbegno 1524-1525. Quando si sono cominciati gli studi su Gaudenzio la carriera del pittore appariva veramente molto sconquassata. Gli aggiustamenti di cui vi ho parlato oggi, allora impensabili, la sistemano un po', così che su Gaudenzio lavoriamo un pochino meglio.

Vi dicevo della cappella del Sacro Monte di Varallo, ecco, le due illustrazioni di sinistra sono dettagli della cappella di Varallo e se voi guardate attentamente, vedrete che siamo effettivamente vicini alle altre opere che vi ho mostrato (fig. 6). E da qui a Morbegno sono passati solo cinque anni o neanche, forse quattro o meno. E si apre, con questi dettagli della cappella di Varallo e con quelli della tela meravigliosa di Morbegno, una specie di galleria femminile che deve essere stata veramente straordinaria. Nel senso che Gaudenzio ha lavorato molto su questo tema delle fanciulle, delle madri con i loro bambini su cui deve, insomma, aver giocato una partita sentimentale importante. Mi immagino che, per provarsi in questa vicenda, abbia realizzato una quantità di disegni stupendi di cui non se n'è purtroppo conservato nessuno. E pensate, per esempio – torniamo un momento indietro –, pensate quante donne nelle *Storie della Vergine* di Morbegno ci dovevano essere. Ci resta purtroppo una sola anta, ma possiamo capire da questa che cosa dovevano essere tutte le compagne della Vergine che l'accompagnano nella scena del matrimonio, che ci sarà sicuramente stata. Adesso qui, tanto per cambiare, è molto difficile fare ipotesi. È molto difficile sapere quali erano veramente le storie di queste tele. Perché questa pala è molto complicata, non è iconograficamente facile. D'accordo, a rilievo ci sono l'*Assunta*, l'*Annunciazione*, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*. Così che fin qui è più la storia di Gesù Bambino che della Vergine, per cui si desume che le *Storie della Vergine* mancanti fossero nelle ante. Poi ci sono un'altra storia di Gesù Bambino, la *Disputa al Tempio* (sorprendente, non è un'iconografia comune per una pala dedicata alla Madonna) e, in mezzo, giustamente, il *Matrimonio della Vergine* che qui, in questa ricostruzione un po' selvaggia che vi ho proposto, c'è già. In questa zona qui invece la pala ha la *Discesa dello Spirito Santo*: non è né una storia propriamente della Madonna né una storia propriamente di Gesù Bambino. È un'iconografia che sgarra rispetto alla regola. Quindi non possiamo sapere con certezza come erano fatte veramente le ante. L'aspetto era questo ma, come vi ho detto, la ricostruzione è un poco selvaggia.

In ogni caso, dev'esserci stato, tra la parete di Varallo di cui ho presentato qui due particolari, e le ante di Morbegno, un tale lavoro sull'identificazione di tipi femminili felici, giovani, semplici, sereni, ridenti, fiorenti, con una serie di qualità positive, festose, che si immagina abbia veramente colpito, così tanto da causare una specie di *shock* nei contemporanei. E ve lo posso dimo-



7. Sperindio Cagnoli, *Sibilla Egizia*, Crevoladossola, Santi Pietro e Paolo



8. Fermo Stella, *Sibilla Egizia*, Ponte in Valtellina, Museo parrocchiale (particolare)

strare con un altro gioco. Non è una canagliata come l'altra, ma tutto vero. Queste belle ragazze a sinistra sono di un collaboratore di Gaudenzio per un polittico del 1521: Sperindio Cagnoli. Siamo perciò in anni molto vicini a quelli presi qui in esame. Lo stesso collaboratore esegue a Crevoladossola una serie di affreschi tra cui queste *Sibille* (fig. 7). Guardate questa in particolare: è chiaro che qui il collaboratore è andato a spulciare dentro le cartelle di disegni di Gaudenzio, dove ha preso qualche idea per le profetesse di Crevoladossola che difficilmente possono essere state realizzate prima del 1521, perché fino a quella data il pittore, Sperindio Cagnoli, è impegnato nel polittico di Novara, ma non possono neanche essere dopo il 1526 perché in quella stessa cappella, in quell'anno, si montano delle vetrate, e non si mettono delle vetrate quando ancora bisogna togliere i ponteggi per gli affreschi. È chiaro quindi che anche qui siamo tra il 1521 e il 1526, ma in qualche modo queste donne sono straordinariamente più vicine a quelle della tela di Morbegno; sono inoltre tutte consentanee, sorelle, di quelle dipinte da Fermo Stella, che è il collaboratore di Gaudenzio proprio per la pala di Morbegno, a Ponte in Valtellina, tra il 1525 e il 1526 (fig. 8). Per cui, quando Gaudenzio disegna quei volti femminili meravigliosi, Fermo è lì che lo spia da dietro le spalle.



9. Gaudenzio Ferrari, *Natività della Vergine*, Vercelli, San Cristoforo

Tornando un momento indietro alle teste della tela, potete vedere come questo repertorio femminile sia nato quasi d'infilata, e ad esso gli allievi di Gaudenzio liberamente attingono: con un fare un pochino più arcaico e secco, Sperindio; con un fare più fiorentino, più espanso e sontuoso, Fermo Stella in questi affreschi: una galleria di bellezze in fiore di inconfondibile schiatta gaudenziana.

La grandezza di Gaudenzio che si legge ancora nella tela dell'Assunta, con il prorompente gigantismo delle figure, l'affettuosa sollecitudine delle protagoniste, prefigura la *Natività della Vergine* affrescata in San Cristoforo a Vercelli.

Qui Gaudenzio sfrutta lo schema compositivo già rodato a Morbegno, animando però la scena con emozioni più sottili, con rapporti di tenera intimità casalinga e con un ritmo quasi incantato (fig. 9). Sono passati, dai lavori di Morbegno, quasi dieci anni.

1 Sul polittico (1517-1518 circa) si veda ora P. Manchinu, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 267-279, nn. 35-38.

2 Sul polittico (1516-1520 circa) si veda ora O. M. Piavento, in *Il Rinascimento*, pp. 282-290, nn. 40-45.

3 Sul polittico (1520-1525 circa) si veda ora M. Romeri, in *Il Rinascimento*, pp. 337-346, nn. 48-52.

4 Sulla data, trovata da Guido Gentile, da ultimo R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento*, p. 550, doc. 35.