



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. Bottega di Gaudenzio Ferrari e pittore lombardo, *Angeli reggicortina, San Tommaso d'Aquino in preghiera con una donna e un bambino e putti dolenti ai lati di un'epigrafe*, Milano, Santa Maria delle Grazie, sagrestia bramantesca

Dafne Riva

Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca di Santa Maria delle Grazie a Milano

L'intento di questa ricerca è analizzare l'affresco che si trova sulla parete di fondo a destra della sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 1). L'indagine tenta di fare il punto sulla distinzione, all'interno di quest'opera, di due campagne decorative, differenti per cronologia e committenza, e in particolar modo sulla più antica, voluta da Alfonso d'Avalos e affidata con ogni probabilità a Gaudenzio Ferrari, l'unico contatto a oggi conosciuto tra il governatore e il pittore valsesiano.

Il progetto della sagrestia è tradizionalmente attribuito a Bramante. Si tratta di uno spazio rettangolare coperto da una volta a botte unghiata, raccordata nelle due testate da volte a ombrello. Sopra l'alta trabeazione su cui s'imposta la volta si aprono quattro grandi oculi sui lati lunghi, uno soltanto su quelli corti. Sul lato corto settentrionale s'innesta un'absidiola semicircolare coperta da un semicatino.¹

Gli armadi e i sovrastanti dossali presenti sui due lati lunghi sono stati realizzati per custodire i preziosi arredi donati al convento da Ludovico il Moro. Nel 1498 sono stati portati a termine i mobili del lato sinistro mentre nel 1503 sono iniziati quelli del lato destro.² Le pitture che decorano i dossali rappresentano ventuno scene tratte dall'Antico Testamento (sul lato destro) e quattordici tratte dal Nuovo Testamento (sul lato sinistro).

La decorazione della volta è invece composta da un complesso gioco di nodi e corde, che si staglia su un fondo azzurro costellato di stelle dorate, completata intorno agli spigoli delle volte da un fascio di funi annodate color oro, così come nelle volte delle testate e nelle lunette.³ La decorazione richiama quella leonardesca della sala delle Asse nel Castello Sforzesco.⁴

Sulle pareti della sagrestia sono collocati quattordici quadri di formato rettangolare. Insieme a uno oggi spostato nel convento della chiesa, che rappresenta l'*Ascensione di Gesù*, compongono i quindici *Misteri del Rosario*. La serie, che – come mi suggerisce Giovanni Agosti – è stata concepita nei primi decenni del Seicento, risulta, almeno in buona parte, composta da copie o derivazioni di opere di contesto milanese.⁵

Nell'intradosso dell'arco e nelle vele del catino absidale sono rappresentati degli *Angeli*, mentre sulle pareti dell'abside stesso figurano due storie di San Giacomo: l'*Apparizione della Vergine* e il *Martirio del Santo*. Gli affreschi sono

di Giovanni Stefano Danedi, detto il Montalto (1612-1690).⁶ Ai lati si trovano due medaglioni marmorei di ambito lombardo della fine del Quattrocento che riproducono a mezzo busto Ludovico il Moro e suo nipote Gian Galeazzo, entrambi a mani giunte e volti verso l'altare. Oggi sull'altare della sagrestia si trova una copia della quattrocentesca *Madonna delle Grazie* eseguita da Melchiorre Gherardini (1607-1668) e acquistata dai padri domenicani sul mercato antiquario nel 1955.⁷

Sulla parete di fondo, infine, si scorgono due affreschi: quello a sinistra, di cui si ignora l'autore, è uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra San Luigi di Francia e Santa Caterina da Siena* che riporta la data 1580 in caratteri romani ai piedi del trono della Vergine.⁸

Sul fianco destro invece si vede l'affresco oggetto di questa ricerca. Nella sua struttura coesistono, sovrapposte, due differenti composizioni. Alla prima appartengono i due angeli laterali che scostano un tendaggio rosso e sembrano introdurre l'osservatore all'episodio centrale: quello di sinistra porta una tunica color azzurro chiaro e solleva la tenda con la mano sinistra mentre rivolge lo sguardo verso la scena al centro; quello di destra invece è vestito di verde scuro con sottomaniche blu, scosta il drappo con la mano sinistra in alto e con la destra in basso. Si nota una certa qualità nel disegno e nella resa del drappaggio. Al di sotto di una fascia modanata è collocata un'epigrafe latina dipinta con, ai lati, due putti nudi stanti di cui, nonostante il precario stato di conservazione, si percepisce la qualità.

L'episodio centrale, incorniciato dagli angeli reggicortina, rappresenta di profilo San Tommaso d'Aquino, riconoscibile per la veste dell'ordine e la stella dorata sul petto. È inginocchiato davanti a un altare insieme con una donna e un bambino, anch'essi a terra, più indietro, con le mani giunte. I personaggi si trovano in un ambiente chiuso; sul fondo sono presenti due finestre attraverso le quali si vede un paesaggio roccioso in cui, a destra, un Santo domenicano in preghiera dentro una grotta è intento a scacciare il demonio. Questa porzione d'affresco è con ogni probabilità successiva alla cornice con gli angeli reggicortina e i putti. Come si vede dalle fotografie, infatti, esiste uno stacco netto tra l'episodio centrale e il resto: il bordo dell'intonaco su cui sono affrescati i personaggi in preghiera è decisamente in rilievo rispetto allo strato degli angeli e dei tendaggi. È verosimile pensare che la raffigurazione oggi al centro abbia coperto una precedente immagine.

Il primo a interessarsi all'affresco è Diego Sant'Ambrogio (1845-1920) che nel 1908 ha dato alle stampe, a breve distanza di tempo, due articoli pubblicati rispettivamente su «L'Osservatore Cattolico» dell'8 agosto e su «Arte e Storia» in ottobre; l'interesse dello studioso si manifesta in quell'anno perché, come lui stesso scrive, l'affresco era tornato a essere visibile in seguito a lavori di restauro eseguiti da Luca Beltrami, tra il 1891 e il 1906, in tutto il complesso domenicano.⁹

Il primo contributo, intitolato *L'iscrizione Davalos nella Sagrestia leonardesca di S. M. delle Grazie e due putti ascrivibili a Gaudenzio Ferrari*, non è mai stato recuperato alla storia degli studi. Il testo è stato pubblicato infatti in un momento particolare della rivista «L'Osservatore Cattolico»: nel dicembre del 1907 questa si era fusa con «La Lega Lombarda» e insieme diedero vita all'«Unione». Tuttavia, non era noto che, per mantenere il nome, «L'Osservatore Cattolico» avesse continuato una pubblicazione sporadica e a tiratura limitata fino al 1915, ed è così che è stato possibile ritrovare questo testo.¹⁰

Nel 1926 l'affresco è riprodotto per la prima volta a stampa in un volume di Mario Salmi,¹¹ ma è soltanto nel 1983 che Giulio Bora riprende le argomentazioni di Sant'Ambrogio, esprimendosi a favore dell'attribuzione a Gaudenzio Ferrari. In particolare, ritiene che siano «gli angeli della zona superiore che denunciano più chiaramente i modi dell'artista nell'inconfondibile cadenza delle figure ritmate dall'incrocio, torsione e inclinazione delle membra e nell'estrema sottigliezza e leggerezza delle capigliature e dei panneggi, non lontane da quelle degli angeli affrescati nella cupola di Saronno».¹² Pochi anni dopo, nel 1986, Germano Mulazzani ripropone una fotografia dell'affresco, questa volta in bianco e nero, e conferma l'attribuzione a Gaudenzio, citando Sant'Ambrogio e Bora.¹³

Di lì a poco, nel 1989, Rossana Sacchi nomina l'affresco ma con un'attribuzione alla bottega gaudenziana, facendo di nuovo riferimento agli scritti di Sant'Ambrogio e Bora.¹⁴ Giovanni Agosti, infine, nel 2018, pone nuovamente l'attenzione sugli «Angeli affrescati nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie», nell'introduzione al catalogo della mostra *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, rilanciando la necessità di uno studio più approfondito sulla questione.¹⁵

Tornando all'articolo di Sant'Ambrogio del 1908, l'autore trascrive per intero l'epigrafe nel registro inferiore dell'affresco, oggi purtroppo molto danneggiata,¹⁶ di cui si propone di seguito una versione rivista:

ALVISIV(M) CVEVA VIRVM FORTISS(IMVM) ILL(VSTRE) HISPANIARVM | [F]AMILIA
ORIVNDVM CVIVS VIRVTI ET FIDEI NON TANTV(M) | HISPANVM PEDITATVM IN
PANNONIA ADVERSVS | TVRCAS SED SE IPSVM ET POSTEA CAESAR COMISIT | DVM AD
SECVNDAM AFRICAE EXPEDITIONEM | PROPERANTEM D(OMI)N(V)M SEQVERETVR
IMMATVRA | MORTE HIC EREPTVM POSTQ(VAM) VIVENTI | ALIVD OFFICIVM PRAESTARE
NON POTVIT | ALPHONSVS DAVALVS POSTREMIS | PROSEQVTVS EST HONORIBVS | MDXLI.

Una traduzione potrebbe quindi essere:

Alfonso d'Avalos, poiché non poté prestargli altro tributo quand'era in vita, ha salutato con gli onori funebri Luis de la Cueva, uomo valorosissimo, discendente da un'illustre famiglia di Spagna, a cui, per il coraggio e la lealtà, l'imperatore affidò non soltanto la fanteria spagnola in Pannonia contro le truppe turche ma poi anche sé stesso e, mentre s'affrettava alla seconda campagna in Africa, seguendo il suo comandante, qui fu colto da morte prematura. 1541.

La data 1541 fornisce un'indicazione sicura per la cronologia della zona d'intonaco relativa, la stessa dei due putti ai lati e dei sovrastanti angeli reggicortina.

L'iscrizione permette inoltre di comprendere l'originaria funzione dell'affresco: un epitaffio fatto apporre dal governatore di Milano Alfonso d'Avalos in memoria di Luis de la Cueva y Toledo, figlio cadetto del secondo duca di Albuquerque e capitano della guardia dell'imperatore.¹⁷ Distintosi in Ungheria, quando Carlo V manda le sue truppe per aiutare il fratello Ferdinando I contro i Turchi di Solimano II, e in particolare durante l'assedio di Vienna (1529), muore – stando al testo dell'epigrafe – durante i preparativi per il secondo attacco imperiale in Africa, la fallimentare spedizione di Algeri (ottobre 1541), probabilmente in una delle numerose navi affondate per le avverse condizioni meteorologiche. Allo stato attuale delle conoscenze, non è noto se Luis de la Cueva avesse avuto qualche tipo di legame con la città di Milano o, più semplicemente, solo con il suo governatore.

Come si è visto, il committente di questo epitaffio è infatti Alfonso d'Avalos d'Aquino, marchese del Vasto (Ischia 1502 – Vigevano 1546), figlio di Íñigo e di Laura Sanseverino, discendente di una delle più illustri casate del Regno di Napoli e marito, dal 1523, di Maria d'Aragona (1503-1568). Dopo aver percorso velocemente tutte le tappe della carriera militare, fin da quando, giovanissimo, milita con il cugino Francesco Ferdinando, marchese di Pescara, nell'esercito imperiale, corona il suo percorso dirigendo nel 1535, per volere di Carlo V, la grande spedizione militare contro i Turchi, conquistando Tunisi e compiendo un massacro degli abitanti. Nel 1538 succede al cardinale Marino Caracciolo nel governo civile e militare dello Stato di Milano, entrato a far parte, dal 1535, dei domini imperiali, ed è in questa veste che pone l'iscrizione commemorativa del defunto Cueva.

In qualità di committente d'arte Alfonso d'Avalos si era distinto anche prima dell'inizio del suo mandato a Milano: al soggiorno bolognese di Tiziano del 1533, infatti, va riferito il *Ritratto di Alfonso d'Avalos in armatura con paggio* del Getty Museum di Los Angeles (inv. 2003.486); più tardi, quando ormai Alfonso è governatore, cade la cosiddetta *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, oggi al Prado di Madrid (1540; inv. 417) ma la fama di questo suo interesse doveva essere diffusa al tempo come testimoniano le lettere, tra gli altri, di Paolo Giovio e di Pietro Aretino.¹⁸

L'affresco della sagrestia di Santa Maria delle Grazie assume così un certo rilievo in quanto unica attestazione del rapporto tra Gaudenzio Ferrari e il governatore di Milano: è lecito immaginare che il pittore, attivo dal 1540 in Santa Maria delle Grazie per la decorazione della cappella di Santa Corona, si sia fatto personalmente carico di una commissione di questo rilievo, almeno dal punto di vista della progettazione.¹⁹

Sant'Ambrogio suggerisce, ma senza elementi precisi, che l'iscrizione per Luis de la Cueva sia stata composta dal letterato e umanista Marco Antonio

Maioragio (1514-1555) che nel 1546 aveva fondato l'Accademia dei Trasformati a Milano.²⁰ Fra le sue venticinque orazioni, pubblicate per lo più postume e rivolte in buona parte al Senato e al popolo dei milanesi (oltre che ai suoi allievi), la più significativa è quella incompiuta, in cui esorta Alfonso d'Avalos a costruire una biblioteca pubblica a Milano, divisa fra il Duomo e il Castello.²¹ Benché fosse amico personale del governatore, non è possibile accertare il ruolo di Maioragio nella composizione dell'epigrafe.

Come nota Sant'Ambrogio, all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie, in anni non distanti, si trovava almeno un'altra epigrafe dedicata a un cittadino spagnolo, Diego Ramirez de Guzmán (?-1528), anch'egli militare d'illustre discendenza, morto durante l'assedio di Lodi. Quest'iscrizione, posta in un primo momento nel pavimento davanti all'altare maggiore sotto il grande arco, fu poi trasportata nel piccolo chiostro a fianco della sagrestia, dove Giuseppe Allegranza ebbe modo di vederla e trascriverne il testo.²² L'epigrafe, oggi presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (inv. 1012bis), era scolpita ai piedi dell'immagine del defunto, effigiato in pieno assetto di guerra con spada, pugnale e morione.²³ Tutt'intorno erano raffigurati a bassorilievo vari stemmi gentilizi.²⁴

Il ritrovamento di due fotografie nell'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, tra le prime testimonianze visive dell'affresco, permette invece di fare il punto sulle vicende conservative. La prima (inv. A3094; fig. 2), una lastra priva di indicazioni aggiuntive, mostra uno stato conservativo delle parti dell'affresco diverso rispetto a oggi: si vede solo la scena centrale, con il San Tommaso d'Aquino, la donna e il bambino in preghiera, mentre gli angeli, i due putti e l'iscrizione sono coperti dall'intonaco.

È possibile dunque fare delle deduzioni sulla cronologia dell'immagine. Un *terminus ante quem* è sicuramente il 1908, anno in cui, pubblicando l'affresco, Diego Sant'Ambrogio menziona l'iscrizione, i due putti piangenti e i due angeli reggicortina ai lati.²⁵ Lo scatto è realizzato su una lastra di vetro con gelatina al bromuro d'argento, tecnica utilizzata dal 1871, anno che può essere preso al contrario come *terminus post quem*. Nel medesimo periodo infatti Richard Lead Maddox trovò la soluzione alla scarsa sensibilità dei procedimenti fotografici al collodio che erano stati usati fino ad allora, e che limitavano le possibilità di ripresa ai soggetti statici, sperimentando la gelatina animale. Dopo molti perfezionamenti, tra cui quello di Charles Bennett nel 1878, le lastre alla gelatina di bromuro aprirono la strada alla fotografia istantanea.²⁶

Lo scatto mostra inoltre una situazione dell'arredo in parte differente da quella attuale, frutto della risistemazione dell'ambiente avvenuta tra il 1956 e il 1966:²⁷ oltre alle tele con i *Misteri del Rosario* già ricordate, si riconosce una serie



2. Anonimo, *Sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, post 1871 – ante 1908, Milano, Archivio Fotografico del Castello Sforzesco

di quadri con cornici ottagonali che raffigurano vari *Santi domenicani*.²⁸ Nella fascia sottostante i quadri ottagonali si scorgono sette piccole tele, oggi disperse, che potrebbero rappresentare *Profeti o Apostoli* (e che, a loro volta, si completerebbero sull'altra parete). Nel livello inferiore si trovano gli armadi e i sovrastanti dossali; rispetto alla situazione attuale, tuttavia, le due parti di parete sul fondo sono libere dai mobili e presentano due porte lignee. Una lunetta è collocata in alto sopra l'absidiola e, benché la fotografia sia piuttosto sfuocata, sembra di poter scorgere un'*Assunzione*.²⁹ Successivamente la lunetta è stata sostituita con una finestra oscurata al fine di non rovinare il legno degli armadi. Dentro l'absidiola, invece, si vede, oltre agli affreschi del Montalto, il *San Giovanni Battista e un devoto* di Marco d'Oggiono (documentato dal 1487-1524), con la sua cornice marmorea, oggi posto all'interno della chiesa, nella prima cappella di destra iniziando dalla tribuna, dedicata a San Giovanni Battista. Originariamente la pala era su tavola ma è stata trasferita su tela dopo il 1872.³⁰

A confronto può essere preso un acquerello di Luigi Bisi (1814-1886), conservato presso le Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (F. B. Cart. P. 1.30) e realizzato tra il 1830 e il 1860, che mostra l'interno della sagrestia, ripresa però dalla parte opposta rispetto alla fotografia. Si vedono tre tele della serie dei quindici *Misteri del Rosario*, al di sotto otto quadri ottagonali con i *Santi domenicani* e, sotto ancora, una serie di quadretti con i *Profeti* o i dodici *Apostoli*.

Anche la seconda fotografia si conserva presso l'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (inv. A18086; fig. 3).³¹ Il documento questa volta riporta il nome del fotografo, Ugo Zuecca (1889-1973), che lavora principalmente a Milano tra



3. Ugo Zuecca, *Sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, post 1910 – ante 1940, Milano, Archivio Fotografico del Castello Sforzesco

il 1911 e il 1940.³² Il suo studio è specializzato in vedute monumentali, paesaggi e riproduzioni di opere d'arte.³³ Lo scatto deve seguire il restauro, ricordato poc'anzi, già compiuto all'altezza dell'articolo di Diego Sant'Ambrogio del 1908. Nella parte superiore si nota la presenza di una cornice ad affresco, forse rimossa nel 1982 durante i lavori di restauro che hanno interessato la volta della sagrestia. Questa parte d'intonaco era sicuramente sovrapposta ai tendaggi degli angeli, ma non sappiamo in che rapporto fosse con l'affresco aggiunto centralmente. Si nota inoltre l'allungamento degli armadi anche sulla parete di fondo, al posto delle porte lignee, e l'alleggerimento delle pareti, dove è rimasta la metà della serie dei quindici *Misteri del Rosario* rispetto alla prima fotografia.

In conclusione, dopo avere ripercorso tutta la vicenda, si può tentare di trarre alcune ipotesi sulle due fasi di realizzazione dell'affresco: la prima, composta dai due angeli reggi cortina, dall'iscrizione latina e dai due putti, è databile, grazie all'iscrizione al 1541, ed è probabilmente di mano gaudenziana, come suggeriscono i dati dello stile, negli stessi mesi in cui per altro Gaudenzio Ferrari era impegnato nella chiesa per la cappella di Santa Corona (1540-1542). La porzione centrale doveva contenere un rilievo o un ritratto funebre dedicato a Luis de la Cueva, sostituito in un momento imprecisato con i devoti inginocchiati davanti all'altare. Non è da escludere che a questa seconda campagna decorativa dai caratteri un poco retrospettivi, destinata a coprire l'affresco gaudenziano, pertenga anche l'ancora enigmatico affresco di sinistra, raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra San Luigi di Francia e Santa Caterina da Siena*, datato al 1580.

Questo contributo rende noti i risultati dalla mia tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali: D. Riva, *Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018 (relatore G. Agosti).

1 R. Cecchi, *La chiesa e il convento di Santa Maria delle Grazie, dalla fondazione all'intervento*, in *Il Cenacolo e Santa Maria delle Grazie*, Milano, Electa, 1986, pp. 62-63.

2 Per un approfondimento sulla datazione: G. Mulazzani, *La decorazione pittorica. Il Quattrocento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1983, pp. 130-134.

3 G. Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, in *Santa Maria delle Grazie*, a cura di P. M. Frassinetti, Milano, Federico Motta, 1998, p. 229; lo studioso propone per la volta una datazione al secondo decennio del Cinquecento.

4 Si veda a riguardo *Leonardo da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, a cura di C. Salsi, A. Alberti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.

5 Di seguito l'elenco dei modelli identificati: *l'Incoronazione di spine* deriva dal dipinto di Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, già in Santa Prassede a Milano e oggi conservato presso Palazzo Borromeo, all'Isola Bella, sul Lago Maggiore (M. Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000, pp. 126-127, n. 70). Ancora da Cerano deriva la *Resurrezione di Cristo*: è una copia parziale dalla tela della chiesa milanese di Sant'Antonio abate (Rosci, *Il Cerano*, pp. 147-149, n. 85). *L'Assunzione della Vergine* è ripresa da un modello, replicato in più varianti, di Camillo Procaccini: la versione più vicina è quella in Sant'Alessandro in Zebedia (N. W. Neilson, *Camillo Procaccini: Paintings and Drawings*, New York, Garland Publishing, 1979, pp. 28-29, 34-35, 67-68, nn. 37, 43, 97). *L'Incoronazione della Vergine* è tratta dalla tela di Daniele Crespi, già in San Carlo dei Carmelitani Scalzi a Milano e oggi a Modena presso la Galleria Estense, inv. 469 (Ead., *Daniele Crespi*, Soncino, Edizioni del Soncino, 1996, pp. 50-51, n. 42; G. Renzi, *Due opere di Camillo Procaccini in Toscana e un episodio di storia del collezionismo*, in «Prospettiva», 169-171, 2018 [2020], p. 234). *L'Orazione di Cristo nell'orto* deriva dal celeberrimo dipinto del Correggio, già nella collezione di Pirro Visconti a Lainate e oggi ad Apsley House, a Londra (M. Spagnolo, *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda*, in «Arte Lombarda», 136, 2002-2003, pp. 37-51; ead., *Correggio: geografia e storia della fortuna, 1528-1657*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 75-81; A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005, pp. 231-233; G. Agosti, J. Stoppa, *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2017, p. 46, nota 103). *La Flagellazione di Gesù* prende a modello l'opera di Giulio Cesare Procaccini, già in Santa Prassede e oggi in Santa Maria della Passione a Milano (M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni del Soncino, 1993, pp. 64-65, n. 5). Restano da identificare i modelli di: *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Presentazione al Tempio*, *Cristo tra i dottori*, *Salita al Calvario*, *Crocifissione*, *Ascensione*, *Pentecoste*. Si può ipotizzare che l'insieme fosse stato realizzato per la chiesa di Santa Maria della Rosa, strettamente legata alle Grazie.

6 Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, p. 256.

7 G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1983, pp. 177-178.

8 Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, p. 245.

9 D. Sant'Ambrogio, *L'iscrizione Davalos nella Sagrestia leonardesca di S. M. delle Grazie e due putti ascrivibili a Gaudenzio*, in «Osservatore Cattolico», xxxii, 1908, p. 2; id., *La scoperta di due putti ad affresco ascrivibili a Gaudenzio Ferrari*, in «Arte e Storia», xxvii, 19-20, 1908, pp. 152-153.

10 Ho rintracciato la sola copia del giornale a oggi conosciuta presso l'archivio del Forte Belvedere ed è di proprietà della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

- 11 M. Salmi, *Il "Cenacolo" di Leonardo da Vinci e le Grazie*, Milano, Treves, 1926, tav. 16. La stessa situazione risulta in un'altra fotografia pubblicata in A. Pica, P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1938, p. 217. Per la prima riproduzione a colori bisogna attendere Bora, *La decorazione pittorica*, p. 156; rispetto agli scatti precedenti, è da registrare la scomparsa dell'incorniciatura dipinta che sovrastava i due angeli.
- 12 *Ibi*, p. 158.
- 13 Mulazzani, *La decorazione pittorica*, pp. 82-83.
- 14 R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 38, nota 27.
- 15 G. Agosti, *Gaudenzio, per adesso*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 51.
- 16 Lo sfondo dell'epigrafe, a parere di Sant'Ambrogio, era probabilmente nero, ma sarebbe andato perduto quando è stata rimossa l'intonacatura che copriva iscrizione e putti; similmente sarebbero andati perduti i caratteri dorati a mordente, lasciando soltanto le impressioni delle lettere.
- 17 F. Fernández de Bethéncourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española...*, x, Madrid, Jaime Ratés, 1920, p. 253; per informazioni sull'unica figlia, María, avuta da Juana Colón de Toledo: pp. 254-255.
- 18 Per queste e altre notizie su d'Avalos committente: S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, *ad indicem*; B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 102-106; G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 130-131, note 44, 52; R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio* [2015], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, p. 136.
- 19 Va ricordata, a proposito dei legami Gaudenzio-d'Avalos, la notizia seicentesca dell'esistenza di un ritratto di Vittoria Colonna, in stretto rapporto familiare e spirituale con Alfonso d'Avalos, ascritto a Gaudenzio Ferrari: Agosti, *Gaudenzio*, p. 51. In ultimo, è attestato che fin dal suo approdo a Milano Gaudenzio Ferrari godesse del favore di alcuni vertici filospagnoli e tra le sue relazioni in città non è da escludere ci fosse anche Paolo Giovio, all'epoca in contatto con il d'Avalos e a cui nel 1537 era stata affidata la presidenza di alcune riunioni per la costruzione della porta verso Compedo del Duomo, a cui lo stesso Gaudenzio aveva preso parte (R. Sacchi, *Piste gaudenziane* [1998], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, p. 56, nota 20).
- 20 S. Albonico, *Profilo delle Accademie letterarie milanesi nel Cinquecento*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 101-110; S. Albonico, in «*Sul Tesin piantaro i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra, Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 76-77, n. 1.12; F. Ciceri, *Epistole e lettere (1544-1594)*, a cura di S. Clerc, I, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2013, pp. xxx-xxxv.
- 21 S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 206-207 (orazione xxv, *De Bibliotheca publica Mediolani instituenda ad Alfonsum Avalum*).
- 22 G. Allegranza, *De Sepulcris Christianis in Aedibus Sacris*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1783, p. 125; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, III, Milano, Tipografia Bortolotti, 1890, pp. 367-368, n. 472.
- 23 L. Tosi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Electa, 2014, pp. 166-168, n. 105a-b.
- 24 Il monumento è in seguito stato trasportato a Desio, poco distante da Monza, e murato nella

torre della Villa Cusani, entrando così a far parte della collezione ottocentesca Traversi. Soltanto nel 1973 l'edificio neogotico è acquistato da Pio Mariani (1926-1987), che lo salva dalla demolizione sottoponendolo a un radicale restauro: L. Tosi, *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in «Prospettiva», 138, 2011, pp. 68-76; M. Brioschi, P. Conte, L. Tosi, *Le delizie della villeggiatura. Villa e giardino Cusani Traversi Antona Tittomi di Desio: da Bernabò Visconti a proprietà pubblica*, Desio, s.e., 2017.

25 Sant'Ambrogio, *L'iscrizione*, p. 2.

26 J.-C. Lemagny, A. Rouille, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 270.

27 A. M. Caccin, *Santa Maria delle Grazie e l'Ultima Cena di Leonardo*, Milano, Edizioni Le Grazie, 2015, pp. 13-14.

28 Si riconosce facilmente l'effigie di papa Pio V che sembra riprendere, anche se in maniera non esatta, il ritratto di Scipione Pulzone oggi presso Palazzo Colonna a Roma. Pica, nel 1938, pubblica un'immagine della tela, in quel momento nel corridoio del Noviziato della chiesa: Pica, Portaluppi, *Le Grazie*, pp. 259-260. Le tele ottagonali rimangono nel convento fino a prima della Seconda Guerra Mondiale e sono state restaurate da Claudio Fociani nel 1983. Successivamente di alcune si perde traccia, mentre quelle rimaste sono ancora oggi visibili nella cosiddetta piccola sagrestia, che si trova tra il settore presbiteriale della tribuna e il chiostro del Bramante (Caccin, *Santa Maria delle Grazie*, pp. 13-14).

29 Giuseppe Caselli (*Nuovo ritratto di Milano in riguardo delle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827, p. 174), descrivendo la sagrestia, fa un accenno a un'Assunta di Felice Torelli (1667-1748; «F. Borelli» per una svista di Caselli), un pittore veronese tra i fondatori dell'Accademia Clementina di Bologna (I. Graziani, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Editrice Compositori, 2005). L'immagine purtroppo non è nitida, tuttavia i caratteri della tela non sembrano rispondere a Torelli, ma rimandare piuttosto all'ambiente bresciano di fine Cinquecento: non è da escludere, come mi suggerisce anche Fiorella Frisoni, che l'opera possa spettare a Grazio Cossali (1563-1629), un pittore che visse e lavorò tra Brescia e Cremona (L. Anelli, *Grazio Cossali. Pittore orceano*, Orzinuovi, Comune di Orzinuovi, 1978; L. Anelli, s.v. *Cossali, Grazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 102-104). A questo artista spettava la decorazione della lunetta del portale d'ingresso della sagrestia, eseguita nel 1594 in sostituzione di una presunta opera di Leonardo che doveva rappresentare l'immagine miracolosa della *Vergine con Ludovico il Moro e Bianca Maria Sforza*, e a sua volta rimpiazzata nel Settecento dal dipinto, ancora oggi presente, di Michelangelo Bellotti (morto nel 1744) che ha per soggetto sempre un'Assunzione (Bora, *La decorazione pittorica*, p. 175). Cossali aveva avuto a più riprese contatti con l'ordine domenicano. Nel 1587 era stato ospite a Cremona nel convento di San Domenico per il quale aveva eseguito, nel refettorio, il dipinto con la *Caduta della mamma* (ora in Palazzo Comunale, inv. 1955; A. Loda, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 137-138, n. 100; A. Ferrari, *Il convento di San Domenico a Cremona: opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola*, Milano, Scalpenti, 2019, pp. 72-73); inoltre aveva lasciato sue opere nelle chiese domenicane di San Giacomo a Soncino, di San Tommaso a Pavia (1595), di Santa Croce a Bosco Marengo (1597), di San Domenico a Brescia (1599). Nello stesso 1594 aveva eseguito per Santa Maria della Rosa a Milano, chiesa, come si è già detto, legata a quella delle Grazie, un *Cristo crocifisso*, oggi perduto. Non si conoscono le sorti successive dell'Assunta di cui la fotografia rappresenta probabilmente l'unica testimonianza viva.

30 D. Sedini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1989, p. 89, n. 35. Il dipinto è menzionato per la prima volta, come opera leonardesca, da Girolamo Gattico che identifica nel devoto Gasparo da Vimercate, donatore del terreno su cui sono sorti chiesa e convento (G. Gattico, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro ade-*

renze in *Milano dell'Ordine de' predicatori con due tavole in fine* [1639-1646], a cura di E. E. Bellagente, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2004, pp. 13-14).

31 Nell'archivio del convento di Santa Maria delle Grazie esiste uno scatto che presenta la sagrestia in uno stato quasi identico. In calce questa fotografia riporta la dicitura «Ed. "L'Icaro"».

32 Notizia rinvenuta grazie all'aiuto di Silvia Paoli, conservatrice dell'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

33 G. Ginex, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in «Rassegna di Studi e Notizie», XXVI, 1999, p. 321; ead., *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. I Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"*, in «Rassegna di Studi e Notizie», XXVII, 2001, p. 79.