

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
SCUOLA DI DOTTORATO *HUMANAE LITTERAE*

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Scienze dei Beni Culturali e Ambientali XXVI ciclo



Tesi di dottorato di ricerca

IL SACRO MONTE DI VARALLO

DOPO GAUDENZIO FERRARI E PRIMA DI MORAZZONE

L-ART/02

Tutor:
Prof. Giovanni AGOSTI

Coordinatore del dottorato:
Prof. Gian Piero PIRETTO

Paola ANGELERI
Matricola R09338

Anno Accademico 2012/2013

*Per Anita,
che ha diviso la sua mamma
con queste pagine*

SOMMARIO

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I - L'ARTE IN VALSESIA NEL SECONDO CINQUECENTO.....	12
CAPITOLO II- IL CANTIERE DEL SACRO MONTE DOPO IL LIBRO DEI MISTERI: LAVORI E MAESTRANZE.....	34
2.2. Dalla Guida del 1578 alla visita del vescovo Carlo Bascapè nel 1593.	53
2.3. 1593-1602: dalla nomina vescovile di Carlo Bascapè all'arrivo del Morazzone a Varallo.....	75
PROFILI BIOGRAFICI	86
BIBLIOGRAFIA	96
ILLUSTRAZIONI	

INTRODUZIONE

Accostarsi allo studio del Sacro Monte di Varallo richiede la necessità di procedere per fasi. Lo impone la duplice anima del complesso, Santuario e fabbrica al tempo stesso, attivo nei secoli con un flusso continuo di lavori: gli esiti artistici messi in opera nelle cappelle sono il prodotto di finalità religiose che cambiano nel tempo, come cambia l'aspetto dei Misteri.

Nel mio progetto di ricerca ho scelto di occuparmi della fase tardo cinquecentesca del cantiere varallese, un momento di evoluzione, che pone le basi per un Sacro Monte diverso da quello immaginato e impostato dal fondatore Bernardino Caimi.

L'idea originaria del francescano di una Gerusalemme valesiana resiste fino alla metà del XVI secolo, quando il complesso è ancora organizzato per percorsi che riproducono i *Loca Sancta*. Tuttavia le radici di un principio di cambiamento risalgono già agli anni addietro, intorno alla fine dell'attività *super parietem* di Gaudenzio Ferrari, nella seconda metà degli anni venti del secolo. Di lì a poco, la nomina a fabbriciere di Giovanni Antonio Scarognino¹, che succede allo zio Emiliano, fondatore del complesso, priva temporaneamente il Santo Sepolcro di una guida forte, forse per la giovane età di Antonio, più concentrato nei lavori di costruzione del vicino palazzotto di famiglia², del quale è il committente. Presto si aggiungono le prime liti tra i fabbricieri e i frati del convento di Santa Maria delle Grazie³, insorte in merito all'amministrazione delle elemosine. Ne derivano un momento di crisi e di lavori a rilento, e un certo abbandono nelle cure del complesso, già documentato nel 1525, quando Francesco II Sforza scrive al pretore della

¹ FASSOLA 1671, p. 23: stando alla testimonianza di Fassola, Giovanni Antonio Scarognino, sposato a Dorotea Ferrero di Biella, è eletto fabbriciere nel 1530 e continua ad occuparsi degli affari del Monte fino al 1565, quando gli succede Giacomo d'Adda, che ne ha sposato la figlia Francesca.

² Si tratta di Palazzo Scarognino, oggi Palazzo d'Adda, nella Varallo vecchia, al di là del ponte sul Mastallone. A proposito si veda *La famiglia d'Adda* 1986.

³ FASSOLA 1671, pp. 23-24. I primi disordini sembrano risalire all'elezione a fabbriciere, nel 1538, di Giovanni Angelo Draghetti, di illustre famiglia varallese: i Padri Osservanti premevano per la nomina di un loro rappresentante, così da ottenere il controllo delle elemosine. Tale contrasto diventa ufficiale nel 1554, quando i frati ottengono da papa Giulio III una bolla a loro favore, rinnovata l'anno seguente da Paolo IV; la reazione dei fabbricieri, che cercano a loro volta un sostegno a Roma, innesca un aspro conflitto che si protrarrà fino alla fine del secolo.

Valsesia in previsione di una visita al Monte; la richiesta del duca di Milano, che arriverà a Varallo nel 1530, è di sistemare le strade che conducono al Santuario, dissestate a tal punto da rendere difficoltoso l'accesso⁴.

Inizia a vacillare anche l'assetto originario del Monte e il principio della topomimesi gerosolomitana comincia a cedere il passo a scelte più narrative nell'allestimento delle cappelle: il Mistero della Crocifissione, concluso da Gaudenzio Ferrari nel 1520, inaugura una direzione nuova nella futura impaginazione scenica dei vani; Giovanni Testori parlerà di 'gran teatro montano'⁵.

Sono dunque molteplici gli aspetti che concorrono alla progressiva perdita d'identificazione tra i due paesaggi, varallese e gerosolimitano; Pier Giorgio Longo, autore di studi fondamentali sulla storia religiosa del Monte, chiama in causa anche la crisi dei viaggi in Terra Santa, che potrebbe avere influito di riflesso sull'attrattiva esercitata dal complesso varallese⁶.

Questo clima di disordine si riflette sotto il profilo artistico in una scarsa conoscenza degli anni che seguono a Gaudenzio e che preparano la nascita della Nuova Gerusalemme varallese: sono pochi i punti fermi sull'attività del cantiere *super parietem*, dove la letteratura artistica vuole impegnati, senza riscontri, gli allievi del Ferrari, in una sorta di continuità di bottega: sono i casi di Fermo Stella⁷ e Giulio Cesare Luini⁸. Diverso è quello del vercellese Bernardino Lanino, al quale è

⁴ La notizia è riportata da LONGO 2008, p. 115.

⁵ TESTORI 1965.

⁶ LONGO 2010, p. 98.

⁷ Il primo a fare il nome di Fermo Stella è Giovanni Battista FASSOLA (1671, pp. 14, 87). Al pittore di Caravaggio riferisce le statue e le pitture della cappella della Circoncisione (si tratta dell'attuale vano della Presentazione al Tempio). Su Fermo Stella: FACCHINETTI 2008.

⁸ Il nome del presunto pittore varallese Giulio Cesare Luini lo si incontra per la prima volta in FASSOLA 1671, p. 75; il riferimento, in questo caso, è agli affreschi nella chiesa varallese di San Marco. La prima notizia di Luini al Sacro Monte risale a Giovanni Maria GUILLIO (1770, p. 54), che lo vuole autore degli affreschi nella cappella del Battesimo di Cristo: ne correggerà l'errore, seppure parzialmente, Gaudenzio BORDIGA (1830, pp. 49), riferendo le pitture a Orazio Gallinone da Treviglio. Il Bordiga deve essere venuto in possesso del documento notarile che assegna l'impresa al bergamasco (sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 352-353, notaio Giovanni Battista Albertino), ma non del rogito successivo, nel quale gli affreschi, per la morte improvvisa del Gallinone, sono commissionati al pittore milanese Gabriele Bossi di Cristoforo (sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 281-282, notaio Giovanni Battista Albertino). Segue Federico TONETTI (1883-1891, p. 79), che attribuisce a Giulio Cesare Luini la decorazione delle cappelle della Visitazione, del Primo (n. 4) e del Secondo (n. 9) Sogno di Giuseppe; sul pittore in generale si rimanda al prossimo capitolo di questa tesi.

riconosciuta la decorazione pittorica dell'antica cappella della Flagellazione, nel primo Palazzo di Pilato, e del vano della Pentecoste, imprese alle quali l'artista lavora intorno al 1540⁹. Un atto notarile del 1 gennaio 1559¹⁰ documenta l'attività per il Monte dell'intagliatore lombardo Giovanni Battista da Corbetta¹¹, 'obbligato' a portare a termine la consegna di sette figure lignee, già richieste nel 1548, su commissione di Giacomo d'Adda, che fa il suo ingresso sulla scena della grande fabbrica valsesiana. Figlio di Gaspare d'Adda, della facoltosa famiglia di banchieri-mercanti di Milano, nel 1554 ha sposato Francesca Scarognino, figlia del già fabbricere Giovanni Antonio, ultima erede della famiglia varallese impegnata dal principio nella gestione del complesso. Il matrimonio ha permesso a Giacomo di inserirsi nella società locale con una posizione di rilievo: si ritrova eletto fabbricere e rinnova, con la moglie Francesca, il controllo degli Scarognino sul Santuario, assumendosi un ruolo quasi di patronato.

Il 10 dicembre 1566 Giacomo d'Adda si rivolge ai fabbricieri eletti con una lettera¹² che ha il sapore di un manifesto di intenti, mostrandosi consapevole della crisi che colpisce il Monte. Non desta dunque stupore ritrovarlo nel ruolo di committente del grandioso progetto di ripensamento del complesso, affidato all'architetto perugino Galeazzo Alessi, attivo a questa data sulla scena milanese, e articolato nel *Libro dei Misteri*, la cui composizione, già avviata nel 1566, è conclusa entro il 1569¹³; l'approvazione del 'dissegno' arriva da Alessandro Caymo, che in questi anni ricopre la carica di amministratore della fabbrica di San Celso a Milano, presso la quale è impegnato l'Alessi.

⁹ Della prima impresa si conservano tre frammenti di affresco con *Cristo tra gli sgherri* (inv. 698), *Pilato in trono* (inv. 686) e *l'Autoritratto dell'artista* (inv. 654), salvati dall'atterramento della cappella e confluiti nelle collezioni della Pinacoteca di Varallo in seguito al loro strappo, da parte di Giuseppe Steffanoni di Bergamo, nel 1886. Dal vano della Pentecoste, anch'esso perduto, provengono la *Discesa dello Spirito Santo* (inv. 699) e un *Fregio a grottesche* (inv. 566), staccati e trasportati su tela nel 1887 dallo stesso restauratore. A proposito degli affreschi e delle loro vicende conservative si veda FALCONE 2008a, pp. 186-188; i frammenti erano già stati schedati da A. Quazza, in *Bernardino Lanino* 1986, p. 270. Sullo Steffanoni si vedano GIANNINI 2009; LATINI 2014, pp. 195-196.

¹⁰ La *promissio* è rintracciata da Rossana Sacchi presso l'Archivio di Stato di Milano: SACCHI 2006, p. 24.

¹¹ Sull'attività dell'intagliatore al Sacro Monte di Varallo si veda DEBIAGGI 2007, pp. 399-414. Sulla bottega dei da Corbetta si rimanda a CAIRATI 2011-2012.

¹² sASV, *Famiglia d'Adda Salvaterra*, serie I, n. 22.

¹³ STEFANI PERRONE 1974, I, pp. 23-24.

Il *Libro dei Misteri* illustra l'ambizioso progetto di una Nuova Gerusalemme varallese, diversa dunque dalla precedente, pensata e messa in opera da padre Bernardino Caimi: “*Haec Nova Jerusalem vitam summosque labores atque Redemptoris omnia gesta refert*”, così si legge sul frontone del nuovo portale d'ingresso al Monte. Il confronto con la primitiva iscrizione del 1491 sulla porta del *Santo Sepolcro*, la cappella più antica del complesso, basta a chiarire la diversità degli intenti tra i due progetti: “*Magnificus Dominus Milanus Scarogninus hoc Sepulchrum cum Fabrica sibi contigua Christo posuit MCCCCCLXXXI die septimo octobris. R. P. Frater Bernardinus Caimus de Milano Ordinis Minorum de Observantia sacra huius montis excogitavit loca ut hic Hierusalem videat qui peragrarare nequit*”.

La “gloriosa e degna opera”¹⁴, affidata da Giacomo d'Adda all'architetto di Perugia, prevede la ristrutturazione delle strutture già esistenti e la loro integrazione con gli edifici da costruirsi, nei quali ospitare la messa in scena dei “meravigliosi gesti della vita, passione e morte del Redentor nostro”¹⁵. Il lungo proemio che apre il volume rivela già dalle prime righe il radicale cambiamento immaginato e proposto dall'Alessi: ripensare il Sacro Monte come un luogo di delizia nel quale ambientare raffinate edicole con i Misteri di Cristo; una soluzione quasi suggerita dalla naturale piacevolezza del Monte, “meravigliosamente ben disposto, [...] ameno e vaghissimo”¹⁶, e della Valsesia, “sana perchè vi si vede l'aere purificatissimo l'acque chiare limpide et la terra produrre ottimi frutti et [...] gli abitanti [...] sanissimi”¹⁷.

Gli anni che seguono, fino al principio del XVII secolo, sono l'oggetto di questa tesi, che prova a monitorare le vicende artistiche che si susseguono sul cantiere in questa fase della vita del Monte, decisive per il suo assetto definitivo, eppure affrontate dalla critica senza mai troppo addentrarsi nella materia; fa eccezione il *Libro dei Misteri*, sul quale è fondamentale lo studio di Stefania Stefani Perrone¹⁸, alla quale si deve la pubblicazione del volume. Quest'ultimo rimane per lo più sulla carta, trovando una messa in opera solo parziale, e le ragioni di tale abbandono sono da cercarsi su più fronti; non solo dunque negli ingenti costi necessari alla sua

¹⁴ ALESSI 1565-1569, I, p. 3.

¹⁵ ALESSI 1565-1569, I, p. 3.

¹⁶ ALESSI 1565-1569, I, p. 4.

¹⁷ ALESSI 1565-1569, I, p. 4.

¹⁸ STEFANI PERRONE 1974, pp. 19-50.

realizzazione, difficili da sostenere per la fabbrica varallese che attraversa un periodo di forte crisi economica, solo alleggerita dalle elargizioni di Giacomo d'Adda, convinto assertore, fino alla conclusione del suo fabbricerato nel 1580¹⁹, di una progressione dei lavori secondo il “dissegno” del *Libro*.

Il progetto alessiano non incontra altrettanto favore nell'ambiente riformista di Carlo Borromeo, che nel suo impegno di tutore degli Ordini Francescani ha contatti diretti con gli Osservanti di Varallo e partecipa alle vicende del Sacro Monte a partire dalle contese tra fabbricieri e frati, in costante disaccordo sulla gestione economica del complesso e sull'evoluzione della sua 'immagine'. Un interesse – quest'ultimo – condiviso dallo stesso cardinale, che nei suoi pellegrinaggi sul Monte, l'ultimo a pochi giorni dalla morte nel 1584, ha modo di sperimentarlo quale efficace strumento di *propaganda fidei*. Va da sé la presa di distanza dalla pianificazione dell'Alessi per quanto concerne la meraviglia architettonica di edicole e giardini immaginata per il nuovo Monte, che antepone il fatto edificatorio alla rappresentazione dei Misteri e subordina dunque il contenuto alla forma: “non un'architettura per il Sacro Monte, ma un Sacro Monte per l'architettura”²⁰.

Il progetto alessiano genera comunque una nuova tornata di lavori: le raffinate edicole disegnate nel *Libro* sono abbandonate a favore di architetture più pulite, ma si realizza la successione dei vani prevista nella zona sottostante alla piazza, fino all'Entrata di Cristo in Gerusalemme: si tratta delle cappelle del Peccato Originale, del Secondo Sogno di Giuseppe, della Fuga in Egitto, della Strage degli Innocenti, del Battesimo di Cristo, delle Tentazioni di Cristo nel deserto, della Samaritana al pozzo, del Miracolo del figlio della vedova di Naim e della Resurrezione di Lazzaro, alle quali è dedicato questo lavoro.

La direzione indicata dal Borromeo è raccolta da Carlo Bascapè, vescovo di Novara dal 1593²¹, che investe impegno e denari nel proseguimento dei lavori e interviene in materia artistica con un forte controllo dei contenuti, secondo il principio di fedeltà al racconto sacro dettato dal Concilio di Trento. È il vescovo barnabita a impostare l'aspetto definitivo del Monte, superando le difficoltà irrisolte del *Libro dei Misteri*,

¹⁹ In seguito alla morte di Giacomo, la carica di fabbricere passa nelle mani del figlio Giovanni Antonio.

²⁰ STEFANI PERRONE 1974, I, p. 41.

²¹ Nominato vescovo di Novara nel 1593, lo rimarrà fino al 1615, anno della sua morte.

esprimendosi sull'aspetto delle cappelle e correggendo talvolta le scene preesistenti; oro e stucchi sono banditi, insieme alle nudità di alcune sculture, spesso definite indecenti; eppure, a ben guardare, nell'infilata di cappelle sopra elencate è rimasto più di un risultato dell'atmosfera di delizia immaginata per il Sacro Monte da Galeazzo Alessi. La visita²² del cardinale Ferdinando Taverna, a Varallo nel 1617, documenta quanto eseguito realmente degli ordini impartiti dal Bascapè: se molto è stato fatto, altrettanti lavori sono rimasti in sospeso e tali resteranno negli anni a venire.

Le cappelle considerate da questo studio, fatta eccezione per il vano della Strage degli Innocenti e dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme, sono accomunate da esiti pittorici e plastici di qualità modesta e affidate più di frequente a maestranze forestiere, che valesiane: non è più dunque il cantiere di Gaudenzio Ferrari, 'regista' del complesso prima ancora che artista al lavoro con la sua bottega. Nel secondo Cinquecento la fabbrica varallese è interessata da un vero e proprio 'via-vai' di pittori e scultori, poco noti alla critica con alcune eccezioni e provenienti da Milano e dintorni; un dato che sembra accordarsi con il ruolo della famiglia d'Adda, detentrica del fabbricerato del complesso, costretta a confrontarsi con le ristrettezze economiche dei tempi, che in parte concorrono a giustificare le scelte.

La bibliografia disponibile su questa fase della storia del Monte offre una scarsa base documentaria dalla quale partire per approfondirne le vicende decorative; è stato uno degli impulsi che mi ha portata ad interessarmene. Rimane un caposaldo il volume sull'*Origine e svolgimento delle opere d'arte* del complesso, edito nel 1914 da Pietro Galloni²³, storiografo e direttore artistico del Sacro Monte, che raccoglie un *corpus* di documenti ai quali se ne aggiungono solo pochi altri, alla luce delle ricerche che ho svolto partendo dai materiali conservati presso la sezione di Archivio di Stato di Varallo. In questa sede ho affrontato un lavoro di disamina dei documenti contenuti nei fondi dell'Amministrazione civile del Sacro Monte, della Famiglia d'Adda Salvaterra e del notarile valesiano, che conserva un nucleo rilevante di atti rogati a

²² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 62r-73v. Un commento critico sulla visita del cardinale Ferdinando Taverna, vescovo di Novara dal 1615 al 1619, anno della sua morte, è proposto da DE FILIPPIS 2007, pp. 431-470.

²³ GALLONI 1914.

Varallo a partire dalla seconda metà del Cinquecento²⁴. Si è trattato di un lavoro sistematico, agevolato in parte dagli inventari analitici disponibili, dal quale sono emersi pochi apporti nuovi sulle campagne decorative delle cappelle, forse anche a causa delle gravi dispersioni che hanno interessato i materiali più antichi²⁵.

La provenienza lombarda di molti artisti attivi sul cantiere, mi ha condotta ad allargare le ricerche presso l'Archivio di Stato di Milano, dove ho potuto chiarire alcuni dettagli. I documenti disponibili non sempre risolvono fino in fondo i dubbi aperti e nominano artisti e pagamenti senza fare riferimento ai lavori eseguiti: si tratta dunque di informazioni parziali, che permettono di monitorare il passaggio per il Monte delle maestranze, senza però poter fare il passo successivo, ossia associarle ai risultati. Si deve infatti considerare che ai nomi di alcuni 'forestieri' documentati al Monte non corrisponde, allo stato attuale degli studi, un riscontro figurativo o plastico in grado di fare da termine di confronto. I nomi di tali maestranze che è stato possibile isolare, hanno generato un ulteriore lavoro di ricerca, spostando l'attenzione dal cantiere del Sacro Monte con indagini di più largo raggio, per provare a ricostruirne dei profili; i risultati ottenuti, eterogenei quanto gli stessi artisti coinvolti in questo studio, sono articolati in una serie di voci biografiche.

Un altro canale attraverso il quale studiare la storia delle cappelle e dei rispettivi allestimenti, è costituito dalle visite pastorali vescovili, intraprese sul territorio valesiano a partire dalla metà del Cinquecento. La trascrizione dei resoconti, conservati nell'Archivio Diocesano di Novara, mi ha permesso di seguire le disposizioni episcopali in merito allo stato dei lavori svolti e da svolgersi nei vani, allestiti spesso a più riprese, e di isolare, in rari casi, il nome di artisti chiamati al complesso varallese. Tutti dati che aiutano a circoscrivere gli anni di esecuzione di alcune cappelle se incrociati con le notizie rintracciate nel lungo elenco di guide del Sacro Monte, che, a partire dall'edizione novarese di Francesco Sesalli del 1566²⁶, si

²⁴ Il notarile conserva i rogiti di 479 notai, con 3802 unità archivistiche, per un periodo compreso tra il XVI e il XIX secolo. Il notaio più operoso per la fabbrica del Sacro Monte è il varallese Giovanni Battista Albertino, attivo tra il 1575 e il 1629.

²⁵ Le dispersioni sono avvenute prima dell'istituzione dell'ufficio di Insinuazione, preposto alla conservazione degli atti notarili e attivo in Valsesia a partire solo dal 1771; le vicende storiche relative all'Archivio notarile valesiano sono ricostruite da Maria Grazia CAGNA (2008, pp. 157-160).

²⁶ SESALLI 1566.

susseguono con cadenza frequente; la consultazione²⁷ di questi volumi, pubblicati per presentare il Santuario ai fedeli e per accompagnare il pellegrinaggio con uno strumento di preghiera controllato, è stata imprescindibile.

La scarsa fortuna documentaria che accompagna questo momento della vita del Monte, si ripete sul fronte del materiale fotografico storico, attraverso cui recuperare e ricostruire una ‘memoria visiva’ delle cappelle; un risultato che non stupisce troppo, considerata la modesta qualità degli esiti artistici, della quale si è già detto.

Con lo schiudersi dell’Ottocento, la tecnica fotografica si è ormai imposta sull’incisione come strumento di documentazione artistica, e il complesso varallese comincia ad attirare l’attenzione di operatori e dilettanti, divenendo oggetto di vere e proprie campagne²⁸.

All’interno del fondo della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia²⁹, presso la sezione di Archivio di Stato di Varallo, ho rintracciato quattro stampe fotografiche inedite che ritraggono la cappella del Peccato Originale (figg. 1-4), timbrate dal fotografo fiorentino Alberto Pietrobon³⁰ e datate 1885. Le immagini, seppur di difficile lettura, documentano alcune porzioni degli affreschi interni prima del loro rifacimento, per motivi conservativi, da parte del pittore Francesco Burlazzi³¹: si tratta del solo riscontro visivo disponibile dell’antico aspetto del vano, che viene in aiuto alla confusione dei documenti.

Non ha dato altrettanti risultati la ricerca condotta sui fondi fotografici locali conservati presso la Biblioteca Civica “Farinone Centa” o in collezione privata³². Lo

²⁷ La prima guida del complesso risale al 1514 (*Questi* 1514), ma è a partire dal 1566, con la citata edizione di Francesco Sesalli, che la pubblicazione di questi volumetti si verifica con una cadenza piuttosto regolare, che rimane tale fino alla fine del XIX secolo; la Biblioteca civica “Farinone Centa” di Varallo ne conserva un nucleo corposo: per dare un’idea, questo lavoro ha comportato la lettura di novantasette guide storiche, comprese tra il 1566 e il 1881.

²⁸ Sulla fortuna fotografica del Sacro Monte si rimanda allo studio di Simone BERTELLI (2010), che ne pubblica in parte la tesi di laurea (BERTELLI 2005-2006).

²⁹ La Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia è fondata nel 1831 e preposta alla promozione e alla salvaguardia del patrimonio artistico locale, oltre che al sostegno economico della Scuola di Disegno di Varallo, aperta nel 1778; fa seguito nel 1875 la nascita della Società di Conservazione delle Opere d’Arte, attiva su fronti comuni. Nel 1998 le due Società sono confluite in un unico Ente, attuale proprietario della Pinacoteca e del Museo di Storia Naturale “Pietro Calderini” di Varallo.

³⁰ BERTELLI 2005-2006 pp. 30-31; BERTELLI 2010, p. 36.

³¹ Il rifacimento degli affreschi risale all’anno successivo, il 1886.

³² La Biblioteca Civica “Farinone Centa” di Varallo conserva il fondo del fotografo varallese Giovanni Pizzetta, impegnato a partire dal 1910 in una campagna dell’intero complesso del

stesso si registra con alcune campagne ‘forestiere’: quella dell’intellettuale inglese Samuel Butler³³, a più riprese in Valsesia tra il 1871 e il 1899, spartita oggi tra la Biblioteca del St. John’s College di Cambridge e la Chapin Library del Williams College di Williamstown, nel Massachusetts³⁴, e quella realizzata nel 1898 dall’azienda fiorentina dei Fratelli Alinari³⁵.

Sacro Monte, commissionatagli dalla Società di Conservazione delle Opere d’Arte in Valsesia. Ne rimangono 120 negativi su lastra di vetro e 178 positivi a stampa. Lo studio fotografico Pizzetta sarà poi rilevato, negli anni Trenta del Novecento, dal veronese Ferruccio Lazzeri (1897-1983), del quale esiste un archivio, in possesso degli eredi, che non conserva tuttavia immagini di interesse per questo lavoro. Rimangono il fondo Zanfa, conservato sempre presso la Biblioteca e contenente le lastre dell’editore valesiano Giovanni Zanfa (1859-1931), titolare dal 1910 dell’omonima tipografia varallese e autore di una serie di scatti del Sacro Monte realizzati tra gli anni Trenta e Quaranta, e l’Archivio del fotografo Battista Reffo (1920-1996), tra i professionisti più richiesti a livello locale per le riprese di opere d’arte tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Conservato dagli eredi, che non hanno acconsentito alla consultazione, l’Archivio Reffo non è mai stato oggetto di riordino e versa oggi in stato di abbandono.

³³ Samuel Butler dedica ai Santuari di Varallo e di Crea uno *Studio artistico*, edito a Londra nel 1888 (BUTLER 1888); nel 1894 è pubblicata la versione italiana (BUTLER 1894). Il nucleo di fotografie che si conserva, testimonia l’impatto internazionale della fortuna critica del Sacro Monte.

³⁴ Il fondo fotografico Butler conservato a Cambridge consta di circa 1700 stampe e 1600 negativi su lastra; di questi, tredici riguardano il Sacro Monte di Varallo, ma ritraggono cappelle estranee a questo studio. A Williamstown si trovano i negativi delle illustrazioni pubblicate nell’edizione inglese di *Ex Voto* (BERTELLI 2005-2006, p. 13).

³⁵ La Fratelli Alinari è a Varallo nell’ambito di un più ampio programma di valorizzazione dei siti artistici ‘decentrati’, intrapreso sotto la guida di Vittorio Alinari (1859-1932), direttore dell’azienda fiorentina a partire dal 1890; alcuni di questi scatti saranno pubblicati nel fascicolo dedicato a Varallo della serie *Le Cento Città d’Italia Illustrate*, edita da Sonzogno (*Le Cento* 1926).

CAPITOLO I
L'ARTE IN VALSESIA
NEL SECONDO CINQUECENTO

Gli artisti valesiani attivi sul territorio nella seconda metà del Cinquecento sono maestranze di formazione locale, autonome e organizzate in bottega, e accomunate da una lunga fedeltà ai modelli gaudenziani, che resistono come riferimento figurativo privilegiato fino alla fine del secolo e oltre.

Allo stato attuale degli studi, non sono molti i profili che è possibile isolare e seguire con certezza: le opere firmate o documentate scarseggiano, e accanto a un gruppo stretto di artisti che si spartiscono le committenze più rilevanti, lavorano sul territorio numerose maestranze anonime, al servizio delle piccole comunità di montagna per la decorazione di oratori, cappelle, edicole votive, in cui si ripetono i medesimi repertori. L'etichetta più diffusa, è quella generica di 'scuola gaudenziana', che accorpa dunque una produzione vasta e di qualità più o meno modesta, ma che diventa significativa per una definizione della cultura figurativa locale.

Da uno sguardo a largo raggio, emerge subito il carattere quasi esclusivamente religioso della produzione artistica valesiana di questo secolo, sia per la destinazione delle opere, che per la scelta dei soggetti: dipende dall'organizzazione del territorio, disseminato di nuclei abitativi che per naturali motivi logistici si amministrano in autonomia, anche nella vita religiosa; la cura di chiese e oratori è affrontata dalla collettività e diventa uno strumento di espressione sociale. È dunque unico, in questo contesto, il caso del ciclo di affreschi di soggetto profano di recente recuperato in Casa Scaglia a Varallo, riferito alla bottega dei pittori Cavallazzi e datato intorno al sesto-settimo decennio del Cinquecento³⁶; le pitture superstiti

³⁶ Il ciclo di affreschi è pubblicato da BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 43-44. L'edificio che ospita le pitture, divenuto proprietà Scaglia sul finire dell'Ottocento e sede attuale della casa-museo del pittore Cesare Scaglia (1866-1944), era in antico della famiglia Chiarino; lo stemma affrescato appartiene a quest'ultima. Il giureconsulto e letterato Giovanni Chiarino, personaggio influente nella Varallo del Cinquecento, è stato individuato come possibile committente del ciclo pittorico. Luogotenente del Pretore della Valsesia per trentacinque anni, "fu invitato a Roma dal Papa, che avrebbe voluto farlo cardinale, ma preferì tornare in patria dove sposò Caterina de Clara dell'Ingegno detta de Brugario, appartenente a un'antica famiglia varallese, da cui ebbe nove figli, cinque femmine e i

conservano alcuni tondi con ritratti di condottieri antichi (fig. 5) – Cesare, Alessandro Magno e Sardanapalo – e le raffigurazioni della *Ruota della Fortuna*, di Aristofane e di Talia, la musa della Commedia (fig. 6).

La questione metodologica del rapporto tra centro e periferia entra forzatamente in gioco nell'accostarsi allo studio dell'arte in Valsesia: lo riflettono, nel caso del secondo Cinquecento, l'insistenza prolungata sui repertori di Gaudenzio e una certa fatica a registrare le coeve novità figurative e di stile elaborate nei grandi centri di produzione artistica. A guardare bene tuttavia, si tratta forse di interessi, più che di fatica, se si considera che gli stimoli ci sono: basta pensare agli artisti 'forestieri' che lavorano al cantiere del Sacro Monte. Sono calzanti, a proposito, le riflessioni di Giovanni Romano sulla conservazione delle immagini e sulla ritrosia delle maestranze nell'"affrontare il rischio di una frattura tra l'inedita sperimentazione personale e l'orizzonte di attesa di un pubblico che potrebbe non capire"³⁷: Giovanni Giacomo Testa e Giovanni Battista Scolari sono pittori locali di qualità modesta, che con i loro repertori tradizionali accontentano tuttavia la committenza valligiana; l'atelier dei Cavallazzi, di adozione valesiana, è un'impresa familiare che nella costante riproposta dei modelli gaudenziani mette in atto una consapevole scelta di stile.

L'arrivo in Valsesia di pittori, scultori, lapicidi, stuccatori, chiamati a lavorare nel cantiere del Sacro Monte, impone di passare in rassegna le maestranze documentate disponibili sul territorio. È difficile pensare che nessuna di queste sia stata attiva nel cantiere *super parietem* e a proposito si segnala il caso di Teseo Cavallazzi³⁸, rintracciato nel ruolo di testimone per la raccolta delle elemosine: sono occasioni alle quali presenziare sul posto, e va da sé che in queste vesti fossero chiamate persone disponibili nei dintorni. I documenti, e in alcuni casi i dati figurativi e di stile, non confermano interventi nelle cappelle da parte delle maestranze valesiane attive sul territorio in quel giro d'anni, ma l'attuale aspetto dei vani è spesso il risultato di stratificazioni pittoriche e rifacimenti plastici, così da far pensare che la loro presenza sul Monte sia andata in alcuni casi semplicemente persa.

maschi Chiarino, Antonio, Remo, Romolo, nei cui nomi risulta spesso evidente il diretto richiamo alla classicità. Morì nel 1584 a settantacinque anni" (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 67, nota 40).

³⁷ ROMANO 2006, p. 13.

³⁸ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 67, nota 37.

Gli artisti che si tratteranno sono tutti pittori: sul fronte plastico, la penuria di documenti aumenta infatti di importanza, tanto che la storia della scultura in Valsesia nel XVI secolo si gioca nell'anonimato³⁹. Ai pochi nomi che si avvicendano nella letteratura artistica locale non corrisponde una consistenza professionale: è il caso di Bartolomeo Badarello di Campertogno, presunto autore dei gruppi statuari di alcune cappelle al Sacro Monte nel tardo Cinquecento⁴⁰. I documenti rintracciati, nei quali è nominato con il generico appellativo di 'magister', non ne chiariscono nemmeno la qualifica di artista⁴¹.

Tra i pittori valesiani più attivi nella seconda metà del Cinquecento c'è il varallese Giovanni Giacomo Testa: la più antica menzione dell'artista risale a Girolamo Lana, che scrive nel 1840 e gli riferisce gli affreschi nelle cappelle del Miracolo del figlio della vedova di Naim e della Resurrezione di Lazzaro⁴². Con Federico Tonetti arrivano le prime notizie biografiche sul pittore: sposato con Aurelia, della quale non è noto il cognome, è padre di due figlie, Maria e Francesca, nate rispettivamente nel 1579 e nel 1586⁴³; a queste si aggiunge Giovanni Battista, anch'esso pittore, del quale si dirà più avanti⁴⁴. Lorenzo Testa, fratello maggiore di Giovanni Giacomo, nel 1582 è fabbriciere al Sacro Monte e l'anno successivo diventa Sindaco generale della Valsesia⁴⁵.

³⁹ Fa eccezione il Gaudenzio Ferrari plastificatore. Sulla scultura in Valsesia tra il XV e il XVIII secolo rimane fondamentale lo studio di Giovanni Testori e Stefania Stefani Perrone: *Artisti del legno* 1985.

⁴⁰ A Bartolomeo Badarello di Campertogno si attribuiscono i gruppi statuari nelle cappelle del Miracolo del figlio della vedova di Naim, della Resurrezione di Lazzaro e dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme (DE FILIPPIS 2009, pp. 73, 77-78). Un profilo dell'artista è pubblicato da Casimiro DEBIAGGI (1968a, pp. 12-13).

⁴¹ Nel corso delle ricerche presso la Sezione di Archivio di Stato di Varallo, sono emersi tre documenti a nome di Bartolomeo Badarello: il testamento della moglie Maria (sASV, *Archivio notarile*, b. 9465, cc. 23-24, notaio Giovanni Battista Albertino) e due rogiti inerenti delle compravendite (sASV, *Archivio notarile*, b. 9814, c. 207, notaio Romolo Chiarino; sASV, *Archivio notarile*, b. 10288, c. 345, notaio Bartolomeo Peterro).

⁴² LANA 1840, p. 135.

⁴³ TONETTI 1883-1891, p. 99.

⁴⁴ Casimiro DEBIAGGI (2010, p. 141), nell'affrontare la figura di Giovanni Battista Testa, lo suppone figlio di Giovanni Giacomo, ma senza documenti a sostegno. L'ipotesi risulta confermata da un atto di vendita rintracciato nel corso delle ricerche e rogato presso il notaio varallese Giovanni Battista Albertino nel 1613: tra i testimoni è citato Giovanni Battista Testa 'filius quondam' Giovanni Giacomo; il documento, oltre a chiarire la parentela tra i due, accerta che nel 1613 Giovanni Giacomo è già deceduto (sASV, *Archivio notarile*, b. 9478, cc. 528-532, notaio Giovanni Battista Albertino).

⁴⁵ TONETTI 1883-1891, p. 99.

Su Giovanni Giacomo Testa è disponibile un nutrito nucleo di documenti e di opere firmate, che fa eccezione nel panorama artistico valesiano di questa epoca e permette di monitorare l'attività del pittore a partire dal 1582⁴⁶.

Il primo dipinto firmato e datato è la pala con la *Madonna del Rosario* (fig. 7), licenziata per la parrocchiale di Fobello, nella Val Mastallone, nel 1582. Emerge subito il debito verso gli schemi gaudenziani di seconda generazione, interpretati dal Testa con un linguaggio più valligiano: Casimiro Debiaggi propone il confronto con la *Sacra Famiglia e Santi* di Boniforte Oldoni, oggi al Museo Borgogna di Vercelli, dipinta nel 1548 e probabile modello per il gruppo centrale nella pala fobellese. A questa si aggiunge la tavola con la *Madonna, il Bambino, Santa Caterina e Sant'Orsola che presentano devote* eseguita da Bernardino Lanino nel 1580 per la chiesa di San Valeriano a Occimiano, un riferimento recentissimo per il pittore valesiano, che mette in gioco il dubbio di una formazione vercellese⁴⁷.

Nel 1586 Giacomo Testa firma un accordo con Veronica Bossi e Francesco Draghetti per il pagamento di un debito relativo a quadri e disegni⁴⁸: si tratta di opere perdute non specificate, che documentano tuttavia un raro caso di committenza privata; lo stesso avviene con il testamento di Giovanni Antonio Testa, fratello del pittore, depositato nel 1587, nel quale sono citate tre tele con il *Battesimo di Giovanni Battista*, la *Pietà* e *San Giuseppe* e due tevolette con *Santa Cecilia* e *San Valeriano*⁴⁹. Al 1586 risalgono altre tre opere documentate, a partire dall'ancona per la cappella della *Madonna del Rosario* nell'antica parrocchiale di Crevola, alle porte di Varallo, consegnata dal Testa nel 1592⁵⁰; rispetto alla tavola di Fobello, cambia qui la disposizione dei *Misteri*, che incoronano il gruppo centrale della *Madonna con il*

⁴⁶ Sull'attività di Giovanni Giacomo Testa, il riferimento bibliografico più completo è firmato da Casimiro DEBIAGGI (2010, pp. 133-146).

⁴⁷ Bernardino Lanino è documentato in Valsesia a più riprese: si è già detto della sua presenza nel cantiere del Sacro Monte, che lo vede in opera negli anni Quaranta del Cinquecento nelle cappelle della *Flagellazione* e della *Pentecoste* (A. Quazza, in *Bernardino Lanino 1986*, p. 270); si aggiungono la pala per la parrocchiale di Borgosesia, firmata e datata 1539, il polittico di San Martino a Roccapietra (1550 circa; BRUNO 2014a, pp. 174-181; CALDERA 2014a, pp. 182-195) e quello per la chiesa di San Giorgio a Valduggia, del 1564 (BRUNO 2014b, pp. 210-217; CALDERA 2014b, pp. 218-223).

⁴⁸ DEBIAGGI 2010, p. 135.

⁴⁹ sASV, *Archivio notarile*, b. 9465, cc. 209-214, notaio Giovanni Battista Albertino. Il documento è emerso nel corso di queste ricerche.

⁵⁰ DEBIAGGI 2010, pp. 135-136. La tela con la *Madonna del Rosario* è oggi collocata nella seconda cappella di sinistra della parrocchiale settecentesca.

Bambino e Santi. Alla base del *San Giovanni Evangelista* (inv. 142A; fig. 8) conservato presso la Pinacoteca di Varallo insieme al ‘pendant’ con *Sant’Elena e un donatore* (inv. 142B; fig. 9) e a una terza tavola con la *Madonna del Rosario* (fig. 10), in origine tutte nella parrocchiale di Rassa, in Val Grande, si legge “Iacobus de Testis de Varallo fecit anno 1586”. La firma accerta la paternità della coppia di *Santi*, tozzi e con lo sguardo assente, senza dubbio le testimonianze più scadenti della pittura di Giovanni Giacomo Testa, impegnato su più fronti e dunque forse frettoloso nell’esecuzione; non è siglata la *Madonna del Rosario*, ma un confronto con le opere documentate dell’artista ne sostiene l’attribuzione con tranquillità⁵¹.

Il 1586 è dunque un anno impegnativo per il pittore, che a questa data ha fatto fronte anche alla sua prima committenza ‘forestiera’: un gonfalone e quattro cherubini per la cappella della Compagnia del SS. Nome di Gesù nell’antica pieve di Santo Stefano a Biella, atterrata nel 1872⁵². Si tratta dunque di un’opera perduta, che inaugura l’attività extra-valsesia di Giovanni Giacomo Testa, la cui presenza sul territorio biellese è attestata a più riprese fino al 1595⁵³.

Il successivo impegno del pittore è l’esecuzione della pala per la cappella della *Madonna del Rosario* in San Gaudenzio a Varallo⁵⁴; una committenza senza dubbio più prestigiosa rispetto alle precedenti ottenute in Valsesia, per la quale l’artista è nuovamente chiamato a dipingere il medesimo soggetto: lo replicherà almeno altre due volte, per limitarsi alle opere documentate. La pala per la Collegiata varallese è andata perduta, ma la sua esecuzione si colloca negli anni appena precedenti al 1590, quando il pittore è richiamato a intervenire nella cappella per concludere i lavori⁵⁵.

⁵¹ DEBIAGGI 1960-1961, p. 154. Lo studioso propone le tre tavole come parti di un unico trittico, ma le dimensioni e la fattura smentiscono tale ipotesi, insieme alla migliore qualità della *Madonna del Rosario*, eseguita forse dal pittore in una diversa occasione.

⁵² A proposito si veda LEBOLE 1984, p. 357.

⁵³ Le notizie e i documenti relativi all’attività di Giovanni Giacomo Testa nel biellese sono affrontati per la prima volta nella stessa sede da Casimiro DEBIAGGI (2010, pp. 133-146), che le recupera nei repertori di Delmo LEBOLE (1972, p. 48; 1984, pp. 269, 357) e in *Acta* 1948, II, col. 610.

⁵⁴ La pala è citata come modello al quale rifarsi nell’atto di committenza dell’ancona di analogo soggetto per la parrocchiale di Crevola, vicino a Varallo (sASV, *Archivio notarile*, b. 9463, cc. 30-31, notaio Giovanni Battista Albertino).

⁵⁵ sASV, *Archivio notarile*, b. 9471, cc. 168-169, notaio Giovanni Battista Albertino: “In primis che detto Gio. Giacomo sia obligato depingere in bella forma moderna senza oro tutti li scalini dell’altare della suddetta cappella del S.mo Rosario et le parti ancora che sono delle bande del detto altare sino a terra parlando di tutto quello che è di legno solamente. Di più che sia obligato indorare la banchetta della anchona di detto altare, cioè tutte le cornici d’oro

L'incarico per Santo Stefano a Biella fa conoscere il Testa sul territorio e gli vale forse la commissione per la cappella dell'Annunciazione a Oropa, nello stesso 1590. I libri contabili del Santuario registrano il pagamento "a mastro Jacomo Testa de Varale depintore per compite paghe delli scudi 10 promissali dell'Jmagine dell'angelo et madona et altre fatture per l'anunciata Imposto sotto il nomine d'essa annunciata fiorini 36"⁵⁶. L'appunto successivo chiarisce un dettaglio inatteso: le figure dell'Angelo e della Vergine⁵⁷, non sono dipinte, bensì scolpite: "Più per il bosco comprato qua jn Biella per fare dette Jmagini e portarlo in montagna"⁵⁸; pare corretta l'osservazione di Casimiro Debiaggi⁵⁹, che nell'espressione "qua jn Biella" ricava la prova di una effettiva trasferta di Giovanni Giacomo Testa, che per il gonfalone e i cherubini per la pieve di Santo Stefano poteva avere lavorato da Varallo. L'artista, che nel pagamento di Oropa è qualificato come 'depintore', deve avere sperimentato qualche rudimento di scultura sul cantiere del Sacro Monte, che senza dubbio frequenta, a prescindere dalla sua supposta attività in alcune cappelle, che si tratterà nel capitolo seguente.

Il 23 maggio 1590, con atto rogato presso il notaio varallese Giovanni Battista Albertino⁶⁰, il Testa è incaricato dalla fabbriceria del Santuario varallese di dipingere il "vaso" delle Palme, ossia la cappella dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme. La commissione tuttavia non deve essere andata a buon fine: gli affreschi odierni, esclusi gli interventi di epoca settecentesca del pittore valsesiano Carlo Bartolomeo Borsetti, sono riferibili al pittore Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino⁶¹.

et il campo di mezzo con finto oro et pittura d'azzurro figurato. Li piedistalli sia obligato indorarli tutti eccetto i campi nelli quali vi sia fatto figure secondo la volontà di detto Priore, le quali figure siano solamente di pittura senza oro et il resto sia tutto indorato. Et il restante della detta anchona sia obligato esso Gio. Giacomo indorarlo tutto benissimo con tutta quella politezza et bontà sia possibile. Et che la soffitta dell'anchona gli habbi da mettere sul mezzo uno rosone adorato bello, et altrove per tutto dello d'oro in campo turchino. Di più sia obligato detto Gio. Giacomo indorare et depingere uno paro de angeli che vanno posto sopra la nivola della Madonna". Il rogito risale al 1590, e non al 1598 come pubblicato in DEBIAGGI 2010, pp. 140-141.

⁵⁶ *Acta* 1948, II, col. 610.

⁵⁷ Le statue che oggi si vedono nella cappella sono dello scultore Pietro Giuseppe Auregio, che le eseguì tra il 1711 e il 1715 (TROMPETTO 1990).

⁵⁸ *Acta* 1948, II, col. 610.

⁵⁹ DEBIAGGI 2010, p. 139.

⁶⁰ SASV, *Archivio notarile*, b. 9467, c. 285, notaio Giovanni Battista Albertino.

⁶¹ DEFILIPPIS 2009, p. 78.

L'anno successivo, in data 18 aprile, il Testa firma il contratto con la chiesa di Santa Maria a Ferruta, sopra Borgosesia, per la dipintura della pala d'altare (fig. 11): il soggetto prescelto è ancora una volta quello della *Madonna del Rosario*, del quale l'artista si conferma un esecutore 'seriale'⁶².

Un documento inedito del 1592 attesta una nuova trasferta di Giovanni Giacomo Testa, questa volta a Novara: l'atto di pagamento registra l'esecuzione di "opere pittoriche" non specificate, saldate all'artista da Giovanni Battista de Natio, canonico della cattedrale di Novara⁶³.

Il Libro della Confraternita dei Santi Pietro e Anna di Andorno, nel biellese, registra nell'anno 1595 il pagamento a "maystro Giacomo Testa habitante in Varale per la fatura del Crucifisso fatto fare per la compagnia ff. 46"⁶⁴. Il pittore torna dunque a cimentarsi in un'opera scultorea, purtroppo dispersa, lavorando questa volta da casa, come fa pensare la formula "habitante in Varale" che compare nel pagamento, che a riprova cita anche il nome di un intermediario, Ubertino di Gerardo, attraverso il quale sarebbe stato recapitato il compenso. È questa l'ultima traccia d'archivio sull'attività biellese di Giovanni Giacomo: dopo di lui è la volta del convalligiano Anselmo Allasina di Rassa, che nel 1605 risulta iscritto alla Confraternita di San Cassiano di Riva e che a Biella sposa Anna Barberi; la possibilità che il Testa, come proposto da Casimiro Debiaggi, possa averne veicolato il trasferimento grazie a una certa fama ottenuta sul territorio, si rafforza con un nuovo documento rinvenuto nelle ricerche svolte per questo studio. Nel 1604, un anno prima dunque della partenza

⁶² sASV, *Archivio notarile*, b. 9468, c. 9, notaio Giovanni Battista Albertino. Il 20 maggio dello stesso anno un altro documento certifica il pagamento della seconda metà della somma dovuta al pittore per l'esecuzione dell'ancona (sASV, *Archivio notarile*, b. 9468, cc. 48-50, notaio Giovanni Battista Albertino). La tavola è pubblicata da DEBIAGGI 2010, pp. 136, 139-140.

⁶³ sASV, *Archivio notarile*, b. 9468, c. 304, notaio Giovanni Battista Albertino. Non si tratta della prima volta che un pittore valesiano è attestato a Novara: nel 1556 "Iohannes de Varallo" sigla una tavola con l'*Adorazione dei Pastori*, copia di quella eseguita da Tiziano Vecellio tra il 1540 e il 1542 per la cappella della Confraternita di San Giuseppe e di San Bovo nel Duomo di Novara, distrutta in un incendio nel 1642. Il dipinto, pubblicato da Casimiro DEBIAGGI (1995, pp. 37-42), è passato nella collezione dell'architetto milanese Giuseppe Martinenghi, venduta all'asta da Finarte nel 2001. Non è noto il profilo di tale Giovanni da Varallo, che DEBIAGGI (1995, p. 38) propone di identificare con Giovanni Rappa, pittore varallese, autore con Gerolamo Varolti e Ludovico Canta del trittico per la collegiata di Borgomanero, licenziato lo stesso anno (MOLLI 1986, p. 128).

⁶⁴ Il pagamento è pubblicato da Delmo LEBOLE (1972, p. 35). Si veda inoltre DEBIAGGI 2010, p. 140.

dell'Allasina per Biella, la comunità di Crevacuore commissiona l'esecuzione di un'ancona per la chiesa parrocchiale, della quale non resta traccia: a dipingerla sono Giovanni Giacomo Testa e "Anselmo Alesina de Rassa", mentre le operazioni di doratura sono affidate a Giovanni Bonzanini da Palestro⁶⁵.

L'attività del pittore di Varallo dovette proseguire ancora per qualche anno: non si conosce la data di morte dell'artista, ma un rogito inedito del 1613 che nomina il figlio Giovanni Battista, lo attesta già defunto⁶⁶. Non è dunque Giovanni Giacomo, come finora creduto⁶⁷, il "sig. Testa" nominato in un rogito del 6 luglio 1614 per "venire a finire la pittura della Cappella dell'Incoronazione di N.S. che altrimenti si farà dipingere da altra mano"⁶⁸. Entra dunque in campo la figura nuova di Giovanni Battista Testa, figlio del nostro e pittore anch'esso, ancora da definire all'interno del panorama artistico valesiano della prima metà del Seicento: chissà che dai prossimi studi ne possa uscire un profilo più completo; allo stato attuale, si sa che non portò a termine gli affreschi per il vano dell'Incoronazione di spine, poi affrontati nello stesso anno da Ortensio Crespi, fratello del più noto Giovanni Battista detto il Cerano⁶⁹; chissà che tuttavia non appartengano al Testa le pitture sulla parete sinistra del vano, di mano diversa rispetto alle restanti e finora debolmente riferite al nome del padre Giovanni Giacomo (fig. 12). Nel 1645, stando alle notizie di Delmo Lebole⁷⁰, ritroviamo Giovanni Battista a Biella, impegnato in una serie di tele con i *Dodici Apostoli* per la Parrocchia di S. Giacomo al Piazzo, ma quale strada professionale abbia percorso fino a lì, ancora non è noto.

Le recenti ricerche di archivio sulla dinastia dei Cavallazzi⁷¹, hanno ridefinito l'attività di questa bottega familiare di pittori attiva per quasi un secolo, a partire dagli anni trenta del Cinquecento.

⁶⁵ SASV, *Archivio notarile*, b. 10288, c. 898, notaio Bartolomeo Peterro. La figura di Giovanni Bonzanini da Palestro rimane al momento priva di riscontri.

⁶⁶ SASV, *Archivio notarile*, b. 9478, cc. 528-532, notaio Giovanni Battista Albertino: Giovanni Battista Testa è definito '*filius quondam*' di Giovanni Giacomo; a proposito si rimanda a p. 14, nota 44.

⁶⁷ GALLONI 1914, p. 285-286; DEBIAGGI 2010, p. 136.

⁶⁸ Il documento, trascritto da Pietro GALLONI (1914, p. 285-286) dai minutari del notaio Giovanni Battista Albertino, risulta disperso.

⁶⁹ DEFILIPPIS 2009, p. 106. Su Ortensio Crespi si veda inoltre CHIODO 2005, pp. 339-342.

⁷⁰ LEBOLE 1984, pp. 563, 631; la notizia è ripresa da DEBIAGGI 2010, p. 143.

⁷¹ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 39-76.

Il capostipite Filippo, originario di Oleggio, nel novarese, è attivo nell'oratorio della Madonna di Loreto alle Moline di Boccioleto (figg. 13-14), in Val Sermenza, nel 1535⁷², e l'anno successivo risulta già abitante a Varallo: a proposito del suo arrivo, tra il capoluogo valesiano e la patria del pittore, sede di un porto fluviale sul fiume Ticino, esistevano legami commerciali; di Oleggio era anche don Giuseppe Maio, parroco di Varallo e fondatore dell'influente ospedale cittadino nel 1556⁷³.

Gli affreschi delle Moline rivelano già una dipendenza dai modelli gaudenziani⁷⁴, che Filippo tende a semplificare con un linguaggio pittorico ancora acerbo nell'esecuzione. Ormai stabilito in Valsesia, entro il 1553⁷⁵ si trasferisce a Saint-Vincent, in Valle d'Aosta, per lavorare nella chiesa parrocchiale di San Vincenzo; un incarico impegnativo, del quale rimangono il *Ciclo della Passione* (fig. 15) e le *Storie della vita di San Vincenzo*⁷⁶ (fig. 16). Ritornano generosi i prestiti gaudenziani, in particolare nei riquadri con la *Salita al Calvario* e la *Crocifissione*, nella quale al modello del tramezzo varallese delle Grazie, si aggiunge quello di San Cristoforo a Vercelli, che Filippo sembra conoscere, almeno stando ad alcuni dettagli⁷⁷. Allo stato attuale degli studi, non sono note altre opere del pittore in Valle d'Aosta: è dunque probabile un suo ritorno immediato in Valsesia, una volta concluso l'incarico; qui è documentato assiduamente fino al 1578, anno in cui fa testamento⁷⁸.

Nel 1567 firma il polittico per la chiesa di San Gaudenzio a Crusinallo (fig. 17), che dipende dalla pala di Fermo Stella eseguita per la parrocchiale di Omegna (fig. 18) nel 1547 e dall'ancona di Bernardino Lanino per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Borgosesia, datata 1539⁷⁹; il legame di Filippo con la tradizione gaudenziana passa dunque attraverso la più accessibile mediazione dei suoi allievi.

⁷² BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 39.

⁷³ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 40, 44.

⁷⁴ I riquadri con episodi della *Passione* dipinti nel sottarco dell'oratorio, dipendono da quelli affrescati da Gaudenzio sul tramezzo in Santa Maria delle Grazie, concluso nel 1513.

⁷⁵ L'incendio che interessò la chiesa nel 1553, danneggiando l'edificio, vale come *terminus post quem* per l'esecuzione degli affreschi.

⁷⁶ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 48-51.

⁷⁷ Nel riquadro con la *Salita al Calvario* si riscontrano alcune riprese da un disegno del British Museum di Londra (inv. 1953.12.125), riferito a Gaudenzio Ferrari: BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 48-51.

⁷⁸ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 40.

⁷⁹ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 52.

Tra lo stesso anno e il 1568 sono numerose le opere riferite ai Cavallazzi: dalla tavola con la *Madonna del latte tra San Giacomo e San Pietro* (fig. 19) oggi nel Museo di Campertogno, agli affreschi nell'oratorio di Ferrate (fig. 20) e alla pala con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista, Rocco, Marco e Pietro* (fig. 21) nell'oratorio di San Giovanni Battista a piane di Rossa⁸⁰; pur trattandosi di opere attribuite e non documentate, ne deriva un momento di intensa attività per la bottega, forse dovuto alla disponibilità di tutti i familiari: Filippo è ancora vivo e i suoi figli sono già attivi. L'attività del capostipite è infatti intrapresa e continuata da Teseo e Simone Cavallazzi, anche loro abitanti in Varallo e imparentati con la nobiltà locale⁸¹; le pratiche di bottega complicano la distinzione dei singoli profili e nella letteratura artistica chi incontra più fortuna è senza dubbio Teseo: di lui sappiamo per certo che nel 1575 restaura la tavola di Gaudenzio Ferrari con le *Stimate di San Francesco*, nell'omonima cappella sulla salita al Sacro Monte⁸², mentre nel 1573 ha firmato con il fratello il *Giudizio Universale* (fig. 22) sotto il portico dell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra⁸³. Il nome di Simone ricompare in tre documenti scalati tra il 1585 e il 1586, che lo vedono subentrare a Teseo, defunto nel 1584, per completare un'ancona dispersa, destinata all'altare maggiore della parrocchiale di Parone, vicino a Quarona⁸⁴.

Si conclude così il nucleo di opere documentate dei Cavallazzi, allo stato attuale degli studi: nel nutrito *corpus* di documenti emersi sui pittori, pochi si riferiscono alla produzione artistica della bottega, alla quale sono state avvicinate nuove attribuzioni sulla base dei riferimenti disponibili. È il caso di un gruppo di ancone, nelle quali ricorrono riferimenti e soluzioni, riproposti riutilizzando i materiali di

⁸⁰ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 52-56.

⁸¹ Filippo ha un terzo figlio maschio, Cesare, che non sembra tuttavia impegnato nella bottega di famiglia. I documenti d'archivio rivelano il prestigio sociale raggiunto dai Cavallazzi: Teseo sposa in prime nozze Caterina Motta di Varallo, vedova di Battista Rasario, di origini facoltose e proprietario terriero; in seconde nozze si unirà a Fulvia de Curionis, il cui figlio Bernardino, avuto dal primo marito, diventerà fabbricere e testoriere al Sacro Monte. Simone, dopo un primo matrimonio, si risposa con Maria Rasario, figlia della prima moglie di Teseo (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 41-42).

⁸² BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 42.

⁸³ La firma dei due pittori è dipinta in un cartiglio oggi compromesso, ma ancora leggibile grazie al supporto della fotografia digitale: *Simon te(s)eo chauala[cis? pictor[.] de olegio abitatores Varali pinxit 1573*" (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 61-62).

⁸⁴ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 43.

bottega, dai cartoni ai disegni: tra questi il polittico Duelli (fig. 23) per la chiesa di San Giovanni al Monte a Quarona e la pala con una *Sacra Conversazione* (fig. 24).

L'atelier dei Cavallazzi, negli anni più felici, è dunque in “grado di realizzare pale d'altare di un certo impegno per chiese parrocchiali, come per oratori frazionali, e, soprattutto, decorazioni ad affresco: da quelle più prestigiose e complesse su vaste superfici fino a quelle di minor portata nei piccoli luoghi di culto campestri”⁸⁵, secondo una modalità operativa tipica della botteghe pittoriche.

L'attività dell'atelier dopo Teseo e Simone, documentato fino al 1594, passa nelle mani del figlio di quest'ultimo, Alessandro: due pagamenti che risalgono al 1611 e al 1623 gli assegnano i dipinti nell'oratorio della SS. Trinità a Campertogno⁸⁶ (fig. 27), in Val Grande, e testimoniano l'operosità della bottega almeno fino al primo ventennio del Seicento.

Molto poco documentato è il pittore Giovanni Battista Scolari, originario di Rimella, nella Val Mastallone e figlio di Graziano, anch'esso frescante⁸⁷; i pochi riferimenti disponibili, hanno finora permesso una ricostruzione solo parziale del profilo dell'artista, che sulle orme del padre si immagina attivo in Valsesia con una simile operosità. Menzionato una prima volta nella *Guida* ottocentesca di Gerolamo Lana⁸⁸, nel 1924 è definito “pittore reputatissimo” da Pietro Ravelli, che per primo ne cita il trittico con la *Madonna con il Bambino, San Marco e San Rocco* (fig. 28) nell'oratorio della Visitazione a Fobello, nella Val Mastallone, “pinta nel 1585”⁸⁹. L'ancona rimane la sola opera certa del pittore e ne rivela la dipendenza dai modelli

⁸⁵ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 46. Quanto alle decorazioni ad affresco, è il caso degli affreschi in Santa Maria in Castro a Bornate, alle porte di Borgosesia, datati 1563 e raffiguranti *l'Assunzione della Vergine e Dio Padre* (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 51; fig. 25), e del ciclo nel convento delle Clarisse a Gattinara (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 59-61; fig. 26).

⁸⁶ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 43.

⁸⁷ MINONZIO 2005, p. 159. Graziano è attivo in Valsesia tra il 1524 e il 1550: a lui si deve la decorazione di oratori e cappelle disseminati sul territorio. Tra le opere documentate, ci sono gli affreschi per la cappella di Piode, in Val Grande (1524), la decorazione in Sant'Antonio a Cosco di Cellio (1539) e l'affresco con la *Madonna del latte, San Rocco e un Santo papa* (1550) oggi nell'oratorio di San Rocco a Molino di Ferrate, in Val Seremenza. Nonostante la possibilità di aggiornamento offerta dalla pittura di Gaudenzio, Graziano rimane legato a formule figurative tradizionali.

⁸⁸ LANA 1840, p. 267. La menzione è ripresa da Federico TONETTI (1883-1891, p. 60), mentre un primo profilo biografico del pittore è redatto da Casimiro DEBIAGGI (1968b, p. 160).

⁸⁹ RAVELLI 1924, pp. 40, 60.

gaudenziani, in linea con la coeva produzione artistica locale. Nella penuria di notizie sullo Scolari, il trittico fobellese costituisce un riferimento solido per arricchire il catalogo del pittore di ulteriori attribuzioni: sembra il caso del ciclo di affreschi nella cappella della Samaritana al pozzo al Sacro Monte di Varallo, che in questa sede si propone di restituire al pittore sulla base dei dati di stile, convincenti a tal punto da supplire alla mancanza di documenti⁹⁰.

Nel 1671 l'erudito Giovanni Battista Fassola menziona per la prima volta il pittore valesiano Giulio Cesare Luini: da questo momento, il suo nome si rincorre nei testi fino alla bibliografia più recente, senza che si registri alcuna consistente evoluzione nella definizione della sua figura. Ritenuto allievo di Gaudenzio e di nascita varallese⁹¹, sotto il suo nome si riunisce presto un consistente catalogo di opere che lo vedono attivo in Valsesia nell'orbita del maestro, al quale ai più appare debitore sotto l'aspetto stilistico. Un ritratto biografico di Giulio Cesare Luini è già diffuso sul finire del Seicento, quando Francesco Torrotti, che accenna al pittore nella sua *Historia* del Sacro Monte di Varallo edita nel 1686, lo vuole membro della famiglia dei Luini del Lago Maggiore, "essendo traditione essere quei Conti di Malpaga, che fugarono l'armi di Filippo Maria in 1419 a Varallo, come dice F. Leandro Alberti, mutando con il paese qui il nome in Luino loro patria"⁹². Le prime menzioni del Fassola e del Torrotti, rispettivamente allievo e maestro, sembrano dunque dipendere dalla *Descrittione di tutta l'Italia* di Leandro Alberti, la cui prima edizione è pubblicata a Bologna nel 1550: a lui fanno entrambi riferimento nel dare notizia della provenienza dei Luini di Varallo dal Lago Maggiore⁹³. L'Alberti tuttavia cita la

⁹⁰ A proposito si rimanda al capitolo seguente.

⁹¹ Gaudenzio BORDIGA (1821, p. 53) indica il 1512 come presunta data di nascita del pittore. A proposito del supposto allunato di Giulio Cesare Luini presso Gaudenzio Ferrari, torna in mente l'osservazione di G. COLOMBO (1881, p. 131): "Se egli nacque come stimano il Bordiga e il Lana, verso l'anno 1512, è chiaro che non potè studiar pittura sotto Gaudenzio in Varallo; nè poi si sa se lo seguitasse altrove, nè le opere sue ci porgono argomento di ciò credere".

⁹² TORROTTI 1686, p. 30. La notizia è ripresa da F. TONETTI (1883-1891, p. 64).

⁹³ ALBERTI 1550, p. 364v: "Non molto discosto da questa riva, vedonsi nel lago più isolette raunate insieme, dette Malpaga. Nel qual luogo vi fu altre volte edificato un fortissimo castello da alcuni fratelli Beccari, dimandati Mazzarditi, usciti de la spiaggia di Canobio, nominandolo Malpaga, essendo morto Giovan Galeazzo Vesconte primo Duca di Milano. Et ciò fatto, divennero tanto potenti per la grandi ladronerie che faceano ne' luoghi vicini, che passando Federico terzo Imperatore di Germania, da Belinzona per andar a Roma a pigliar la corona Imperiale, vi se li fece incontro Antonio, uno di quelli, con una honorevole, & gran compagnia, & molto magnificamente lo ricevè, & lo presentò di ricchi presenti. Onde

notizia di una presunta fuga verso Varallo dei conti di Malpaga, ma non fa il nome della famiglia dei Luini.

Nella letteratura ottocentesca locale persiste il profilo storico del Luini senza che emergano particolari dubbi a proposito: eppure nell'albero genealogico della famiglia, lo storico Federico Tonetti non riesce a inserire la figura del pittore⁹⁴; per uscire dalla Valsesia, Felice Turotti, che si sofferma su Giulio Cesare Luini all'interno dell'appendice, dedicata a Gaudenzio e ai suoi allievi, nella traduzione italiana del volume *Leonardo da Vinci e la sua scuola* di Alexis François Rio, edito a Milano nel 1857, si attiene alle notizie dei predecessori⁹⁵.

Più cauto è l'approccio della critica novecentesca⁹⁶, che nel fare il nome dell'artista non si sbilancia a proposito del suo peso storico, pur cominciando ad accennare alla mancanza di appigli documentari; il Giulio Cesare Luini personaggio diventa piuttosto un nome associato a un *corpus* di opere. Allo stato attuale degli studi, la figura del pittore valesiano resta problematica: il ritratto tracciato nella bibliografia più antica, non trova riscontro nella documentazione d'archivio, che non ne conserva alcuna traccia; il suo rimane dunque un nome fittizio, al quale non corrisponde un profilo storico. Diverso è il caso di altri membri appartenuti alla famiglia varallese dei Luini: nei registri battesimali e in alcuni atti notarili si incontrano Francesco Luini, padre di Giovanni Battista, a sua volta sposato a Elena e padre di Cecilia e di un secondo figlio suo omonimo, e ancora Giovanni Pietro Luini; quanto al nome del nostro pittore, Giulio Cesare, ricorrerà nella famiglia a partire dal

vedendo Federico tanta magnificenza, il fece Conte. Di poi intendendo Filippo Vesconte Duca di Milano le rubbarie, che faceano detti Mazzarditi, vi mandò 400 fanti ad assediare le cose per il bisogno, li dierono al Duca salvo l'havere, & le persone. Là onde quindi partendosi, parte di essi passò ad Intrà, parte a Varallo, & parte altrove. Allora il Duca Filippo fece roinar detta fortissima Rocca. Vero è, che dopo molto tempo fece drizzare quivi un'altra Rocca Ludovico Borromeo, che fu nel 1519, nominandola Vitaliana”.

⁹⁴ TONETTI 1883-1891, p. 68.

⁹⁵ TUROTTI 1857, pp. 464-465.

⁹⁶ È il caso di Anna Maria BRIZIO (1942, p. 236): “Notizie e attribuzioni su questo pittore valesiano sono ripetute [...] per tradizione, senza vaglio rigoroso. La data di nascita generalmente riportata: 1512, non è provata da nessun documento. [...] Null'altro dato documentario conosciamo su di lui”. Si veda anche TABBIA 1961, p. 69: “A questo proposito esprimiamo subito una riserva che ci pare necessaria a garantire la rigorosità dell'indagine. La pittura del Luini non si può, checchè ne si dica, identificare in un dipinto preciso, firmato e datato. [...] Sarà più onesto quindi in sede critica riconoscere che, al più è possibile isolare [...] una serie di dipinti man mano evolventisi. Questo senza presumere di poter sostenere un'attribuzione decisa al Varallese”.

XVII secolo⁹⁷. L'attuale inconsistenza storica del personaggio non autorizza ad escludere uno sguardo all'ampio catalogo, nel tentativo di isolare un gruppo di opere stilisticamente pertinenti, a prescindere da ogni specifica questione attributiva.

Il nome di Giulio Cesare Luini ha un legame privilegiato con la chiesa di San Marco a Varallo: qui la critica gli riferisce un nucleo variabile di pitture all'interno dell'edificio. Gli studi recenti hanno proposto un gruppo di affreschi pertinenti stilisticamente⁹⁸, riconducendo allo stesso pittore la decorazione del coro, datata 1557⁹⁹, il *Padre Eterno*, l'*Annunciazione* e la *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Antonio Abate e Gaudenzio* sull'arco trionfale (figg. 37-39), la *Conversione di Saulo*, la *Predica ad Antiochia* e il *Serpente di bronzo* (figg. 40-42) sulle pareti della terza campata, licenziati nel 1563¹⁰⁰, e le *Sibille* (figg. 43-46) e i *Profeti* (figg. 47-50)

⁹⁷ ASPV, *Registro Battesimi 1550-1614*, f. 3, unità 7, pp. n.n.: “Die 18 Julii 1602 ego Prb. Pretus Philipperius alter parochorum Varalli baptizam Ceciliam filiam di Jo. Baptista Luini de Varallo et Helena coniugum. Patrini fuerunt D. Jullius V(?)etonus mediolanensis sed nunc habitator Varalli et Magdalena uxor Josephi Milaneti de Varallo”; “Die 15 mensis Novembris anni 1603 ego Prb. Petrus Philipperius alter parochorum Varalli baptizam Jo. Baptista filium Jo. Baptista Luini de Varallo et Helena coniugum. Patrini fuerunt D. Jullius V(?)etonus mediolanensis sed nunc habitator Varalli et Magdalena uxor Josephi Milaneti de Varallo”.

⁹⁸ ANGELERI 2010, pp. 77-96. Il contributo, con alcune aggiunte, è tratto dalla tesi di Laurea Magistrale: ANGELERI 2008-2009.

⁹⁹ La decorazione del coro inerente alla campagna del 1557 comprende gli *Evangelisti* (figg. 29-32) e gli *Angeli musicanti* (figg. 33-34) negli spicchi della volta e gli affreschi sulle pareti laterali (figg. 35-36); la data si legge all'interno di un cartiglio dipinto alla base dello spicchio centrale.

¹⁰⁰ La data, che si legge alla base dello scomparto con il *Serpente di bronzo*, è da ritenersi conclusiva della campagna e da riferirsi anche ai due episodi paolini. Di recente Pier Giorgio Longo ha scritto alcune pagine sul comune programma iconografico che sembrerebbe legarli, incentrato sul tema dell'attesa salvifica dell'umanità. Da un lato le scene paoline della *Conversione* e della *Predica*, nelle quali il Santo è un modello esemplare, “il convertito dalla luce accecante della totalità e verità della fede e il missionario attraverso la parola e i comportamenti da veri cattolici” (LONGO 2009, p. 403), dall'altra l'episodio biblico del *Serpente di bronzo*, strumento di salvezza per il popolo d'Israele e prefigurazione del Cristo sulla croce. “La linea che unisce i due affreschi è lo sguardo: il primo, lo sguardo accecato di Saulo, sbalzato da cavallo, rivolto al Dio che gli appare e chiede perché lo perseguitasse, invitandolo ad entrare nella città, cioè a darsi all'apostolato; l'altro è lo sguardo degli ebrei nel deserto, morsi dal serpente, che si rivolgono al Cristo pendente in croce e per questo si salvano, rimangono in vita, non subiscono la morte del morso. Due sguardi, due storie di salvezza e di vita eterna” (LONGO 2009, pp. 404-405). Un'impaginazione di immagini di significato teologico che si estende, secondo lo studioso, alle restanti pareti della chiesa: “Nel sott'arco dell'arco trionfale vi sono storie della genesi relative alla creazione di Adamo ed Eva, al loro peccato e caduta, alla cacciata dal paradiso terrestre, alla condanna al lavoro e alla morte. Poi, i quattro evangelisti e le quattro sibille preconitrici di Cristo e della salvezza cristiana, cioè il mistero dell'Annunciazione e dell'incarnazione. La Vergine si fa

sui pennacchi degli archi che reggono la copertura della chiesa, datati intorno al 1580¹⁰¹. Gli affreschi isolati registrano un progressivo aggiornamento del linguaggio decorativo, a partire dalla decorazione del coro¹⁰²: è a Gaudenzio che guardano nelle fasce a grottesche, e i modelli sono a portata di mano, dai precoci rabeschi nella cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie a Varallo, alla bordatura che incornicia l'arcata centrale del celebre tramezzo della chiesa, che ricompare simile attorno alla lunetta con la *Natività*, sempre di mano di Gaudenzio, sulla facciata dell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra. Entrambe ricordano le soluzioni di San Marco nel fondo giallo e nella ripresa di alcune delle figurine disseminate tra i girali; qui vengono meno la vitalità e la sfrenatezza degli originali, riproposti con un fare più rigido e con una maggiore compostezza. Il Gaudenzio delle Grazie ritorna come modello per i due medaglioni sorretti da putti affrescati sulle pareti laterali del coro: l'artista impegnato in San Marco conosce il tondo con il profeta *Isaia* (fig. 53) dipinto sul fastigio del tramezzo, licenziato nel 1513; anche il dettaglio plastico del leone che affianca *San Marco* nella volta è memore

corredentrice e mediatrice di grazia; così gli altri santi, siano essi più percepiti come elementi fondanti della chiesa cattolica" (LONGO 2009, p. 405).

¹⁰¹ Nel tentativo di circoscrivere quanto più possibile la data di esecuzione degli affreschi, si può ripartire da un'indicazione di Maria Cristina TABBIA (1961, pp. 74-75) che soffermandosi sulle figure dei *Profeti*, ne coglie la vicinanza stilistica con il riquadro affrescato alla sinistra del portale laterale, eseguito necessariamente in seguito all'apertura del passaggio, nel 1580. Lo attesta la data scolpita sopra l'architrave in pietra, che potrebbe dunque funzionare come *terminus post quem* per la collocazione cronologica della decorazione dei pennacchi: convince un confronto tra la figura maschile barbata dipinta all'interno del riquadro che affianca il portale, per il resto gravemente compromesso, e i volti dei *Profeti*, in particolare quello di Abacuc sul primo pennacchio a sinistra.

¹⁰² Girolamo LANA (1840, p. 134) riconosce al presunto pittore gli *Evangelisti* e i *putti* negli spicchi della volta absidale, seguito dallo storico Federico TONETTI (1883-1891, p. 64), al quale fa seguito Luigi RAVELLI (1924, p. 209) nella sua *Guida* alla Valsesia. A espungere la decorazione della volta dal catalogo del pittore è Anna Maria BRIZIO (1942, p. 236-237), che degli affreschi in San Marco riferisce al Luini la sola *Conversione di Saulo* affrescata nel registro superiore della parete destra della terza campata. Passati sotto silenzio da Andreina GRISERI (1956, p. 71), a respingere l'attribuzione luinesca di *Evangelisti* e *putti* è ancora Maria Cristina TABBIA (1961, p. 73) nel suo itinerario dedicato alla figura dell'artista, al quale fa riferimento Franco Mazzini quando scrive che "circa l'attribuzione delle altre pitture al varallese Luini, non tutti sono concordi sugli *Evangelisti* e sugli *Angeli musicanti*" (F. Mazzini, in *Opere d'Arte* 1976, p. 178). Nel caso della studiosa si è rivelato forse fuorviante l'erroneo riferimento agli affreschi della volta dell'iscrizione dedicatoria del 1531, dipinta alla base della vela centrale: una datazione inaccettabile da parte della TABBIA (1961, p. 73), che non poteva sapere del cartiglio con la data del 1557, ancora nascosto dagli intonaci ottocenteschi.

dell'utilizzo della pastiglia inaugurato dal maestro valduggese¹⁰³. Il motivo a finta tappezzeria sulla parete destra, che riproduce una trama tessuta di gusto orientaleggiante, è già comparso nella Cappella della *Visitazione* al Sacro Monte¹⁰⁴ (fig. 54), dipinta intorno al 1544.

Paolo Venturoli avvicina agli affreschi del coro le pitture della cupola nell'oratorio della Madonna di Campagna a Pallanza, nel Verbanò; nelle otto vele trovano spazio le figure dei quattro *Dottori della Chiesa di Occidente* e altrettanti *Angeli musicanti* (figg. 51-52), terminati entro il 1547, anno di consacrazione della chiesa. Lo studioso ritiene "che l'autore degli affreschi sia da identificare con il pittore valesiano Giulio Cesare Luini e comunque con lo stesso autore che ha eseguito la decorazione dell'abside di San Marco a Varallo nel 1531. Ci troviamo di fronte ad un pittore seguace di Gaudenzio Ferrari che si inserisce all'interno della scuola gaudenziana di area novarese, individuata da Giovanni Romano accanto alla più nota scuola di area vercellese"¹⁰⁵.

Negli affreschi dell'arco trionfale¹⁰⁶ (figg. 39-41), i riferimenti valicano la Valsesia, "in direzione delle botteghe vercellesi tardogiovenoniane e del Lanino, documentato

¹⁰³ Al di là di questi dettagli, gli *Evangelisti* sembrano guardare a modelli diversi da quelli di Gaudenzio, forse incisori, ancora da identificare.

¹⁰⁴ L'attuale decorazione della cappella è un rifacimento commissionato nel 1902 al pittore varallese Andrea Bonini, a causa del cattivo stato conservativo in cui versavano gli affreschi. L'artista si è attenuto all'originale, come documenta un disegno di Giulio Arienta, oggi nella collezione grafica della Pinacoteca di Varallo (inv. 2026), che riproduce l'aspetto della cappella nel 1887. Il foglio è pubblicato da P. Angeleri, in *Arti figurative* 2008, pp. 136-137, n. 47. Su Giulio Arienta: TURLO 2000-2001. Sulla cappella: DE FILIPPIS 2009, p. 42.

¹⁰⁵ VENTUROLI 1987, pp. 263-264; VENTUROLI 1990, pp. nn. La data 1531, che ancora si legge nel cartiglio dedicatorio dipinto in corrispondenza dello spicchio centrale, è pertinente in realtà all'affresco di fondo che raffigura la *Madonna in trono con il Bambino, San Marco e Santa Caterina d'Alessandria*, e non tiene conto di una seconda iscrizione, che riporta la data 1557, emersa sul finire degli Anni Settanta durante i lavori di restauro del coro, e pubblicata due anni più tardi da Paola ASTRUA (1992, p. 55) in riferimento alla decorazione della volta e delle pareti absidali. Per le figure di Pallanza è possibile identificare precisi riferimenti: il *Sant'Ambrogio* deriva dallo scomparto centrale del *Trittico per i confratelli di Sant'Ambrogio* di Gerolamo Giovenone (1528-1530), in origine in San Francesco a Vercelli, dove è rimasto lo scomparto centrale; le due tavole laterali si conservano l'Art Gallery di Auckland, in Nuova Zelanda. Il volto della figura di *San Gregorio* è ripreso da quello dello stesso Santo nella pala sempre laniniana, già in San Paolo a Vercelli, con la *Sacra Famiglia e i Santi Paolo, Gregorio e Maria Maddalena*, datato 1543 e oggi alla National Gallery di Londra (inv. NG700).

¹⁰⁶ Sono escluse le *Storie della Genesi, San Cristoforo e Santa Lucia* dipinti nel sottarco, e la *Madonna in trono con il Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano* alla base del pilone sinistro.

e presente tra l'altro al Sacro Monte negli anni quaranta del cinquecento"¹⁰⁷: le figure dell'Angelo annunciante e della Vergine trovano il loro modello nel disegno con l'*Annunciazione* riferito alla mano del tardo Gerolamo Giovenone (fig. 55), già in collezione Abrate a Torino, ma anche la ripresa laniniana del foglio per l'affresco eseguito nel convento di Sant'Agata a Vercelli, ora presso il Museo Borgogna, merita una segnalazione¹⁰⁸. Per il *Padre Eterno* si segnala una proposta di confronto con la figura del *Dio Padre* (fig. 56) affrescata sul fastigio del portico esterno del vicino oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra: li accomunano la gamma dei colori e le fisionomie dei volti.

I grandi affreschi della terza campata, conclusi nel 1563, registrano una svolta manierista. Nell'episodio della *Conversione di Saulo* (fig. 42), affollato di personaggi in pose studiate, seppure con una certa ingenuità nelle proporzioni, le forme allungate e modellate plasticamente di alcune figure trovano riferimenti precisi nella *Battaglia di Costantino contro Massenzio* dipinta da Giulio Romano su disegni di Raffaello Sanzio nella Sala di Costantino in Vaticano (1517-1524). Il linguaggio manierista si insidia anche nel riquadro con la scena biblica del *Serpente di bronzo* (fig. 44), la cui impostazione complessiva ricorda l'analogo episodio affrescato da Michelangelo nella Cappella Sistina, in uno dei pennacchi della volta (1508-1512). In San Marco l'idolo bronzeo è più decentrato rispetto all'invenzione del Buonarroti, ma nelle pose di alcune figure la ripresa è fedele: è il caso della donna in primo piano sulla sinistra, alla quale una compagna sostiene il braccio proteso, e della madre con il figlioletto sulla spalla, che si aggrappa alla testa della donna, sporgendosi in avanti. Una maggiore autonomia rispetto al modello individuato, dovuta forse all'eccessiva complessità della soluzione michelangiolesca, si riscontra nella porzione destra dello scomparto, le cui figure non sembrano rifarsi all'originale, se non timidamente nello scorcio del cadavere in primo piano.

Il restante affresco con la *Predica ad Antiochia* (fig. 43) non sembra rivelare un preciso modello di riferimento, anche se l'impostazione complessiva della scena, con Saulo sulla sinistra e la folla degli astanti di fronte a lui, richiama il cartone di

¹⁰⁷ ASTRUA 1992, p. 59.

¹⁰⁸ La segnalazione è di Paola ASTRUA (1992, p. 59). Per il foglio giovenoniano e la relativa ripresa da parte di Bernardino Lanino si veda G. Galante Garrone, G. Curto, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 206-208, n. 34.

Raffaello con la *Predica di San Paolo ad Atene*, inciso a bulino da Marcantonio Raimondi già intorno al 1520¹⁰⁹. Rimangono nei tre grandi riquadri alcune memorie gaudenziane, da certi volti barbuti che compaiono negli episodi paolini, vicini a quelli del Dio Padre e dei due Santi Gaudenzio e Antonio Abate dell'arco trionfale, al cagnolino in primo piano nella scena della *Conversione*, all'utilizzo dell'affresco misto a plastica¹¹⁰.

Le *Sibille*¹¹¹ nei peducci degli archi (figg. 43-46) sono ritratte in pose studiate e artificiose di gusto manierista, con la stessa propensione all'allungamento delle figure già rilevata negli affreschi dell'arco trionfale e nei riquadri della terza campata. Indossano vesti rigonfie di 'sbuffi' e panneggi, gioielli e acconciature ricercate, fatte di perle, diademi, lunghi ricci e nastri svolazzanti, come quelli che si arrotolano lungo i festoni di 'verzura' che le sovrastano. Sull'altra faccia dei peducci si trovano le figure dei *Profeti* (figg. 47-50), affrescate entro tondi, secondo uno schema più tradizionale, ciascuno con il proprio cartiglio¹¹²; due di loro sono affiancati dagli stessi festoni che accompagnano le Sibille, arricchiti con fiori e frutti, ai quali si aggiunge, nei casi dei Profeti Abacuc e Aggeo, un motivo decorativo vegetale a tralci d'edera, che ricorda quello dei due medaglioni affrescati sulle pareti laterali del coro nel 1557. Al di sopra dei pennacchi, ritorna il motivo del cornicione architettonico a ovuli e dentelli, già affrescato sull'arco di trionfo e sulle pareti della terza campata, dipinto lungo il bordo della copertura a due spioventi del tetto. Le

¹⁰⁹ S. Massari, in *Raphael invenit* 1985, p. 113, n. IX.

¹¹⁰ L'elmo di Saulo, lo scudo poco più in alto alle sue spalle, e l'idolo del serpente di bronzo nel riquadro con l'episodio biblico sono realizzati in pastiglia.

¹¹¹ È possibile riconoscere la *Sibilla Eritrea* sul primo pennacchio di sinistra, nel cui cartiglio si legge "IN VLTIMA (A)ETATE DEVS HVMILIABITVR", quella *Cumana*, alle sue spalle, il cui nome compare a chiare lettere su una targa sorretta da un putto, e quella *Persica*, alla destra di quest'ultima, nominata nel testo dell'iscrizione "SIBILLA PERSICA IN ORBEM TERRAM ET GREMB(VM) VIRGINIS ERIT SALVS GENTIVM". Non è stato possibile identificare la Sibilla raffigurata sul primo pennacchio di destra a causa della perdita del testo del cartiglio.

¹¹² Il testo delle iscrizioni si rivela utile, come per le *Sibille*, al loro riconoscimento, escluso il *Profeta* dipinto sul secondo pennacchio di sinistra, il cui cartiglio è andato perso. Lo affianca, sul lato destro, *Isaia*, riconoscibile dal frammento "...CE VIRG..." che ancora si legge e che rimanda al versetto "ECCE VIRGO CONCIPIET" pronunciato da quest'ultimo (*Isaiae*, VII, 14). Nei peducci che seguono sono dipinti *Abacuc* sulla sinistra, il cui cartiglio recita "ABACVC EXPECTA ILLVM QVIA VENIENS VENIET" (*Habacuc*, II, 3), e *Aggeo* sul lato opposto, con la profezia "VENIET DESIDERATVS CVN(C)TIS GE(N)TIVS" (*Aggaei*, II, 8).

pose artificiose e le forme abbondanti delle Sibille, e ancora la resa dell'incarnato, ricordano quelle delle donne che compaiono nel riquadro con il *Serpente di bronzo*.

Alla luce degli studi recenti sull'attività della bottega dei Cavallazzi, un gruppo di opere accorpate sotto il nome di Giulio Cesare Luini sembra trovare una collocazione stilistica più adeguata all'interno del catalogo dei pittori di Oleggio.

Le *Storie di Gioacchino e della Vergine* (figg. 57-58) affrescate all'interno dell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra e datate al 1542, sono tra le imprese assegnate in antico a Giulio Cesare Luini¹¹³ e considerate l'esordio artistico del pittore¹¹⁴. Le pitture rivelano un gusto arcaico, in bilico tra un'ingenuità

¹¹³ A proposito si veda FACCHINETTI 2008, pp. 155-157, con bibliografia precedente.

¹¹⁴ Sulle pareti laterali dell'aula sono dipinti la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, *Gioacchino tra i pastori*, *Gioacchino che offre a Dio il sacrificio di un capretto*, il *Sogno di Gioacchino*, *l'Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione di Maria al Tempio*; i riquadri sono accompagnati da un cartiglio in volgare che racconta l'episodio illustrato. L'episodio della *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* è corredato da due diversi cartigli, di cui uno che suggella l'intera impresa pittorica – lo si ritrova alla sinistra del riquadro e recita “Queste ope(re) de la nattivita de la madona/ et la p(re)sentatione et Seco(n)do ch Ioachim fu/ discatiato dal templo et altri doi capitu/ li a fatto far fran.^{co} de la ans(el)mina de la/ rocha curatore de questa fabrica et alle/ spese di essa fabrica. 1542” –, l'altro che descrive la scena raffigurata – “Como Ioachim esse(n)do una grandiss(im)a sollemnitate in la citta di hierusale(mme) ando al templo di/ Salomone et fece la oblatione in su lo altar dil templo et yfachar lo gitto p(er) terra e/ scacio esso Ioachim fora dil templo dicendo ch(e) non era digno di intrar nel te(m)plo/ p(er) non haver havuto fructo alcuno co(n) sua moglie et con grande vergogna/ se ne ando a casa/ 1542”. I tre episodi seguenti, che raccontano quanto accadde a Gioacchino tra la cacciata dal Tempio e il ritorno dalla moglie Anna, coesistono, insieme ad altri due, all'interno di uno stesso riquadro corredato da cinque legende, ciascuna dedicata a un diverso momento del racconto: *Gioacchino tra i pastori*, con l'iscrizione “Como Ioachim esse(n)do nel deserto molto se tristava/ fra lui aco(n)disera(n)do la gra(n)da vergogna qua(n)do el fu/ scaciato del te(m)plo et li soii pastori andar(o)no aco(n)fortalo”, il *Sogno di Gioacchino*, corredato dalla legenda “Como la(n)gelo Apparve in sonno a Ioachim et li/ la ... de la madona si che dovette retornar/ a sua consorte”, e il *Sacrificio dell'agnello da parte di Gioacchino*, con il cartiglio “Como Ioachim fece la/ oblatione del agnello al/ summo Idio seco(n)do ch(e) la(n)ge/ lo p(er) p(ar)te de idio haveva com/ e(n)dato”. A questi si aggiungono altri due episodi di apparizione dell'Angelo, un primo accompagnato dal testo “Como langelo la 3^a volta appare a Ioachim/ et li fece co(m)pagnia q(ua)n(do) le parti dal de/ serto et retorno a sua consorte”, un secondo corredato dall'iscrizione “Como langelo in forma dun giovene aparue a Ioachim et lo Interogo che cosa lui/ facesse e lui li recunto le sue tribulatione/ et langelo li disse da p(ar)te de Idio la/ seco(n)da volta che dovesse retornar a sua/ consorte”. Seguono l'episodio dell'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, accompagnato dalla legenda “Como anna co(n) una sua fante va alla/ porta de la citade et vedendo venne Ioachim suo marito a casa/ li va ... contra et lo abbraccio”, e quello della *Presentazione di Maria al Tempio*, il cui cartiglio recita “Como la Madonna essen/ do in eta di 7 Anni fu/ da li soii pare(n)ti/ presentata. 1542”. Il ciclo convive con le coppie di *Angeli* reggicartigli affrescate negli spicchi delle volte, attribuite al pittore Fermo Stella da Caravaggio e datate 1539: a proposito si veda FACCHINETTI 2008, pp. 155-157. La data è dipinta in un piccolo tondo, in

compositiva ancora quattrocentesca, e un'apertura verso la cultura figurativa di Gaudenzio, che si infila nelle fisionomie dei personaggi, nelle fasce a grottesche e in alcune scelte iconografiche¹¹⁵: una commistione che si ritrova negli affreschi dell'oratorio della Madonna di Loreto a Moline di Boccioleto (figg. 13-14), in Val Sermenza, firmati da Filippo Cavallazzi e di poco successivi al 1535¹¹⁶. Il ciclo delle Moline rivela “una personalità ancora acerba, ma già orientata in direzione dei modelli gaudenziani”; lo dimostrano le riprese da alcuni episodi della *Passione di Cristo* dipinti da Gaudenzio sul tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo, nel 1513, semplificati dal Cavallazzi “dal punto di vista compositivo e del dettato pittorico, come riflesso dalle difficoltà tecniche incontrate nell'organizzazione e nella gestione degli strumenti prospettici, che conferiscono all'insieme un sapore sostanzialmente arcaico”¹¹⁷.

Dal catalogo di Giulio Cesare Luini sono forse da espungere, sempre a favore della ‘ditta’ Cavallazzi, gli affreschi nella cappella della *Visitazione* al Sacro Monte di Varallo (fig. 54), riferiti al presunto pittore già nelle *Guide* ottocentesche locali. Le sei figure dei *Profeti* dipinte nelle lunette¹¹⁸ somigliano a quelle nella Cappella di Santa Marta (figg. 59-60) a Boccioleto nelle pose, nella gamma coloristica e nelle

corrispondenza dello spicchio della volta che sovrasta l'episodio con la *Presentazione di Maria al Tempio*. La coppia di angeli nella vela attigua alla parete di fondo, è riconosciuta a Gaudenzio Ferrari, insieme alla scultura lignea della *Madonna con il Bambino*, oggi sull'altare, e all'*Annunciazione* ad affresco ai lati di quest'ultima.

¹¹⁵ È il caso del riquadro con la *Nascita della Vergine*, che ricorda gli esempi del maestro di Valduggia. Si tratta di un tema molto caro a Gaudenzio, che lo ripropone in diverse occasioni: dalla tela nel Santuario della Beata Vergine Assunta a Morbegno, in Valtellina (1524 circa), all'affresco nella Cappella della Beata Vergine in San Cristoforo a Vercelli (1532-1534), allo scomparto della predella del polittico in Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio (1541), fino alla pala, già Contini-Bonacossi, per la cappella della *Nascita della Vergine* in Santa Maria della Pace a Milano (1544-1545).

¹¹⁶ La data 1535 è menzionata all'interno di una lunga iscrizione che documenta l'indulgenza concessa per la costruzione dell'edificio. A proposito si veda BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 47.

¹¹⁷ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 47. Al ciclo delle Moline sono stati affiancati anche gli affreschi nella Cappella di Santa Marta, attigua alla parrocchiale di Boccioleto, datati intorno al 1550¹¹⁷ (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 47; in passato le pitture erano state riferite al figlio di Filippo, Teseo Cavallazzi, da Casimiro DEBIAGGI (1968c, p. 33) e Enrica BALLARÈ (2003, p. 43).

¹¹⁸ Dalla prima lunetta a sinistra, si incontrano *Abacuc*, il cui cartiglio è compromesso, *Geremia* (“Jeremias c. 27° Suscitabo David Sermen Iustum”), *Isaia* (“Isaias c. 7° Ecce virgo concipiet, et pariet filium”), *Aggeo* (“Aggeus c. 2° Veniet desideratus cunctis gentibus”), *Zaccaria* (“Zacharias c. 2° Lauda et laetare filia Sion; quia habitabo in medio tui”) e *Michea* (“Micheus c. 7° Ego ad dominum et expectabo salvatorem”).

fisionomie dei volti, tanto da suggerire in alcuni casi un possibile passaggio di cartoni preparatori. Sono inoltre da segnalare, seppur compromessi¹¹⁹, i *Profeti* (figg. 61-64) dipinti entro tondi all'esterno del portico dell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra, dove la presenza dei Cavallazzi, al di là della proposta paternità a favore di Filippo delle *Storie* affrescate nell'interno, ritorna con la firma di Teseo e Simone, di recente rilettura, che sigla il *Giudizio universale* del portico, accompagnata dalla data 1573.

Al di sotto della lunetta ad affresco che raffigura la *Vergine con il Bambino e San Giovannino* (fig. 65) nel chiostro di Santa Maria delle Grazie a Varallo, è affisso ancora oggi un cartellino che riporta l'indicazione "Giulio Cesare Luini/ da Varallo/ 1563"; una data che Gaudenzio Bordiga leggeva ancora sul dipinto¹²⁰. Convince la recente riattribuzione dell'affresco all'*atelier* dei Cavallazzi¹²¹, e fa riflettere a proposito delle innegabili affinità stilistiche tra le opere a questi riconosciute e quelle 'ricoverate' sotto il nome di Giulio Cesare Luini, che trovano spiegazione nella comune cultura figurativa di riferimento e nei reciproci 'contagi' che interessavano le maestranze al lavoro sullo stesso territorio.

Il *Giudizio Universale* (fig. 66) affrescato sulla facciata della parrocchiale dei Santi Andrea e Gaudenzio di Zuccaro di Valduggia, è riferito a Giulio Cesare Luini dai due fratelli pittori Carlo e Francesco Bacchetta¹²² e datato 1566¹²³. Nel grande affresco¹²⁴ convivono tradizione gaudenziana e modelli manieristi, gli stessi che si ravvisano nel *Giudizio* (fig. 22) dipinto sotto il portico esterno dell'oratorio della

¹¹⁹ Il cattivo stato di conservazione in cui versano i *Profeti*, alcuni ridotti allo stato larvale, ostacola tuttavia un confronto sistematico.

¹²⁰ BORDIGA 1821, p. 53: "A sinistra della porta interna della chiesa de' Frati dipinse in una mezza luna la Vergine col Bambino in grembo e S. Giovannino aggiudicato al Ferrari. Ai piedi leggesi l'anno 1563".

¹²¹ BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, nota 73, pp. 70-71. Il volto della Vergine è vicino a quello della Madonna del perduto scomparto centrale del polittico Duelli in San Giovanni al Monte a Quarona, riferito alla mano di Teseo Cavallazzi (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 46).

¹²² Si vedano MITTA 1981, p. 284; ASTRUA 1990, pp. nn. Su Carlo Bacchetta BELLINI 1998, p. 22.

¹²³ Alla base della lunetta con la *Natività* che sovrasta il portale d'ingresso alla chiesa si legge "Questo judicio fu dipinto nell'anno 1566, MDLXVI".

¹²⁴ Inquadrato da due contrafforti con i *Santi Gaudenzio e Cristoforo* a sinistra e i *Santi Bernardo e Sebastiano* a destra, il *Giudizio* occupa l'intera facciata della chiesa, in origine coperta da un tetto a capanna del quale è memoria il finto cornicione a *trompe-l'oeil* con ovuli e dentelli che sovrasta la figura del Cristo giudice; anche il protiro addossato alla facciata è un'aggiunta di epoca successiva.

Madonna di Loreto a Roccapietra, firmato da Simone e Teseo Cavallazzi e datato 1573¹²⁵. A poco meno di un decennio di distanza, alcune ricorrenze stilistiche fanno propendere per una restituzione dell'affresco di Valduggia all'*atelier* dei Cavallazzi. Le due figure del Cristo giudice sono vicine nell'impostazione complessiva, dalla fisionomia alla definizione del costato, e un confronto è possibile anche tra i volti degli angeli, che si affacciano dalle stesse 'cornici' di nuvole, e i gruppi degli Apostoli, che rivelano comuni spunti di derivazione gaudenziana e laniniana.

¹²⁵ Il finto cornicione che sovrasta la Vergine Assunta dipinta sulla facciata esterna dell'oratorio, testimonia il primitivo prospetto a capanna dell'edificio, che ricorda la Santa casa di Loreto, a riprova di come la struttura del portico sia stata addossata solo in seguito. Una fotografia all'albumina (fig. 67) rintracciata presso la Fototeca Berenson di Villa I Tatti a Firenze e databile al finire dell'Ottocento, documenta il tentativo dei Cavallazzi, impegnati nell'impresa del *Giudizio*, di mascherare l'aggiunta architettonica coprendo il motivo del cornicione con un'affollata bordatura di nuvole. La stessa corona della Vergine, sorretta in origine dalla coppia di Angeli che la affiancano, 'sparisce' al di sotto di una sorta di 'baldacchino' a cupola: la si ritrova più in alto, tra le mani del Cristo giudice e del Dio Padre.

CAPITOLO II
IL CANTIERE DEL SACRO MONTE
DOPO IL LIBRO DEI MISTERI:
LAVORI E MAESTRANZE

Con il *Libro dei Misteri*, il Sacro Monte di Varallo può affrontare la ristrutturazione del complesso e porre rimedio al disordine lamentato. I lavori sono diretti dalla fabbrica: l'interlocutore di Galeazzo Alessi è il suo committente Giacomo d'Adda, che tramite il legame matrimoniale con Francesca Scarognini garantisce il rispetto "del fine che per avventura ebbero quei primi fondatori"¹²⁶ al quale si richiama l'architetto perugino. Il convento e i frati varallesi, arroccati in difesa dell'antico aspetto del Monte, non sono dunque considerati parte in gioco nella messa in opera del nuovo progetto. Le operazioni di propaganda sono affidate allo stampatore Francesco Sesalli, che nel 1566 pubblica a Novara la sua prima guida del complesso¹²⁷, offerta ai nobili e "all'antica Patria mia natia"¹²⁸; la dedica è per Francesca Scarognini d'Adda, omaggiata ancora dal Sesalli nella successiva edizione del 1570¹²⁹, il quale non mancherà di richiamare il *Libro dei Misteri* negli anni a venire¹³⁰, assicurandogli visibilità. Un'accortezza utile, considerati gli ingenti costi necessari: già l'Alessi, nel Proemio al *Libro*, se ne mostra consapevole.

2.1. Dal Libro dei Misteri alla Guida del 1578: lo stato dei primi lavori.

La guida del 1566 è il primo strumento attraverso il quale monitorare il cantiere del Sacro Monte all'avvio dei lavori alessiani: nonostante il *Libro dei Misteri* sia concluso intorno al 1569, in questi anni si muovono i primi passi. Nel 1566 risultano già edificate la Porta Maggiore¹³¹ di ingresso al Santuario e la prima cappella,

¹²⁶ ALESSI 1565-1569, I, p. 3.

¹²⁷ SESALLI 1566.

¹²⁸ SESALLI 1566, pp. nn.

¹²⁹ SESALLI 1570.

¹³⁰ SESALLI 1578; SESALLI 1583; SESALLI 1585; SESALLI 1586.

¹³¹ SESALLI 1566, pp. nn: "L'entrata/ Ha d'una porta di lavor adorno/ Di marmor ben composta & intagliata".

dedicata al Peccato Originale: la formula usata dal Sesalli, “E sarà in questa ritratta l’offesa”, lascia dedurre che il vano è ancora da allestire. Di questo si preoccupa Giacomo d’Adda, che nel testamento del 7 marzo 1567 depositato presso il notaio milanese Bartolomeo Cerri, ordina agli eredi di perfezionare la cappella, “ubi me vivente non fuerit perfecta”¹³². La richiesta del fabbricere ritorna nei due testamenti successivi, scalati tra il 1571¹³³ e il 1572¹³⁴, quando elargisce l’ingente somma di Lire quattromila per la prosecuzione dei lavori sul Monte, che possono riprendere. Sono in attesa di essere avviati quelli nel complesso di Nazaret¹³⁵, appena successivo al vano del Peccato Originale. A questa data l’edificio si compone di un primo locale che riproduce la Santa casa di Loreto, nel quale è collocato il gruppo in terracotta con la *Vergine e il Bambino* riferito a Gaudenzio Ferrari, oggi nella cappella del Secondo Sogno di Giuseppe¹³⁶. Fa seguito il Mistero dell’Annunciazione, che trova ancora posto nell’odierna cappella della Visitazione: si spiega così l’attuale presenza, all’interno di quest’ultima, dei *Profeti* (fig. 54) che vaticinarono l’annuncio, affrescati nelle lunette della parete di fondo intorno al 1544¹³⁷ e di proposta attribuzione all’atelier dei pittori Cavallazzi. Un terzo spazio, da dedicare alla Visita di Maria a Elisabetta, è in corso di edificazione già nel 1566, quando il Sesalli lo descrive come un “picciol loco cominciato/ [...] Ove sarà col tempo ben formato/ Dove di DIO la madre visitassi/ Helisabeth”¹³⁸; si tratta dunque di un progetto non ancora compiuto, e che rimane tale nel 1570, stando alla guida successiva¹³⁹. La ricca elargizione disposta da Giacomo d’Adda nel 1572 deve avere sbloccato lo stallo dei lavori: lo dimostra l’elenco sulle opere da farsi nel complesso, compilato il 12 novembre dello stesso anno dal fabbricere e noto con il nome di *Memoriale*,

¹³² Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 170-171) nel suo volume sul Sacro Monte. La stessa volontà è espressa dal fabbricere nei due testamenti successivi, scalati tra il 1571 e il 1572.

¹³³ GALLONI 1914, p. 171.

¹³⁴ GALLONI 1914, p. 174.

¹³⁵ DE FILIPPIS 2009, p. 38. L’attuale complesso di Nazaret comprende le cappelle dell’Annunciazione, della Visitazione e del Primo sogno di Giuseppe.

¹³⁶ DE FILIPPIS 2009, p. 57.

¹³⁷ DE FILIPPIS 2009, p. 42.

¹³⁸ SESALLI 1566, pp. nn.

¹³⁹ SESALLI 1570, pp. nn.

pubblicato da Pietro Galloni e da quest'ultimo trascritto integralmente¹⁴⁰; si tratta di un elenco steso di cappella in cappella, che registra puntualmente lo stato dei lavori. Ed è sempre il Galloni a riferire di una lettera dispersa¹⁴¹, indirizzata a Giacomo d'Adda da un mastro anonimo il 19 ottobre dello stesso anno, nel quale è raccontato l'avvenuto trasporto sul Monte di alcune "figure", ossia sculture: la missiva, trascritta integralmente, non spiega quante e quali e non specifica nemmeno la loro destinazione, riconosciuta già dal Galloni nella cappella della Visitazione, che attende di essere 'traslocata' nell'attuale sacello, in seguito allo spostamento del Mistero dell'Annunciazione un vano più indietro, nella cosiddetta casa di Loreto, espunta dal percorso¹⁴². La lettera trascritta dal Galloni tace il nome del mittente, che scrive a Giacomo d'Adda da Milano, dove dunque lavora e ha realizzato le sculture condotte a Varallo, identificate nelle figure della "madona et santa elisabet" nominate nella stessa missiva. Allo stato attuale degli studi, non è possibile datare con certezza la conclusione dei lavori nel vano della Visitazione, che Casimiro Debiaggi¹⁴³ colloca arbitrariamente entro l'anno successivo; se ci si attiene tuttavia ai documenti, la prima testimonianza sulla cappella allestita risale alla nuova guida del complesso, edita sempre da Francesco Sesalli nel 1578¹⁴⁴: la formula "Si vede poi" usata dallo stampatore per descrivere il sacello, lascia intendere come questo sia stato ormai completato.

Il gruppo plastico in terracotta attualmente allestito nella cappella della Visitazione (fig. 68), che oltre ai personaggi di Maria e della cugina, conta quelli di Giuseppe, Zaccaria, Anna e Gioacchino, è opera del secolo successivo, conclusa entro il 1611, quando le sculture originarie, stando all'inventario redatto dal notaio varallese

¹⁴⁰ GALLONI 1914, pp. 189-196. È lo stesso a riferire che il documento da lui trascritto è una copia dell'originale disperso, "che la si può reputare sincera, essendovene altre della stessa mano, tuttodi controllabili, riscontrate fedeli" (GALLONI 1914, p. 189).

¹⁴¹ GALLONI 1914, pp. 184-185.

¹⁴² GALLONI 1914, p. 184: la missiva parla di "dare principio il p.mo giorni alli detti fondamenti circha al riportare l'angelo e la nunziata in la Capella di Loretto et la madona et santa elisabet al loco suo si come me ha in posto V. S.". Gli spostamenti sono confermati dal *Memoriale* del 12 novembre 1572, nel quale si legge che "nella Capella dove a presente è la Anuntiata se gli metterà la Visitatione della Madonna e S. Elisabet" (GALLONI 1914, p. 191).

¹⁴³ DEBIAGGI 1983, pp. nn.

¹⁴⁴ SESALLI 1578, pp. nn.

Giovanni Battista Albertino in data 10 dicembre, risultano ricoverate nella “bottega del falegname”, e da qui disperse¹⁴⁵.

La lettera trascritta dal Galloni, pur tacendo l'autore delle statue condotte sul Monte nel 1572, fa luce sulla figura del fabbriciere e ne dimostra il ruolo attivo nella scelta delle maestranze, reclutate nell'ambiente milanese, e non sul posto. Dal *Memoriale* si apprende che “ha da venire da Milano” anche lo scultore incaricato da Giacomo d'Adda di realizzare il gruppo plastico nella cappella del Peccato Originale, nella quale restano da “fare l'astrego, raconciar la lanterna, stoppare le finestre et serrare la porta per potervi lavorare in fare le figure di rilievo [...] et poi pensare di trovare un pittore ecc.mo per pingere tutta detta Capella”¹⁴⁶. Le figure in questione sono quelle di Adamo, Eva, del serpente e di Dio Padre, completate entro il 1578, quando Francesco Sesalli le descrive nella sua guida¹⁴⁷. Rimane anonimo, anche in questo caso, l'artista arrivato da Milano per realizzare le statue; le due figure di *Adamo* ed *Eva* sono andate disperse: si riesce a seguirle fino al 1599, quando sono affidate allo scultore Tabacchetti con l'incarico di metterle “in opera in luoco meno apparente”¹⁴⁸. I continui interventi sugli allestimenti delle cappelle, messi in atto a partire dall'episcopato del riformatore Carlo Bascapè, sono complici della perdita del pregresso che interessa svariati sacelli, interferendo con l'avanzare degli studi. Quanto descritto fino a qui sugli anni appena a ridosso del *Libro dei Misteri*, basta già come riprova: taciuti dai documenti i nomi dei ‘forestieri’ precettati sul Monte in questa fase, l'ulteriore perdita, o anche solo i rimaneggiamenti subiti, delle opere realizzate, impediscono di liberare dall'anonimato queste maestranze. Una vera fucina di artisti era rappresentata dalla Veneranda Fabbrica del Duomo milanese, presso la quale lavorano alcuni degli scultori documentati al Sacro Monte a partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, da Michele Prestinari, a Francesco Perego detto il Borella; il nome di quest'ultimo compare una prima volta già nel 1573, quando il

¹⁴⁵ DEBIAGGI 1983, pp. nn.

¹⁴⁶ GALLONI 1914, p. 190.

¹⁴⁷ SESALLI 1578, pp. nn.

¹⁴⁸ sASV, *Archivio notarile*, b. 9473, cc. 367-368, notaio Giovanni Battista Albertino. Il rogito, che reca la data del 27 aprile, sigla l'accordo tra la fabbriceria e il Tabacchetti per l'esecuzione delle statue nella cappella della Salita al Calvario. Tra gli incarichi affidati allo scultore, si legge quello di “mettere in opera in luoco meno apparente le quattro statue di Adamo ed Eva che sono in detto Sacro Monte”: due sono quelle eseguite entro il 1578, delle quali si sono perse le tracce, due quelle rifatte dallo scultore luganese Michele Prestinari tra il 1594 e il 1595, delle quali si dirà in seguito.

30 marzo risulta aver ricevuto a Milano un pagamento da parte di Giacomo d'Adda di scudi “decij dorro che sono a bon conto sopra il lavore che averò da farre sopra il monte dil sepulcro di varallo”¹⁴⁹. A fare da garante all'artista è “gio. baptista di mascarono ditto il porro”: come mi suggerisce Giovanni Agosti, potrebbe trattarsi dell'orologiaio milanese Giovanni Battista Mascarone, maestro lombardo delle arti congeneri, attivo nella seconda metà del Cinquecento. Il documento non è mai stato considerato né reso noto, seppur compreso tra le carte del fondo della Famiglia d'Adda Salvaterra, conservato presso l'Archivio di Stato di Varallo. La nota di pagamento non specifica per quali opere sia retribuito il Borella, che non ha concluso il suo lavoro sul Monte, come lascia supporre la formula “a bon conto”, indicata a proposito della cifra sborsata a suo favore da Giacomo d'Adda. Gli *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano registrano l'attività del Borella tra il 1569 e il 1588, anno della sua morte, con una interruzione tra il 1569 stesso e il 1574¹⁵⁰; durante questi anni l'artista è ‘in licenza’ presso la chiesa milanese di San Barnaba, progettata da Galeazzo Alessi a partire dal 1561¹⁵¹. L'architetto perugino lascia Milano nel 1569, e quando il Borella lavora per il Sacro Monte varallese, nel 1573, è già defunto da un anno: tuttavia non è difficile immaginare che i due si siano conosciuti e che lo stesso Alessi possa aver fatto da ‘intermediario’ nel presentare lo scultore a Giacomo d'Adda. Le opere pagate all'artista dalla Veneranda Fabbrica del Duomo milanese, sono descritte vagamente nei registri e per questo non identificabili: fa eccezione la statua in marmo di *San Naborre*, oggi sull'altare di Santa Tecla¹⁵², lasciata però incompiuta dal Borella, nel frattempo deceduto, e conclusa dal collega Pietro Antonio Daverio¹⁵³; è dunque complesso valutare la portata dei due interventi e va da sé che non si dispone di validi termini di confronto per argomentare l'intervento di Francesco Perego al Sacro Monte, che ritorna a Varallo undici anni più tardi, nel 1584.

¹⁴⁹ sASV, *Famiglia d'Adda Salvaterra*, I serie, 22.

¹⁵⁰ Su Francesco Perego detto il Borella si rimanda alla voce biografica compilata in questo studio a p. 92.

¹⁵¹ I lavori proseguono fino al 1567: l'anno successivo la chiesa è consacrata da Carlo Borromeo. Su San Barnaba si veda M.C. Nasoni, in *Le Chiese* 2006, pp. 185-188.

¹⁵² BOSSAGLIA 1973, p. 110.

¹⁵³ Su Pietro Antonio Daverio si veda la voce biografica compilata da Alda GUARNASCHELLI (1987, pp. 120-121).

Il 24 aprile 1575 il tesoriere della fabbrica varallese Francesco Gozanello consegna la somma di sessantaquattro lire e sei solidi Imperiali al lapicida Michele Prestinari di Marco Antonio, che riceve il denaro anche a nome del fratello Maffeo: sembra trattarsi di un anticipo per un lavoro di prossima esecuzione, commissionato ai fratelli “pro eorum parte”, ossia secondo i loro talenti; è specificato che una volta accettata la somma, non sarà possibile per i due pretendere altro denaro. Anche in questo caso non è dunque specificato l’oggetto del pagamento, ma il documento rimane di interesse in quanto registra la presenza di Michele a Varallo, in questa occasione insieme al fratello, ben prima di quella successiva e già nota, documentata tra il 1594 e il 1595. Non si tratta dell’unico rappresentante della famiglia di scultori originaria di Claino, sul lago di Lugano, attestata al Sacro Monte nel tardo Cinquecento: nel 1584 è la volta di Vincenzo, lo zio di Michele, che ormai anziano sarà chiamato sul cantiere nelle vesti di ‘arbitro’, e non di artista. Del tutto nuova è la figura di Maffeo, che allo stato attuale degli studi risulta documentata solo dal pagamento varallese: si può supporre che esercitasse la professione di scultore come il fratello Michele, probabilmente con un ruolo marginale, forse di aiuto, come lascia pensare il silenzio delle fonti.

Sappiamo dunque che prima il Borella, poi i due fratelli Prestinari, Michele e Maffeo, sono già attivi per il cantiere nell’ottavo decennio del secolo, e da uno sguardo ai lavori in corso si può provare a circoscriverne il possibile intervento: potrebbe trattarsi del mastro che indirizza la missiva al fabbriciere nel 1572, o ancora dell’autore delle originali figure di Adamo ed Eva, che sappiamo realizzate tra lo stesso anno e il 1578. Tra i gruppi statuari in corso d’opera, ci sono poi quelli per la cappella delle Tentazioni di Cristo (fig. 69), per il Battesimo (figg. 70-71), per la Fuga in Egitto (fig. 72) e il Secondo Sogno di Giuseppe (fig. 73), tutti in stucco. In quest’ultimo vano, le figure di San Giuseppe e dell’Angelo (fig. 73), anch’esse riferite un’artista lombardo finora ignoto¹⁵⁴, sono ancora da farsi secondo il *Memoriale* del 1572¹⁵⁵, ma già *in loco* nella guida di Francesco Sesalli, pubblicata

¹⁵⁴ DE FILIPPIS 2009, p. 57.

¹⁵⁵ GALLONI 1914, p. 191: "Alla Capella di S. Joseph si avrà da fenir et fare le due figure di rilievo et reportarli la Madonna qual è nella Cappella di Loreto, et mettere la detta Madonna a man dritta et le altre figure a mano stanche". La statua della Madonna citata nel *Memoriale*, è quella attualmente nel vano, in origine nella casa di Loreto e riferita a Gaudenzio Ferrari.

cinque anni più tardi¹⁵⁶. Giuseppe, seduto, dorme appoggiato al bastone, affiancato dall'Angelo, che gli appare in sogno: "Un Angelo del Signore apparve in sogno a Giuseppe, dicendo: Alzati e prendi il Bambino e sua Madre e fuggi in Egitto, perché avverrà che Erode cerchi il Bambino per farlo morire"¹⁵⁷. Si tratta dunque in questo caso di sculture ancora in uso nella cappella, mai sottoposte ai rimaneggiamenti ordinati dal vescovo Carlo Bascapè e ribaditi anni dopo dal suo successore Ferdinando Taverna¹⁵⁸.

Allo stesso intervallo di anni risalgono le figure di Cristo, Giovanni Battista e dei due Angeli nella cappella del Battesimo di Cristo (figg. 70-71), già ultimate nel 1578, quando Francesco Sesalli le descrive "di bella, e ben fatta scultura"¹⁵⁹. Nel proemio al *Libro* di Galeazzo Alessi, è previsto che il Mistero di Gesù che porta la croce, allestito nel vano della "chiesa negra", oggi delle Tentazioni di Cristo, "andrà posto in altro luogo, come più oltre si dirà, et quivi si dimostrerà il Battesimo del nostro Signore et il glorioso Santo Giovanni spargere sopra la testa di esso, l'acqua del fiume Giordano, et per accompagnar l'istoria alcuni angioletti tenere le vesti di Cristo, et intorno a le pareti di questo tempio saranno dipinte alcune figure d'huomini, chi spoliandosi per batezarsi, e chi rivestendosi per tornarsene a casa"¹⁶⁰. Il *Memoriale* del 1572, trascritto dal Galloni, registra tuttavia una situazione diversa: è richiesto di "fare un pilastro alla Cappella del Battesimo di N.S. et della Samaritana, et un altro alla cappella del Figlio della Vidua et un altro alla Intrata di N.S. in Jerusalem, li quali pilastri sino sopra di essi fondamenti a modo di una cappelletta nella quale sia una incassatura dove se gli possa per ciascuno pingere il

¹⁵⁶ SESALLI 1578, pp. nn.: "Languido star di sua casa in un lato,/ San Giosepe ritrovasi a dormire,/ In un loco doppo questo passato,/ E come l'Angel disse che fugire/ Dovesse con la madre e il bambin nato,/ C'Herode ricercava far morire/ Et è scolpito bene, in tal maniera,/ Che imitation non par, ma cosa vera".

¹⁵⁷ *Matteo*: 2,13.

¹⁵⁸ Negli atti della visita del 24 settembre 1593, il vescovo Bascapè ordina una "honestior forma Angeli" e pitture "intus et foris elegantiores" (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 79v). Tali indicazioni sono riprese dal cardinale Taverna, il quale impone che "la statua dell'angelo, che per la maggior parte si vede nuda, con poca decenza, si copra aggiungendovi li vestiti dove mancano riformandovi la faccia, che sia più decora" (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64r, 129r). I rispettivi estratti dagli *Atti di Visita* sono pubblicati da DE FILIPPIS 2007, p. 443.

¹⁵⁹ SESALLI 1578, pp. nn.

¹⁶⁰ ALESSI 1565-1569, I, p. 5.

suo misterio che habbi da stare sino a tanto si finiranno dette Cappelle”¹⁶¹. L’ordine di Giacomo d’Adda dà prova di un mutamento nella messa in opera dei lavori alessiani codificati nel *Libro*: al Mistero del Battesimo, che l’architetto perugino intendeva ospitare all’interno della “chiesa negra”, si è disposto di dedicare una cappella apposita, ancora da edificare; questo spiega l’esigenza, subentrata nel frattempo, di predisporre un pilastro in prossimità del luogo prescelto per darne un’anticipazione ai fedeli. La proposta del fabbriciere riflette le fatiche esecutive della pianificazione di Galeazzo Alessi, che emergono nella lentezza con cui procedono i lavori di costruzione dei nuovi vani: ma alle difficoltà economiche, tra le cause indubbe dei ritardi, si affianca l’avversione al progetto di Carlo Borromeo, che è presente sul Monte nel 1568 e nel 1571.

Nel 1777 spetta al Bartoli¹⁶² la prima attribuzione delle figure in stucco, che riferisce al pittore di Caravaggio Fermo Stella, seguace di Gaudenzio, accorrandole a quella del *Padre Eterno* (fig. 74) sospeso sulla volta, eseguita però dall’artista milanese Gabriele Bossi nel 1584, insieme agli affreschi delle pareti e della volta¹⁶³. La proposta, insostenibile per motivi cronologici¹⁶⁴, è ripetuta nelle guide successive, con l’eccezione di quella di Gaudenzio Bordiga, che resta vago definendo le sculture “d’ignota mano”¹⁶⁵.

L’iconografia del gruppo plastico è tradizionale: Cristo è genuflesso, con le mani giunte e il capo chino, mentre il Battista, alla sua sinistra, lo battezza con le acque del fiume Giordano; in disparte assistono i due Angeli, che reggono le vesti del Signore.

¹⁶¹ GALLONI 1914, p. 191.

¹⁶² BARTOLI 1777, p. 56.

¹⁶³ A proposito si rimanda a p. 58 di questo studio.

¹⁶⁴ L’attività di Fermo Stella da Caravaggio è documentata tra il 1510 e il 1562, quando il pittore firma e data la pala con il *Compianto sul Cristo morto* nella parrocchiale di San Maurizio a Gignese (VCO). Il figlio Clemente, che compare in un atto del 29 gennaio 1563 come “filius domini Firmi de la Stella”, si sottoscrive “quondam magistri Firmi” in un rogito del 3 giugno 1564. Ne deriva dunque che la morte dell’artista sia da collocare tra queste due date (FACCHINETTI 2008, p. 51).

¹⁶⁵ BORDIGA 1821, p. 48: anche lui include la figura del *Padre Eterno*. È Stefania Stefani PERRONE (1997, p. 46) ad allonare le figure di *Cristo*, *Giovanni Battista* e i due *Angeli* da quella del *Dio Padre*, pur sbagliando nel datare tutte le quattro sculture al 1584; segue Casimiro DEBIAGGI (1984, pp. nn.), che ne colloca arbitrariamente l’esecuzione tra il 1581 e il 1582.

Casimiro Debiaggi, che nel 1984 compila una storia della cappella¹⁶⁶, riferisce le quattro figure allo stesso autore delle sculture di San Giuseppe e dell'Angelo (fig. 73), nella cappella del Secondo Sogno di Giuseppe. Le affinità tra i due gruppi statuari starebbero “sia nella modellazione un po’ greve e di una certa freddezza classicheggiante, sia nei gesti che in alcuni particolari (come le borchie sugli spacchi degli abiti)”. I confronti impostati dallo studioso sono tra l'Angelo che avvisa San Giuseppe e la figura di Giovanni Battista, “che presentano tra loro una sorprendente analogia di impostazione, una posa pressochè identica, un’analogia molto marcata anche nella disposizione delle vesti”. Avvalorano la proposta di Debiaggi la somiglianza tra i volti degli Angeli e l'utilizzo comune dello stucco, da aggiungere alle affinità già osservate dallo studioso, convinto poi che l'autore dei due gruppi sia lo stesso delle primigenie sculture di Maria e Elisabetta per la cappella della Visitazione, riconosciute nelle “figure” condotte sul Monte, descritte nella lettera a Giacomo d'Adda del 1572, delle statue originali di *Adamo* ed *Eva*, destinate alla prima cappella del complesso, e di quelle di *Gesù* e del *Demonio* per la cappella delle Tentazioni di Cristo. Nei primi due casi, trattandosi di opere disperse, non è possibile procedere nei confronti, nè esprimersi su tale ipotesi.

Il Mistero delle Tentazioni di Cristo, previsto dal progetto alessiano, non compare nella guida del 1570¹⁶⁷, mentre risulta “di rilievo” nell'edizione successiva del 1578¹⁶⁸: va da sè che l'esecuzione delle due figure (fig. 69) deve essere avvenuta in questo intervallo. Il vano è preesistente e risale agli inizi del Cinquecento¹⁶⁹: si tratta della cosiddetta “chiesa negra”, già occupata dalla rappresentazione di Gesù che porta la Croce, alla quale si accedeva dall'attuale parete posteriore. La cappella arriva in seguito a ospitare due scene diverse¹⁷⁰: una traccia di questi lavori è registrata dal *Memoriale* del 1572, nel quale a proposito del vano è disposto che “si ha da murare la porta di sopra et fare un'altra nel mezzio verso la Capella della Samaritana”¹⁷¹. Fino a tale data, l'edificio è privo del pronao antistante (fig. 75), la

¹⁶⁶ DEBIAGGI 1984, pp. nn.

¹⁶⁷ SESALLI 1570.

¹⁶⁸ SESALLI 1578, pp. nn.

¹⁶⁹ DE FILIPPIS 2009, p. 65.

¹⁷⁰ La convivenza dei due Misteri rimane tale fino al 1593: Carlo Bascapè, in visita al Sacro Monte, registra immutata la situazione (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 80).

¹⁷¹ GALLONI 1914, p. 191.

cui costruzione risale dunque a queste circostanze: il portico, coperto da un tetto a capanna e scandito da tre ariose arcate sorrette da coppie di colonne in pietra, ricorda il loggiato nell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra (fig. 76), alle porte di Varallo, un 'palinsesto' del Cinquecento pittorico in Valsesia. Le decorazioni nei sottarchi del portico, con coppie di cicogne, festoni, grappoli d'uva e girali (fig. 77), sembrano rifacimenti ottocenteschi, eseguiti forse a riproduzione degli originali. Non si tratta più di 'rabeschi' di gusto gaudenziano, ma ispirati a quella bizzarra e infestante civiltà lombarda della grottesca che prolifera sul territorio nel corso del secondo Cinquecento.

Le piccole raffigurazioni dipinte nei tondi¹⁷² non si sono conservate, fatta eccezione per il medaglione dell'arcata centrale (fig. 78), nel quale sembra rappresentata la prima tentazione di Gesù nel deserto, durante il digiuno affrontato dopo il battesimo, la stessa inscenata dal gruppo plastico. Il Demonio, nelle sembianze di un uomo, porge lui dei sassi, proponendogli di trasformarli in pane: "Se sei Figlio di Dio, di che questi sassi diventino pane"¹⁷³. Il rifiuto di Cristo è espresso nel gesto della mano destra, protesa a fermare l'offerta del suo tentatore. Le due sculture si ispirano ai disegni dell'Alessi nel *Libro dei Misteri*¹⁷⁴, anche se la figura di Satana risulta modificata in seguito agli ordini impartiti dal vescovo barnabita¹⁷⁵. Pur trattandosi degli originali plasmati entro il 1578, gli aggiustamenti di epoca bascapeiana e la ridipintura subita dalle sculture nel 1850, affidata al valesiano Carlo Giuseppe Delzanno¹⁷⁶, rende difficile considerare il confronto proposto da Casimiro Debiaggi con i gruppi in stucco nelle cappelle del Battesimo e del Secondo Sogno di Giuseppe. Il Mistero della fuga in Egitto, di cui non fa menzione il *Memoriale* del 1572, è già plasmato nella guida pubblicata sei anni più tardi¹⁷⁷, e agli stessi anni risale la costruzione della cappella. In testa al gruppo è la figura dell'Angelo, che guida l'asinello sul quale viaggiano la Madonna e il piccolo Gesù; chiude la scena San Giuseppe (fig. 72); la composizione si discosta dal disegno alessiano¹⁷⁸ nella

¹⁷² Rispetto alle grottesche sopra descritte, queste ultime sembrano estranee a rifacimenti.

¹⁷³ *Matteo*: 4, 3.

¹⁷⁴ ALESSI 1565-1569, I, p. 54.

¹⁷⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 80.

¹⁷⁶ DE FILIPPIS 2009, p. 65.

¹⁷⁷ SESALLI 1578, pp. nn.

¹⁷⁸ ALESSI 1565-1569, I, p. 34.

direzione seguita dai fuggitivi, che si dirigono a sinistra, e non verso destra. Le sculture rivelano un debito verso la tradizione gaudenziana che le distingue da quelle descritte e commentate nelle cappelle del Secondo Sogno di Giuseppe, del Battesimo e delle Tentazioni: lo si avverte nella figura della Madonna, che con fare materno appare attenta a sorreggere bene il suo Bambino, e con altrettanta naturalezza accavalla i piedi per mantenere l'equilibrio sull'asinello in cammino. Gli affreschi originari sono andati perduti, rifatti nel 1886 da Francesco Burlazzi¹⁷⁹, autore nello stesso anno delle pitture nel vano del Peccato Originale.

A proposito del rapporto tra scultura e pittura, che è una costante delle cappelle varallesi, è interessante notare che, dai lavori finora descritti, emerge una prassi standardizzata per l'allestimento dei vani: l'esecuzione dei gruppi scultorei precede sempre quella degli affreschi. La scelta lascia perplessi per le scomodità che implica: la presenza delle sculture deve essere d'intralcio per i pittori incaricati delle decorazioni, che nei vani di una certa altezza lavorano anche sui ponteggi. Nelle cappelle prese in esame da questo studio, il ruolo predominante della plastica sulla pittura si riflette anche nelle pratiche esecutive: la rappresentazione dei Misteri è affidata alla scultura, che ne 'incarna' i protagonisti nel vero senso fisico, lasciando all'affresco un compito di ambientazione. Lo riflettono le guide più antiche, che non citano quasi mai i dipinti, fatta eccezione per le cappelle gaudenziane; qui le due arti si impastano con un unico esito, come nei cavalli della Crocifissione e dei Magi, che irrompono dai muri dipinti.

Il silenzio delle guide sulla decorazione pittorica dei sacelli ostacola gli studi laddove a mancare sono anche i documenti. È il caso della cappella del Secondo Sogno di Giuseppe, affrescata anche nel portico antistante. Le pitture interne sono state restaurate, insieme alle sculture, tra il 1975 e il 1976¹⁸⁰: sulla parete destra è raffigurato un paesaggio architettonico che si sviluppa in lontananza (fig. 79); oltre agli edifici in primo piano, dove compaiono anche un uomo e una donna di spalle con in braccio un bambino, scorre il corso di un fiume. La veduta proseguiva sulla parete di fondo del sacello, oggi ammalorata, dove rimane una luna in stucco antropomorfa, che ambienta la scena nella notte (fig. 80). Sulla parete sinistra è

¹⁷⁹ DE FILIPPIS 2009, p. 58.

¹⁸⁰ S. Stefani Perrone, in *Opere d'Arte* 1976, pp. 210-213.

ancora leggibile l'episodio della *Fuga in Egitto* (fig. 81), gravemente compromesso sotto l'aspetto conservativo; dall'alto alcuni putti si sporgono verso il Bambino con in mano dei frutti, che quest'ultimo tenta di afferrare. La copertura del vano finge il tetto di paglia della capanna dove nacque Gesù, attraverso il quale si intravedono squarci di cielo azzurro (fig. 82).

Ascritti per tradizione al presunto pittore varallese Giulio Cesare Luini¹⁸¹, gli affreschi sono il risultato di un lavoro d'équipe, come emerge dallo scarto qualitativo tra il gruppo della *Fuga* e il paesaggio architettonico, piuttosto rigido nell'esecuzione e con alcune ingenuità nelle proporzioni; lo stesso registro si ritrova nella soluzione della finta copertura a capanna: se l'idea è originale, meno raffinata è la resa pittorica.

L'affresco con la *Fuga in Egitto* (fig. 81) rivela l'intervento di un artista più esperto, in bilico tra la tradizione gaudenziana e le coeve novità manieriste: nella figura di San Giuseppe è ancora forte il debito verso i modelli di Gaudenzio, mentre con l'Angelo che guida il gruppo, i volumi si dilatano, le vesti si arricchiscono di nodi e panneggi svolazzanti, le ali sono impreziosite con piume colorate. Il nome di Giulio Cesare Luini non è più spendibile, ma la direzione sembra corretta. L'autore dell'affresco *super parietem* pare lo stesso impegnato a più riprese nella chiesa di San Marco a Varallo: si vedano i confronti con le *Sibille* (figg. 43-46) sui pennacchi degli archi, licenziate intorno al 1580.

Alla stessa campagna decorativa sembrano risalire gli affreschi del portico antistante: al centro del soffitto, all'interno di una finta cornice, sono raffigurati due episodi biblici, l'*Adorazione del vitello* e *Mosè rompe le tavole della Legge* (fig. 83), circondati da putti, alcuni suonanti, appesi a ghirlande con fiori e frutti (figg. 84-85). Nel libro dell'*Esodo*¹⁸² si narra che dopo l'uscita degli ebrei dall'Egitto, mentre Mosè era salito al Monte Sinai per ricevere le tavole della Legge, il popolo d'Israele, credendo che questi non tornasse più, chiese ad Aronne di fabbricare un idolo per poterlo adorare. Aronne raccolse tutti i gioielli d'oro e fondendoli forgiò una statua raffigurante un vitello; costruì poi un altare e proclamò che il giorno successivo fosse dedicata una festa al Signore. Mosè, avvisato da Dio su quanto le sue genti stavano

¹⁸¹ L'attribuzione al presunto pittore varallese è avanzata una prima volta dal BARTOLI (1777, p. 56) e ripetuta poi dalla successiva letteratura artistica locale.

¹⁸² *Esodo*: 32.

facendo, lo supplicò di risparmiarle e perdonarle e la sua preghiera fu accolta; tuttavia, ridisceso dal Monte, si adirò con gli israeliti, gettando al suolo e rompendo le tavole dei Comandamenti appena ricevute. Tra le figure di Mosè e San Giuseppe è dunque stabilito un parallelo pittorico, che unisce Antico e Nuovo Testamento: il profeta è una sorta di prefigurazione del falegname, come Dio affida al primo la condotta del suo popolo, così assegna al secondo la cura del suo unico figlio; Giuseppe lo guiderà con la moglie Maria nella fuga e nel ritorno dall'Egitto, rifacendo il cammino dell'Esodo. È la prima volta che troviamo impiegata una simile soluzione decorativa al Sacro Monte: la grande targa sostenuta dai putti anticipa gli arazzi biblici che trovano larga fortuna in svariate cappelle del secolo successivo, dalla Salita al Calvario di Morazzone, alla Cattura di Cristo di Melchiorre D'Enrico, all'Affissione della croce del Ceranino, per citare alcuni esempi.

Casimiro Debiaggi colloca l'esecuzione degli affreschi di seguito alla visita pastorale di Ferdinando Taverna, che nel 1617 ordina il rinnovamento delle pitture, sia interne che esterne¹⁸³; dalla lettura dei resoconti vescovili, risulta tuttavia che il provvedimento, già emanato dal suo predecessore Bascapè, rimane tale con il vescovo Giovanni Pietro Volpi, che visita il complesso nel 1628¹⁸⁴. Ne consegue che un rifacimento vero e proprio degli affreschi non fu mai eseguito, ma solo riprese e stuccature, eliminate tutte con i restauri del 1975-1976, e successive tuttavia alla metà dell'Ottocento¹⁸⁵. Le pitture rivelano un legame con le bizzarre soluzioni decorative sperimentate a Milano e nelle campagne limitrofe in grandi cicli profani, a partire dalla metà del secolo; uno di questi è in corso d'opera, proprio tra il 1575 e il 1580 circa, nell'infilata di stanze della residenza 'fuoriporta' di Costanzo II d'Adda (1526-1575) a Settimo Milanese, dove lavora la bottega del milanese Aurelio Luini, pittore come il padre Bernardino¹⁸⁶. L'opulente finta cornice che inquadra i due episodi biblici non trova altri riscontri nella coeva produzione pittorica valsesiana e si pone dunque come testimonianza unica delle 'infiltrazioni' tardo manieriste sul

¹⁸³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64r, 129v. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 443.

¹⁸⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 351v, 615v. La visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi è trascritta integralmente da Sara BRUNO (2010, pp. 503-524); segue il commento critico sugli ordini (DE FILIPPIS 2010, pp. 525-558).

¹⁸⁵ S. Stefani Perrone, in *Opere d'Arte* 1976, p. 211. Nel 1857 Gaudenzio BORDIGA (1857, p. 44) li descrive solo "per la maggior parte offesi dal tempo".

¹⁸⁶ P. Angeleri, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 217-226, n. 28.

territorio; non rimane traccia di cicli profani in Valsesia a questa altezza cronologica, ma si può immaginarli su questo registro. Le ghirlande di verzura non sono così distanti da quelle che compaiono in San Marco, affianco ai *Profeti* (figg. 47-50) e alle *Sibille* (figg. 43-46) sui pennacchi degli archi, mentre i rami fioriti e i sottili festoni vegetali su fondo rosso, dipinti nel filetto esterno che delimita il soffitto, sono entrambi motivi decorativi largamente impiegati sul territorio¹⁸⁷.

Tra le volontà testamentarie disposte da Cesare Maggi¹⁸⁸, o Cesare da Napoli, generale al servizio di Carlo V e Filippo II, è prevista la sua sepoltura al Sacro Monte: il 1568, ossia l'anno della sua morte, è dunque il *terminus post quem* per l'esecuzione del raffinato busto marmoreo del condottiero, addossato alla parete sinistra della terza cappella che si incontra lungo la salita al Santuario. Il vano ha una storia pregressa che principia nel 1566, quando Francesco Sesalli lo descrive in fase di edificazione per ospitare l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme e il pianto sulla Città Santa¹⁸⁹, su progetto di Galeazzo Alessi. Nella successiva guida del 1570¹⁹⁰, la cappella è allestita: è dunque possibile che gli affreschi del sacello e del portico antistante, rifatti dal pittore Giovanni Avondo nel 1820¹⁹¹, siano stati conclusi entro questa data. Non è descritta in questa sede la sepoltura di Cesare Maggi, che

¹⁸⁷ I festoni vegetali si ritrovano ad esempio nei costoloni che delimitano gli spicchi della volta in San Marco a Varallo (1557; fig. 29) e nella lunetta con la *Madonna, il Bambino e San Giovannino* (fig. 65) nel chiostro di Santa Maria delle Grazie, di recente riferita all'atelier dei Cavallazzi (BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, pp. 70-71, nota 73); qui compare anche il motivo dei rami fioriti.

¹⁸⁸ Un profilo del condottiero è tracciato da Raissa TEODORI (2006, pp. 332-335). La figura di Cesare Maggi e il suo legame con il Sacro Monte assumono contorni leggendarî nel racconto di Giovanni Battista Fassola, che si sofferma a lungo su questa figura nella sua guida al complesso (FASSOLA 1671, pp. 25-29). È l'erudito a raccontare dell'arrivo in Valsesia di Cesare Maggi, intenzionato a farne un suo feudo: impadronitosi di Loreto, alle porte di Varallo, il condottiero si ferisce a una gamba. "Acceso gravemente di colera si per ferita, quanto per qualche mortalità dei suoi, licenziò li Soldati alla sfrenatezza, ordinando si ponesse a sacco quanto s'incontrava". Qui il fatto miracoloso: il cavallo di Cesare Maggi, seguito da quelli di tutto il suo esercito, si inginocchia ripetute volte. Il condottiero, "mentre va meravigliandosi, alzati gl'occhi vede spotato il Sacro Monte. Qui sceso, e sollevato da suoi famigliari, che non poteva sostenersi per la ferita, adorò il Sacro Sepolcro e conoscendo nel Sacro Monte la fortezza del Borgo comandò voltassero strada li suoi seguaci".

¹⁸⁹ SESALLI 1566, pp. nn.

¹⁹⁰ SESALLI 1570, pp. nn.: Se nella guida precedente la cappella risulta solo "cominciata", nella nuova edizione è detta "fabricata".

¹⁹¹ STEFANI PERRONE 1997, p. 87.

potrebbe non trovarsi ancora *in loco*¹⁹²: sembra esserlo già nel 1572, quando il *Memoriale* di Giacomo d'Adda menziona la “Cappella dil S. Cesare da Napoli”¹⁹³, che forse non sarebbe stata definita così in assenza del sepolcro del condottiero.

Il busto in marmo lo ritrae al centro di un frontone (fig. 86): capelli corti, naso importante, barba e lunghi baffi; la pettorina che indossa è arricchita da un mascherone. Sulla lastra sottostante è scolpita una lunga iscrizione in lettere capitali latine: D. O. M./ SISTE GRADVM TV QVI HVC PROPERAS, ET FORTIS ACERBAE/ A MAGIIS GENITI CAESARIS ESTO MEMOR./ MILES ERAT NVLLI IN BELLO VIRTVTE SECVNDVVS/ CVNCTA LABORE, FIDE, CONSILIOQUE POTENS/ DVCERET AVT PEDITVM TVRMAS PRAEFECTVS EQVORVM,/ SIVE FORET FVGIT PRAELIA NVLLA FEROX/ PONTIFICI SVMMO IVVENIS SERVIVIT VBIQUE/ SACRATAE CVSTOS RELIGIONIS ERAT./ MILITIAE ARCANA HVINC COMMISIT CAROLVS ALTA/ OBTINVIT SVB QVO QVICQVID HONORIS ERAT./ BELLICA COCESSIT SIBI REX TORMENTA PHILIPPVS/ SVB QVO ASTA CVSTOS MORTVVS ECCE IACET./ VIXIT ANNOS LXXX OBIIT/ XV MARTIJ MDLXVIII./ ILLVSTRISSIMA DOMINA GABRIELLA VALPERGA VXOR MAESTISSIMA ET FILII/ DOMINVS POMPEVS, LIGNANA NEPOS ET HAERES IVXTA IPSIVS/ MENTEM HIC POSVERE”. Il sepolcro è dunque messo in opera dalla moglie Gabriella Valperga, dei conti di Masino, e dal nipote Giustino Pompeo Lignana, unico erede di Cesare Maggi, che non ha lasciato figli¹⁹⁴.

Il ritratto scolpito, di una certa qualità, è opera di un'artista di cultura milanese; le caratteristiche del pezzo spingono a cercare riferimenti raffinati, tra i quali Giovanni Agosti mi suggerisce il nome di Angelo de Marinis, o Marini, di origini siciliane, residente a Milano almeno dal 1551¹⁹⁵. Attivo anche lui per la Fabbrica del Duomo, frequenta i grandi cantieri della Certosa di Pavia, in cui lavora tra il 1552 e il 1559, e della chiesa milanese di Santa Maria presso San Celso, nel 1567. Il *Busto di Cesare Maggi* (fig. 86) richiama alcuni ritratti scolpiti del sesto decennio del secolo, avvicinati all'ambito del Marini da Susanna Zanuso¹⁹⁶: è il caso in particolare del *Busto di Giacomo Maria Stampa* (fig. 87), oggi presso la Walters Art Gallery di

¹⁹² A proposito è corretto segnalare che la prima menzione, all'interno delle guide, del sepolcro di Cesare Maggi è piuttosto tarda e risale a Giovanni Battista Fassola, che scrive nel 1671 (FASSOLA 1671, pp. 78-79).

¹⁹³ GALLONI 1914, p. 194.

¹⁹⁴ Giustino Pompeo Lignana, di cui non è noto l'anno di nascita, muore nel 1610.

¹⁹⁵ ZANUSO 2008, pp. 430-433.

¹⁹⁶ ZANUSO 2002, pp. 68-70.

Baltimora, datato 1553, al quale il pezzo varallese si richiama nella fisionomia complessiva del volto; l'atmosfera 'grottesca' evocata dal prezioso basamento del pezzo statunitense, ritorna nel mascherone che decora la pettorina di Cesare Maggi. Il nome del Borella e quello dei fratelli Michele e Maffeo Prestinari non entrano in gioco, se si accetta la datazione del sepolcro entro il 1572, dando fede al *Memoriale* pubblicato dal Galloni.

L'erudito Giovanni Battista Fassola, nella guida che dedica al Santuario nel 1671, descrive all'interno "detto Cesare dipinto prostrato ad un Christo"¹⁹⁷: il ritratto del condottiero, andato perso, doveva trovarsi sulla parete di fondo della cappella, oggi occupata da un tendaggio sorretto da alcuni putti (fig. 88); a sinistra si intravede ancora l'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme* (fig. 89), mentre a destra, attorno alla finestra, rimane un frammento di un arioso paesaggio, animato da piccole figurine¹⁹⁸ (fig. 90). Il pessimo stato conservativo in cui versano le pitture, impedisce di inoltrarsi a fondo nelle questioni attributive: al di là dei riferimenti al nome di Giulio Cesare Luini¹⁹⁹, sulla cui inconsistenza storica si è già detto nel primo capitolo di questo lavoro, a dipingere la cappella è un'artista locale, il cui legame con la cultura di Gaudenzio emerge ancora, nonostante le ridipinture, nella decorazione della volta (fig. 91). La scelta delle grottesche e le fisionomie dei personaggi che compaiono negli ovali degli spicchi, rivelano il bilico del pittore tra la tradizione gaudenziana e le novità manieriste infiltratesi in Valsesia, qui esibite nel gioco di nodi e drappeggi di alcune figure femminili, già visti alcuni anni prima, nel 1563, nel grande riquadro con il *Serpente di bronzo* (fig. 44) affrescato nella chiesa di San Marco²⁰⁰.

Nel 1576 frate Alessio da Monza, Guardiano del monastero varallese di Santa Maria della Grazie, assiste insieme a frate Giovanni Visconti, ministro provinciale dell'ordine, al rogito che sancisce l'esecuzione di una serie di quadri – una sorta di 'tabelloni' – da collocare in corrispondenza dei Misteri in corso di allestimento²⁰¹. Si tratta di una pratica già documentata sul Monte nel 1572: in questa occasione, nel

¹⁹⁷ FASSOLA 1671, pp. 78-79.

¹⁹⁸ Stefania STEFANI PERRONE (1997, p. 87) vi riconosce arbitrariamente l'episodio dell'*Assalto dei Romani alla città di Gerusalemme*.

¹⁹⁹ Il primo a farne il nome è Gaudenzio BORDIGA (1830, p. 52), ma l'attribuzione al presunto pittore è ripetuta ancora da Stefania STEFANI PERRONE (1997, p. 87).

²⁰⁰ A proposito si rimanda a p. 28 di questo studio.

²⁰¹ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte di Varallo*, m. 66. Il documento è pubblicato e integralmente trascritto da Pietro GALLONI (1914, p. 210-212).

Memoriale dei lavori stilato da Giacomo d'Adda, si era disposto di fabbricare dei pilastri, sui quali dipingere la scena corrispondente. A distanza di quattro anni, le difficoltà nella messa in opera del progetto alessiano continuano a rallentare i lavori alle cappelle, con il rischio di confondere i pellegrini in visita al complesso. Ai pilastri si sostituiscono i quadri, e il documento ci informa che “dui bellissimo in pittura si pensa si haveranno per via di Milano”: anche in questo caso il richiedente è l'III. S. Jacò d'Adda”. La formula “inoltre a quello si è fatto” lascia dedurre che dei quadri siano già stati consegnati, ed è possibile che tra questi ci fosse la tela con il *Paralitico risanato* (inv. 83; fig. 92) oggi nella Pinacoteca di Varallo. L'opera, in cattivo stato conservativo, è già nelle collezioni varallesi quando Giulio Arienta ne stila il primo catalogo²⁰², registrandola nella prima sala del museo e segnalandone la provenienza dal Sacro Monte. Nel successivo inventario del 1941, redatto dal pittore conservatore Emilio Contini, il quadro risulta depositato in Pinacoteca dalla prima cappella a destra della Basilica *super parietem*²⁰³. Nei verbali delle Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno e di Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia, entrambe coinvolte nelle vicende costitutive della Pinacoteca, non rimane traccia di tale deposito da parte del Sacro Monte, che in ogni caso dovette avvenire prima del 1892, anno della versione manoscritta del catalogo di Giulio Arienta²⁰⁴, pubblicato postumo nel 1902. La tela si trovava tra gli "altri quadri che heronsi nella Biblioteca e nella sacrestia del Santuario Maggiore", che si propose di trasferire presto in Pinacoteca in occasione dell'Adunanza della Società di Conservazione del

²⁰² ARIENTA 1902, sala I, n. 63: "Abbozzo di quadro ad olio su tela, composizione assai bene distribuita e sentita, che riflette da lontano la Scuola Romana, proveniente dal Sacro Monte. Lavoro raffaellesco"

²⁰³ SASV, *Società per la Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia*, m. 1, *Catalogo della Pinacoteca compilato da E. Contini, Ottobre-Novembre 1941 – XX*, manoscritto, f. 12, n. 7.

²⁰⁴ SASV, *Società per la Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia*, m. 14, *Pinacoteca di Varallo. Oggetti d'arte raccolti nei locali propri della antica Corte Superiore (Varallo e Scopu) patrona degli studi in Valle Sesia, locali già destinati alla scuola di disegno fin dal 1886: oggetti provenienti da proprietà distinte della scuola di disegno di Varallo, della Società di incoraggiamento allo studio del disegno di Varallo, della Società conservatrice delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia e del Santuario del Sacro Monte sopra Varallo descritti secondo il più probabile ordine cronologico di produzione per ciascuna epoca ed autore. Notizia storica ed artistica compilata dal pittore Giulio Arienta da Varallo, R. Ispettore Onorario per gli scavi e i monumenti in Valsesia 1892*, manoscritto di Giulio Arienta per il catalogo della Pinacoteca pubblicato nel 1902.

31 ottobre 1893²⁰⁵; i verbali degli anni successivi non chiariscono l'esito di tale proposta, ma di certo lo spostamento dovette avvenire, come conferma un articolo pubblicato sul giornale locale "Gaudenzio Ferrari" in data 17 novembre 1886. Nel riferire sui rapporti tra Sacro Monte e Pinacoteca, il contributo accenna alla volontà da parte del primo di "destinare a ciò [ossia a deposito] l'antica sacrestia della vecchia Chiesa, che presentemente serve per gli esercizi spirituali, e fare restituire dalla Società tutti gli oggetti stati inconsultamente trasportati nel suo palazzo colla promessa che li avrebbe riposti in locali adatti, mentre con grandissima noncuranza e danno vergognoso li ha riposti con altri capolavori ammuccinati in stanze, abbandonati alle ragnatele". Segue l'elenco delle opere in questione, tra le quali è segnalato "un quadro dipinto su tela non finito, di autore ignoto, che rappresenta il Paralitico".

Non sono emerse notizie certe sull'ubicazione originale della tela, che non sembra un bozzetto incompiuto, ma piuttosto una tela gravemente logora. L'ipotesi che possa trattarsi di uno dei dipinti citati nel documento del 1576, sembra tuttavia rafforzata dal confronto con la xilografia di Gioachino Teodorico Coriolano che ritrae la cappella del Paralitico risanato (fig. 93) nelle *Brevi considerationi sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo*, edite dal 1611 e redatte da padre Giovanni Giacomo Ferrari²⁰⁶. È la prima volta che in una guida del complesso compaiono le illustrazioni delle cappelle, che gli studi hanno dimostrato in gran parte aderenti alle figurazioni dei Misteri. Nel 1611 la cappella del Paralitico è già costruita²⁰⁷, ma l'allestimento del vano, con sculture e affreschi, risale a una fase successiva: le statue in terracotta sono plasmate intorno al 1620 da Giovanni D'Enrico, fratello del più celebre Tanzio, mentre gli affreschi alle pareti sono commissionati nel 1621 al pittore valesiano Cristoforo Martinolio detto il Rocca²⁰⁸. L'immagine del Coriolano, realizzata in presenza del vano ancora vuoto, attinge dunque a un'altra fonte, che nonostante

²⁰⁵ sASV, *Società per la Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia*, r. 2, Verbale dell'Adunanza del 31 ottobre 1893.

²⁰⁶ FERRARI 1611, pp. nn. La guida, commissionata al Ferrari dal vescovo Carlo Bascapè, propone un esercizio spirituale per ciascuna cappella; rispetto alle precedenti, si pone come strumento controllato di preghiera per accompagnare il pellegrino lungo il percorso devozionale. A proposito si veda LONGO 2010, p. 109.

²⁰⁷ Prevista dal *Libro dei Misteri*, la cappella è già terminata nel 1578 (SESALLI 1578, pp. nn): "Il Paralitico che si fa lasciar per il Tetto, per trovar N.S. con li soi discepoli, di questo è fatto il tempo".

²⁰⁸ STEFANI PERRONE 1997, p. 50; DE FILIPPIS 2009, p. 70.

alcune somiglianze sembra diversa dal disegno di Galeazzo Alessi per la cappella²⁰⁹: le corrispondenze con la tela in Pinacoteca lasciano pensare che possa trattarsi di questa. La xilografia ripropone invariata la soluzione del registro superiore, con il paralitico avvolto in un lenzuolo e calato a terra da un balcone (figg. 94-95); così avviene sulla sinistra con le due figure di Cristo e di un Apostolo, che con identico gesto gli tocca la spalla (figg. 96-97), nell'uomo seduto a terra al centro della xilografia, uguale per posizione e con lo stesso copricapo (figg. 98-99), e nell'Apostolo di schiena sulla destra (figg. 100-101).

L'identificazione della tela nella Pinacoteca di Varallo con uno dei quadri descritti nel documento del 1576, testimonia l'effettiva messa in opera della volontà espressa nel rogito e assume un rilievo ancora maggiore in relazione alla paternità del dipinto, che in questa sede si restituisce al pittore milanese Aurelio Luini (1530 – 1593), figlio d'arte di Bernardino (documentato dal 31 marzo 1501 – 1532), protagonista del Rinascimento lombardo. I recenti studi messi in campo su Aurelio in occasione della mostra milanese a Palazzo Reale *Bernardino Luini e i suoi figli*²¹⁰, hanno tracciato un profilo rinnovato del pittore, il più giovane dei figli di Bernardino, colui “che ha il coraggio di tagliare il cordone ombelicale con la tradizione di famiglia, rassicurante ma destinata a esaurirsi per sfinimento”²¹¹. Dopo il viaggio formativo nel Veneto, Aurelio è attivo sulla scena artistica milanese del pieno Cinquecento, sulla quale debutta nel 1555, insieme al fratello Giovanni Pietro, nella cappella Bergamini in San Maurizio, il grande cantiere ereditato dal padre²¹². Alla tela varallese, che mi pare a questo punto da datare al 1576 – anno prima, anno dopo –, lavora dunque negli stessi anni degli affreschi nella chiesa di Santa Maria di

²⁰⁹ ALESSI 1565-1569, I, p. 72.

²¹⁰ La mostra *Bernardino Luini e i suoi figli*, ospitata nelle stanze di Palazzo Reale a Milano (10 aprile – 13 luglio 2014), è stata curata da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa e promossa dal Comune di Milano. Il percorso espositivo ha messo in scena l'intero percorso artistico del pittore, dagli anni giovanili alla maturità, per proseguire con l'attività dei figli, eredi della bottega paterna, in un dialogo costante con il lavoro dei contemporanei. Il doppio catalogo pubblicato si compone di un primo volume dedicato alle opere fisicamente in mostra (*Bernardino Luini* 2014a), e di un secondo riservato agli *Itinerari* (*Bernardino Luini* 2014b), che guida il visitatore nella conoscenza delle principali opere di Bernardino e dei figli disseminate sul territorio milanese e non solo.

²¹¹ G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014a, p. 295.

²¹² Sulla chiesa milanese di San Maurizio al Monastero Maggiore e sulle campagne decorative di Bernardino Luini e dei suoi figli: C. Battezzati, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 122-147, n. 16.

Campagna a Pallanza²¹³ e del ciclo profano a Palazzo Borromeo d'Adda a Settimo Milanese²¹⁴ (1575-1580 circa). Nella villa 'fuoriporta' la committenza è di Costanzo II d'Adda, primo conte di Sale e padre di Francesco II, del quale Giacomo, il fabbricere del complesso varallese, è nominato tutore alla morte del padre, nel 1575. Da Settimo al Sacro Monte il passo mi pare breve e il responsabile non può che essere lo stesso Giacomo d'Adda; la proposta attributiva rinforza dunque i rapporti tra la famiglia milanese e Aurelio Luini, ma non solo: la riscoperta attività del pittore milanese per il Sacro Monte ha una portata di rilievo nella storia del cantiere nella seconda metà del Cinquecento, consolidando l'impressione già espressa e articolata di un orientamento forte della committenza verso l'ambiente milanese, che continuerà oltre il Cinquecento con l'arrivo *super parietem* del pittore varesino Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone. Della tela con il *Paralitico risanato* si è conservato il disegno preparatorio, segnalatomi da Jacopo Stoppa, e oggi nelle collezioni del Courtauld Institute of Art di Londra (inv. D.1952.RW.3687; fig. 102). La composizione schizzata dall'artista, "grande disegnatore, uno sperimentatore inesausto di tecniche grafiche"²¹⁵, coincide con la versione finale affidata alla tela varallese, che non presenta ripensamenti importanti; il buono stato conservativo del foglio supplisce alle perdite di materia pittorica che interessano il dipinto e ne recupera la porzione centrale, quasi illeggibile.

2.2. Dalla Guida del 1578 alla visita del vescovo Carlo Bascapè nel 1593.

Seppure a rilento, prosegue l'attività del cantiere e la guida di Francesco Sesalli, pubblicata nel 1578, torna utile per ricavare lo stato dei lavori. È edificata la cappella della Samaritana al pozzo²¹⁶, mentre quella del Miracolo del figlio della vedova di Naim risulta ancora in costruzione²¹⁷; il vano dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme

²¹³ S. Martinella, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 168-178, n. 22. In questa sede è stato proposto il nome del pittore milanese Giovanni Pietro Gnocchi quale collaboratore di Aurelio nell'esecuzione degli affreschi. L'impresa dovette iniziare nel corso degli anni Settanta del Cinquecento, per concludersi nel pieno del decennio successivo.

²¹⁴ P. Angeleri, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 217-226, n. 28.

²¹⁵ G. Agosti, J. Stoppa, in *Bernardino Luini* 2014a, p. 299.

²¹⁶ SESALLI 1578, pp. nn.: "La Samaritana a ragionamento con N.S. al Pozzo, della quale è fatta la Chiesa".

²¹⁷ SESALLI 1578, pp. nn.: "Il figliuolo della Vedova resuscitato da N.S. del quale è fatto il fondamento della Chiesa".

“si ha da fare”²¹⁸, mentre non è citato il sacello della Resurrezione di Lazzaro. Da un confronto con l’edizione successiva del 1583²¹⁹, tutti i Misteri elencati risultano allestiti, almeno per quanto riguarda le sculture, fatta eccezione per il vano con il Miracolo del figlio della vedova, che risulta “di bellissimo rilievo” solo nella guida del 1587²²⁰.

La cappella della Samaritana al pozzo ha un allestimento fedele al progetto alessiano: le figure di Cristo e della Samaritana (figg. 103), ai due lati opposti del pozzo, si ispirano al disegno dell’architetto perugino, così come gli affreschi alle pareti riproducono “tutta l’historia appartenente a detto mistero”²²¹. Il gruppo plastico, di gusto manierista, è quello originale e rivela nuovamente l’intervento di un artista di cultura milanese²²², soprattutto nell’abbigliamento della Samaritana. Gli affreschi alle pareti sono una testimonianza di pittura locale e soffrono quasi subito di problemi conservativi: già il vescovo Ferdinando Taverna, nella sua visita del 1617, lamenta gravi danni alle pitture²²³, ribaditi dal successore Giovanni Pietro Volpi²²⁴.

Sulle tre pareti del sacello una folla di persone assiste insieme agli Apostoli all’incontro di Cristo e della Samaritana al pozzo di Giacobbe (figg. 104-105). Si tratta di un’inconsuetudine iconografica rispetto alle tradizionali raffigurazioni dell’episodio biblico, che assume un senso, all’interno del contesto sacromontano,

²¹⁸ SESALLI 1578, pp. nn.: “La intrata di N.S. in Hierusalem, il giorno delle Palme, che si ha da fare”.

²¹⁹ SESALLI 1583, pp. nn.: “La Samaritana a ragionamento con N.S. al Pozzo, fatta di rilievo”; “Lazaro suscitato da Nostro Signor Giesu Christo fatto di rilievo”; “L’intrata di N.S. in Gierusalem, il giorno delle Palme, fatta di rilievo”; “Lazaro suscitato da Nostro Signor Giesu Christo fatto di rilievo”.

²²⁰ SESALLI 1587, pp. nn.: “Il Figliuolo della Vedova resuscitato da N.S. di bellissimo rilievo”.

²²¹ ALESSI 1565-1569, I, p. 5.

²²² DE FILIPPIS 2009, p. 66.

²²³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64v, 130v. Il vescovo riferisce che le immagini sulla parete nord sono intaccate dall’umidità. Ribadisce poi gli ordini del predecessore Bascapè, che aveva giudicato la figura della Samaritana “nimis lasciva, et ideo honestanda”, e fatto richiesta di sostituire la catena del pozzo, in modo tale che risultasse più verosimile. Sotto l’aspetto conservativo, sembra che all’epoca del barnabita gli affreschi non soffrissero ancora: nel resoconto non compare alcuna annotazione a proposito (DE FILIPPIS 2007, p. 445).

²²⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 352r, 617r. Il vescovo lamenta che i visi di alcune figure risultano macchiati e perviene a una diagnosi errata, ritenendo che il problema sia dovuto al cattivo intervento di un pittore che ha tentato di ridipingergli; si tratta in realtà di un’alterazione della componente di biacca del colore, osservata anche nella cappella del Miracolo del figlio della vedova di Naim (DE FILIPPIS 2010, pp. 544-545).

nell'omaggio a Gaudenzio Ferrari e alle moltitudini di personaggi che assistono alla Crocifissione di Cristo o all'Adorazione del Magi: si ritrovano qui la donna che allatta, il nanetto e il cagnolino. I soggetti raffigurati sul fondale sono coerenti al testo evangelico: il campo di grano raffigurato ben due volte (figg. 106-107), sulle pareti destra e sinistra, traduce visivamente quanto detto da Gesù in risposta ai suoi discepoli che lo sollecitano a mangiare del cibo: "Il mio cibo è fare la volontà di colui che mi ha mandato a compiere la sua opera. Non dite voi: ci sono ancora quattro mesi e poi viene la mietitura? Ecco, io vi dico: levate i vostri occhi e guardate i campi che già biondeggiano"²²⁵. Allo stesso modo, il corteo di persone che esce dalle mura della città di Sicar (fig. 108) e avanza verso il pozzo ricorda la reazione della Samaritana all'incontro con Gesù: "La donna se ne andò in città e disse alla gente: venite a vedere un uomo che mi ha detto tutto quello che ho fatto; non potrebbe essere lui il messia? La gente uscì dalla città e andò da lui"²²⁶.

Le pitture, di cui compare una prima attribuzione Fermo Stella da Caravaggio nel 1806²²⁷, sono riconosciute, a partire da Bordiga²²⁸, al varallese Giovanni Giacomo Testa, il cui nome è proposto ancora oggi. Il confronto con le opere certe del valesiano non convince tuttavia sulla sua paternità delle pitture nella cappella, che sembrano invece da riferire al rimellese Giovanni Battista Scolari²²⁹. Mi pare ci sia una certa affinità con l'unica opera sicura del pittore, il polittico per l'oratorio della Visitazione a Fobello, firmato e datato 1585 (fig. 28). Al di là dello scarto causato dalle diverse tecniche esecutive, ritornano le stesse fisionomie dei volti: è il caso della Madonna con il Bambino (figg. 109), che si ritrova, sulla parete sinistra del vano, nella donna che allatta e nelle due figure femminili che la affiancano (figg. 110), mentre i volti di San Rocco (fig. 111) e San Marco (fig. 112) sono vicini a quelli di alcuni Apostoli raffigurati sul lato opposto (figg. 113-114). Sono inoltre gli stessi il modo di panneggiare le vesti e quello di concluderle, con un taglio netto e dritto. La proposta attributiva fa nuova luce sulla figura quasi per nulla documentata

²²⁵ *Giovanni* 4: 34.

²²⁶ *Giovanni* 4: 28.

²²⁷ RAMPONI 1806, p. 47: "Le statue e le pitture sono di Fermo Stella". Il nome dell'artista caravagginò è già fatto una prima volta nel 1770, ma solo per le sculture (GILARDONE 1770, p. 60).

²²⁸ BORDIGA 1830, p. 55; DE FILIPPIS 2009, p. 66.

²²⁹ Sul pittore si rimanda a p. 22.

di Giovanni Battista Scolari, che con l'impresa nella cappella della Samaritana si confronta con una committenza di un certo rilievo. Resta aperto il problema della datazione delle pitture: la cappella risulta allestita tra il 1578 e il 1583, quando Francesco Sesalli definisce il Mistero "fatto di rilievo"²³⁰, ma la guida non fa alcun cenno agli affreschi. Un documento che risale al 1581²³¹ registra la partecipazione di Giovanni Battista Scolari, citato insieme ai fabbricieri Marco Ravello e Lorenzo Testa, fratello quest'ultimo del pittore varallese Giovanni Giacomo, alla sottoscrizione di un rogito relativo a un'elemosina ricevuta dal complesso: il pittore, che presenzia nel ruolo di testimone, doveva trovarsi in quel frangente sul cantiere, tanto da lasciar pensare che a questa data fosse al lavoro nella cappella della Samaritana. L'ipotesi sembra plausibile anche in relazione al momento: nel 1580, l'anno prima dunque, è morto Giacomo d'Adda e il figlio Giovanni Antonio non gli è ancora succeduto ufficialmente nel ruolo di fabbricere. Il cantiere ha appena perso una guida forte e deve dunque trovarsi in un frangente di passaggi di consegna: una coincidenza che può aver fatto tornare comodo affidare i lavori a un pittore locale.

Il 26 aprile 1583 la fabbriceria del Sacro Monte affida ai fratelli Vincenzo e Gerolamo Mangone, detti Moietta da Caravaggio, la decorazione del vano del Peccato Originale. L'incarico prevedeva di "adornare la detta Capella di Adamo et Eva con il portico suo di stucco di rilievo et con oro [...] sì di dentro come di fuori, et nelli siti restanti cioè nella cuba di detta Capella oltre li detti ornamenti di tutto rilievo et oro di dipingere la Hierarchia delli Chori celestiali"²³².

Il lavoro intrapreso dai due fratelli, figli del più noto pittore Nicola Moietta²³³ (1480/1485 circa – 1546), di formazione zenaliana, rimane incompiuto per la morte di Vincenzo. Gerolamo, che nell'impresa ha un ruolo secondario rispetto al fratello, non si sente di portarla a termine e rinuncia all'incarico; prima però non si dimentica di siglare gli stucchi interni: la firma "G.M. secavit" si legge ancora in una delle quattro stampe fotografiche che ritraggono la cappella nel 1885, prima del rifacimento degli affreschi interni da parte del pittore Francesco Burlazzi. I due fratelli Mangone lavorano dunque agli stucchi interni del sacello, che scandiscono gli

²³⁰ SESALLI 1583, pp. nn.

²³¹ sASV, *Archivio notarile*, b. 9461, c. 342, notaio Giovanni Battista Albertino.

²³² sASV, *Archivio notarile*, b. 9461, cc. 65-67, notaio Giovanni Battista Albertino. Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 171).

²³³ Il profilo più aggiornato dell'artista è di Alessandro SERAFINI (2011, pp. 280-284).

spicchi della volta e i riquadri del registro inferiore, delimitando gli episodi affrescati con le *Storie dei Progenitori*. Nell'atto di committenza del 26 aprile 1583, la fabbrica versa ai Moietta centosessanta scudi d'oro per l'esecuzione dei lavori, rimasti poi interrotti; per questo motivo l'anno seguente Francesco Perego detto il Borella, già attivo per il Sacro Monte nel 1574, e Vincenzo Prestinari, nominati rispettivamente da Gerolamo Mangone e dalla fabbrica, stimano i lavori fatti solo cinquanta scudi²³⁴. Di sicuro non è stata realizzata la "Hierarchia delli Chori celestiali" prevista sulla volta della cappella: lo si ricava dal *Discorso* di Giovanni Antonio d'Adda – il figlio di Giacomo –, successivo al 1583; nella lunga lettera ai fabbricieri si legge infatti che "il volto o cuba della Capella nò d'angeli s'harà ad ornar, come s'era pensato, ma d'aria sia quella, et serena, qual posi immaginar che fusse quella, che né travagliata da venti, né ofuscata da nubi, né infiamata dagli ardori solari, né da altra cagione era ancor stata alterata"²³⁵. L'attuale rosone alla sommità della volta (fig. 115) è dunque eseguito dopo, e lo stesso sembra valere per le decorazioni con putti e ghirlande di frutta nel registro inferiore delle pareti (fig. 116), più affini alla soluzione al centro del soffitto che non agli stucchi del registro superiore (fig. 117), gli unici forse da riferire ai Mangone. È inoltre possibile, considerata la cifra modesta stimata dal Borella e dal Prestinari, che non spettino ai due decoratori nemmeno gli stucchi del portico esterno (fig. 118), dove ai lati della grata centrale ritorna tra l'altro, seppur dipinto, il motivo a ghirlande di frutta utilizzato negli stucchi all'interno del vano. Le scarse notizie certe sull'attività di Vincenzo Mangone, giudicato fra i migliori artefici di motivi decorativi ad affresco da Giovanni Paolo Lomazzo²³⁶, non aiutano a ricostruire le dinamiche del suo arrivo a Varallo, e lo stesso accade con il pittore trevigliese Orazio Gallinone, che l'anno successivo è incaricato di decorare la cappella del Battesimo di Cristo²³⁷. Il vano è già allestito con le sculture di Gesù, Giovanni Battista e i due Angeli, plasmate in stucco tra il 1572 e il 1578, mentre ancora mancano gli affreschi alle pareti e la

²³⁴ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 290-291, notaio Giovanni Battista Albertino. Il rogito, sottoscritto il 22 agosto 1584, è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, pp. 171-172).

²³⁵ sASV, *Amministrazione Civile del Sacro Monte*, m. 66.

²³⁶ LOMAZZO 1584, p. 367. Il giudizio si rintraccia all'interno del *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, nel capitolo dedicato alla "Composizione dei fregi".

²³⁷ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc.281-282, notaio Giovanni Battista Albertino. Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 228).

statua del Dio Padre. Il Gallinone sembra risiedere a Milano, in quanto nel documento è specificato che il pagamento della somma pattuita con la fabbrica gli sia recapitato in città. Non è chiaro se l'artista abbia mai cominciato a lavorare nel vano: a causa della sua morte, quattro mesi dopo, nell'agosto 1584, è stipulato un nuovo contratto²³⁸ con il pittore milanese Gabriele Bossi, figlio d'arte di Cristoforo, attivo sulla scena milanese nella prima metà del Cinquecento. Le richieste della fabbrica sono le stesse avanzate al Gallinone, a partire dalla figura in stucco di Dio Padre (fig. 74), che il Bossi "è obligato di depingere et abellirlo con oro in tutta quella bellezza che sarà possibile"²³⁹; "di poi a torno di detto Dio Padre sia obligato fare la hierarchia celestiale in depentura polita et ornata con qualchi abellimenti d'oro secondo sarà ispediente. Apresso sia obligato depingere atorno qualchi nivola con inserti dentro angeli in diversi modi mostrando atti d'alegria, adornando anco essi angeli con oro dove sarà bisogno per conforme ornamento. Di puoi sij obligato depingere paesi et selve con inserti dentro diversi animali volatili et quadrupedi et pastori"²⁴⁰. Gli attuali affreschi della cappella rispondono a quanto prescritto nel contratto: sulle pareti trovano posto paesaggi d'invenzione con alberi, picchi rocciosi, padiglioni architettonici e figurette (figg. 119-125); si riconoscono le raffigurazioni della caccia al cervo e di un incontro tra alcuni personaggi, già male interpretato come la *Visitazione di Maria a Elisabetta*, nonostante non vi compaia alcuna donna²⁴¹. I riquadri dipinti 'a paese' sono scanditi da fasce ornamentali a motivi geometrici, grottesche, finti marmi, piccoli ovali o tondi con esili figurine femminili, quasi dei cammei. Nel registro superiore delle pareti trovano posto coppie di angeli suonanti (figg. 126-127), e altri ancora sono dipinti negli spicchi della volta (figg. 128-131), come richiesto dalla fabbrica. Non sono eseguiti gli "animali di stucco, reptili et quadrupedi, li quali detto mastro Gabriel insieme col resto delle

²³⁸ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 281-282, notaio Giovanni Battista Albertino. Il pagamento a Gabriele Bossi ammonta a settanta scudi d'oro, versati dalla fabbrica "in tre termini cioè scudi vinti al presente anticipatamente et per particolar anticipato pagamento, scudi vinti fatta mezza la detta opera, et scudi trenta finita la detta opera" (c. 282r). Il contratto prevede anche vitto e alloggio: "et in oltre dargli la casa et camere con la caneva che sono in detto Santo Monte al palazzo di Pilato per sua habitatione durante la detta opera, et inoltre ancora li utensili per suo uso della cucina, et uno letto con suoi panni per uso del dormire" (c. 282r).

²³⁹ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, c. 281r, notaio Giovanni Battista Albertino.

²⁴⁰ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 281v, notaio Giovanni Battista Albertino.

²⁴¹ STEFANI PERRONE 1997, p. 46.

sudette depinture sia obligato ornare et depingerli con finissimi colori, a fresco, et in tutta quella perfettione sarà possibile”²⁴².

Il programma decorativo si discosta dalle disposizioni dettate da Galeazzo Alessi nel *Libro dei Misteri*: secondo l’architetto perugino, sulle pareti del vano si sarebbero dovuti ritrarre gruppi di persone nell’atto di battezzarsi²⁴³. Il cambiamento è profondo: si passa da una proposta iconografica che rinforza il Mistero ‘incarnato’ dal gruppo plastico, a paesaggi e scene agresti incorniciate da fasce a grottesche popolate da animali, figurine all’antica, erme femminili con i seni scoperti che reggono nelle mani fili di perle, e piccoli mascheroni. È l’atmosfera della Milano profana attecchita all’ombra della Controriforma, l’altro lato della medaglia della città dei Borromeo, Carlo prima e Federico poi, e fiorita nei bizzarri cicli decorativi che a partire dalla metà del secolo ‘tappezzano’ i palazzi nobili e le ville fuoriporta²⁴⁴. La commistione di bizzarie ornamentali e sfondi di paesaggio ricordano sul piano tipologico alcune soluzioni analoghe sfoggiate sul territorio lombardo: dalla villa Cicogna Mozzoni²⁴⁵ a Bisuschio, vicino a Varese, le cui pareti dello scalone centrale sono affrescate con simili vedute, al già citato Palazzo Borromeo d’Adda di Settimo Milanese, dove è attivo Aurelio Luini con l’ampio aiuto della bottega²⁴⁶; qui il paesaggio è declinato come un motivo decorativo autonomo, dentro i piccoli tondi nel Salone degli stemmi, sulla cappa del camino nell’ambiente successivo e nelle vedute sulle pareti della Sala di Apollo; per il ciclo di Settimo, la proposta recente di un viaggio formativo in Veneto di Aurelio Luini, avvalorata il confronto con i paesaggi affrescati dal pittore fiammingo Lambert Sustris nella Villa dei Vescovi di Luvigliano, nel padovano, tra il 1542 e il 1543 circa²⁴⁷.

Gli schemi messi in opera nella cappella ‘rompono’ con la tradizione gaudenziana, abbandonando la fortunata soluzione della folla di astanti che assiste al Mistero scolpito: il cambiamento è significativo non solo da un punto di vista figurativo, ma anche in riferimento allo sforzo di definire il gusto della committenza e dunque il

²⁴² sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, c. 281v, notaio Giovanni Battista Albertino.

²⁴³ ALESSI 1565-1569, I, p. 5.

²⁴⁴ Per uno sguardo d’insieme sulle decorazioni delle ville lombarde nella seconda metà del Cinquecento si rimanda a MORANDOTTI 2005.

²⁴⁵ A. Morandotti, in *La pittura* 1992, pp. 259-261; MORANDOTTI 2005, pp. 133-134.

²⁴⁶ P. Angeleri, in *Bernardino Luini* 2014b, pp. 217-226, n. 28.

²⁴⁷ Su Lambert Sustris e sulla Villa dei Vescovi a Luvigliano: BALLARIN 1962-1963, pp. 35-36; BALLARIN 1966, pp. 244-249.

ruolo della famiglia d'Adda. Il programma decorativo del vano è impostato dalla fabbrica, responsabile delle nuove contaminazioni nella cappella del Battesimo, che lasciano strascichi anche in quelle del Miracolo della Vedova di Naim, della Resurrezione di Lazzaro, del Peccato Originale e delle Tentazioni di Cristo. Fino alla nomina vescovile, nel 1593, di Carlo Bascapè, sotto il quale si stabilisce e prende corpo l'aspetto definitivo del complesso, manca un coinvolgimento concreto del capo della diocesi nelle questioni figurative che riguardano le cappelle; la scelta delle maestranze e quelle iconografiche sono gestite dalla fabbrica, posta sotto il controllo della famiglia d'Adda a partire dal mandato di Giacomo, che dimostra un legame solido con l'ambiente culturale milanese, aprendo una strada che sarà percorsa dai figli Giovanni Antonio e Gerolamo.

Gli affreschi varallesi, allo stato attuale degli studi, sono l'opera più tarda di Gabriele Bossi e sotto l'aspetto della qualità pittorica sono in linea con il nucleo di opere documentate dell'artista milanese, che non rivelano una particolare originalità compositiva e figurativa, lasciando emergere piuttosto il profilo di un abile decoratore²⁴⁸.

È interessante provare a comprendere attraverso quali canali sia arrivato a Varallo: in questa direzione, la precedente attività del pittore potrebbe venire in aiuto. Già Sergio Gatti, che pubblica un contributo su Gabriele Bossi a Seregno²⁴⁹, si è posto il medesimo interrogativo a proposito della sua presenza nella chiesa cittadina di Sant'Ambrogio nel 1572: in questo caso la committenza arrivava al pittore a pochi anni dall'impresa in San Lorenzo a Milano, dove nel 1570 lavora con Giuseppe Galberio alla decorazione della volta della cappella di Sant'Aquilino (fig. 132). La proposta dello studioso è che a influire sulla sua scelta possa ragionevolmente essere stato il parere di uno o più artisti di Seregno, interpellati per l'occasione; il nome fatto da Sergio Gatti dell'architetto Martino Bassi potrebbe essere un'ipotesi avvalorabile anche per il Sacro Monte. Quest'ultimo si vuole incaricato, intorno all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, di revisionare il progetto alessiano su richiesta della fabbrica e in accordo con i frati di Santa Maria delle Grazie, rappresentati dal padre provinciale Claudio Medulla; il contatto dovette avvenire in seguito alla morte

²⁴⁸ A proposito si rimanda al profilo biografico sul pittore a p. 87.

²⁴⁹ GATTI 1979, pp. 29-38.

di Giacomo d'Adda, fedele assertore, fino alla fine, del progetto dell'architetto perugino²⁵⁰. Il supposto impegno di Martino Bassi per il complesso varallese si regge su alcuni documenti e una serie di disegni, conservati nel tomo dedicato a quest'ultimo da Bernardino Ferrari, presso la Biblioteca Ambrosiana²⁵¹. L'architetto originario di Seregno conosceva senza dubbio gli affreschi di Gabriele Bossi in San Lorenzo a Milano: nel 1574 aveva cominciato a lavorare alla nuova cupola della basilica, voluta dal cardinale Federico Borromeo. Un'altra probabile occasione di incontro tra i due risale al 1583, un anno prima dunque rispetto al contratto varallese; in questo anno il pittore Giuseppe Galberio²⁵² è impiegato nel cantiere milanese di Santa Maria della Passione: la supervisione dei lavori in corso nella chiesa è affidata a Martino Bassi. Considerata la conoscenza tra Gabriele Bossi e il Galberio, che nel 1570 hanno lavorato insieme in San Lorenzo, si può pensare che il pittore chiamato a Varallo possa aver visitato il cantiere. Sembrano confermarlo i piccoli cammei che compaiono nella cappella del Battesimo di Cristo, che ricordano molto i tondi con gli *Evangelisti* e i *Santi Ambrogio e Agostino* dipinti da Giuseppe Galberio sulla volta della navata centrale. Se si accoglie la proposta di Martino Bassi al Sacro Monte, è dunque possibile, considerati i suoi rapporti recenti con il complesso – nel 1583, tra l'altro, è a Novara per interventi nella basilica di San Gaudenzio²⁵³ –, che possa essere stato interpellato dalla fabbriceria per risolvere il problema inatteso, insorto dopo la morte di Orazio Gallinone, di una nuova committenza degli affreschi della cappella del Battesimo.

Il 6 agosto 1584, nella cappella del Miracolo della Vedova di Naim, frate Paolo Carcano, vicario del monastero varallese, lo scultore Francesco Perego detto il Borella e i fabbricieri Marco Baldo e Francesco Gozzanello, sottoscrivono un rogito presso il notaio Giovanni Battista Albertino²⁵⁴. L'istrumento è richiesto dal padre

²⁵⁰ LONGO 2010, p. 106. Su Martino Bassi al Sacro Monte di Varallo: GATTI PERER 1964a, pp. 21-61.

²⁵¹ Si tratta dei codici S. 129 Sup., S 130 Sup, S 150 Sup. I fogli che riguardano il Sacro Monte sono riprodotti nello studio di Maria Luisa GATTI PERER (1964a), che li attribuisce al Bassi sulla base del confronto con altri firmati dall'architetto. *La Raccolta Ferrari*, realizzata da Bernardino Ferrari tra il 1810 e il 1819, contiene disegni e documenti realtivi a architetti e ingegneri attivi nel Ducato di Milano tra il XVI e il XIX secolo.

²⁵² Le notizie raccolte su Giuseppe Galberio sono contenute nel profilo biografico di Gabriele Bossi a p. 89, nota 407.

²⁵³ LONGO 2010, p. 106.

²⁵⁴ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, c. 295, notaio Giovanni Battista Albertino.

vicario per chiarire come mai l'artista abbia eseguito alcune statue all'interno del vano senza il suo mandato; il Borella si difende dalla protesta affermando di aver lavorato su richiesta della fabbrica, non solo nel sacello in questione, ma anche in altri, "verum tamen esse quod dum faceret quasdam alias figuras in sacello palmarum"²⁵⁵, ossia nella cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme. In risposta frate Paolo Carcano esprime il suo disappunto sulla fattura di alcune sculture in corso d'opera, che giudica da rifare. Il documento, finora inedito, attesta nuovi rapporti di Francesco Perego con il Sacro Monte, a dieci anni dal primo pagamento predisposto nei suoi confronti da Giacomo d'Adda. Dalla lettura del rogito, emerge inoltre il problema del decoro delle sculture, lamentato in questo caso dal vicario in carica del monastero varallese: si tratta di un tema attuale nel 1584, lo stesso anno nel quale Carlo Borromeo convoca sul Monte padre Francesco Panigarola, Ludovico Moneta e Pellegrino Tibaldi, per "ponere qualche ordine alla fabbrica che tuttavia si va facendo sopra esomonte, parendomi molto confusi i Misteri et essendovi bisogno di qualche avvertenza et stabilimento"²⁵⁶. Padre Panigarola è un predicatore, autore di esercizi spirituali, conosce già il Santuario varallese, che ha visitato l'anno precedente con Carlo Emanuele I, in pellegrinaggio dopo la malattia; in questa occasione il duca di Savoia finanzia la costruzione della cappella della Strage degli Innocenti²⁵⁷. Ludovico Moneta²⁵⁸ è autore del *Liber de fabrica ecclesiae*, il testo carliano con le prescrizioni sui luoghi di culto, gli arredi e le immagini sacre, Pellegrino Tibaldi (1527-1596) è l'architetto e urbanista stimato dal Borromeo. Non si conoscono gli esiti di questo incontro, ma è chiaro che per il vescovo milanese il Sacro Monte deve tornare a essere un luogo di contemplazione, e non di ammirazione, e offrire al pellegrino un percorso ordinato e controllato lungo il quale dedicarsi alla preghiera. La direzione indicata dal Borromeo, che prevede la corrispondenza tra le figure e la realtà scritturale è ribadita persino da Giovanni

²⁵⁵ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, c. 295r, notaio Giovanni Battista Albertino.

²⁵⁶ La citazione è tratta dalla lettera di Carlo Borromeo del 19 ottobre 1584, pubblicata da Pier Giorgio LONGO (2010, p. 105), al quale si devono continui studi sulla storia religiosa del Sacro Monte.

²⁵⁷ DE FILIPPIS 2009, p. 61. Sulla cappella rimane attuale lo studio di Giovanni TESTORI (1969). La prima notizia del finanziamento di Carlo Emanuele I è contenuta nella guida del 1587 di Francesco Sesalli (SESALLI 1587, pp. nn.).

²⁵⁸ Un profilo di Ludovico Moneta (1521 – 1598) è tracciato da Marzia GIULIANI (2011, pp. 637-640).

Antonio d'Adda, nel suo *Discorso ai fabbricieri*²⁵⁹. La bolla di papa Sisto V, emanata nel 1587, sancirà in sede ufficiale e definitiva l'autorità superiore dell'ordinario diocesano.

La cappella del Miracolo del figlio della vedova di Naim risulta edificata nel 1583²⁶⁰, ma il Mistero è definito "di bellissimo rilievo" solo nella guida del 1587²⁶¹; va da sé che l'esecuzione del gruppo plastico, che comprende sedici personaggi (figg. 133-135), risale a questo intervallo cronologico. La cappella illustra uno dei miracoli di Gesù²⁶²: arrivato alle porte della città di Naim, nella bassa Galilea, vede una gran folla accompagnare al sepolcro un giovane, figlio di madre vedova. Davanti alla disperazione della donna, Cristo le intima di non piangere, e toccata la bara dice: "Ragazzo, te lo dico io: alzati"²⁶³; così avviene. Il gruppo plastico è eseguito su ispirazione del disegno alessiano contenuto nel *Libro dei Misteri*²⁶⁴: le varianti consistono nell'eliminazione di una figura e nella scelta di disporre tre personaggi, e non uno solo, genuflessi in primo piano.

Il primo a proporre un'attribuzione per le statue in stucco è Gaudenzio Bordiga nel 1830, secondo il quale "potrebbe essere il mentrovato Ravello di Campertogno, sì per l'epoca in cui furono fatte che per il loro stile"²⁶⁵; la stessa ipotesi attributiva ritorna per le cappelle della Resurrezione di Lazzaro²⁶⁶ e dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme²⁶⁷. La proposta di Bordiga è ripetuta nelle guide successive fino ai nostri giorni²⁶⁸, senza che sia mai emerso alcun documento sull'attività del presunto scultore²⁶⁹, il cui cognome è corretto in seguito in Badarello da Carlo Alberto Gianoli²⁷⁰.

²⁵⁹ SASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, m. 66.

²⁶⁰ SESALLI 1583, pp. nn.: "Il figliuolo della Vedova resuscitato da N.S. del quale è fatta la Chiesa".

²⁶¹ SESALLI 1587, pp. nn.: "Il figliuolo della Vedova resuscitato da N.S. di bellissimo rilievo".

²⁶² *Luca* 7: 11-17.

²⁶³ *Luca* 7: 14.

²⁶⁴ ALESSI 1565-1569, I, p. 80.

²⁶⁵ BORDIGA 1830, p. 52.

²⁶⁶ BORDIGA 1830, p. 55.

²⁶⁷ BORDIGA 1830, p. 56.

²⁶⁸ DE FILIPPIS 2009, p. 73.

²⁶⁹ Il nome di un Bartolomeo Badarello compare in alcuni documenti rintracciati nelle ricerche svolte per questo studio, che non ne chiariscono tuttavia la presunta qualifica di artista. A proposito si rimanda a p. 14, nota 41.

²⁷⁰ GIANOLI 1898, p. 42.

Le sedici statue nella cappella sono state purtroppo ampiamente ritoccate²⁷¹: nel 1784 Enea Pavese è pagato per averle “aggiustate” e Antonio Orgiazzi per la loro ridipintura; nel 1831 lo stuccatore Giovanni Albertone esegue nuovi interventi sulle figure, ulteriormente ridipinte da Carlo Giuseppe Delzanno nel 1850²⁷². Stefania Stefani Perrone segnala inoltre un parziale restauro delle figure nel 1969, e una successiva manutenzione del gruppo plastico nel 1993²⁷³. Messi in conto i ripetuti interventi, le sculture sembrano affini per stile e caratteristiche tecniche: il documento relativo a Francesco Borella ne attesta l’attività per il sacello, al cui interno è sottoscritto lo stesso rogito; nel 1584 lo scultore ha già eseguito alcune figure, non si sa quante, nè quali, ma la sua presenza nella cappella è certa, a differenza di quella di Bartolomeo Badarello. Il notevole degrado in cui versa il gruppo plastico e la mancanza di un *corpus* di opere sicure del Borella, impediscono di addentrarsi più a fondo nella specifica questione attributiva, ma non di proporre alcuni confronti con altri gruppi plastici del complesso. A proposito è significativo che il nome di Bartolomeo Badarello ritorni, già nella guida di Gaudenzio Bordiga, per le sculture nelle cappelle dell’Ingresso di Cristo in Gerusalemme e della Resurrezione di Lazzaro; tra gli “alijs sacellis” citati nel rogito, nei quali Francesco Perego ha lavorato su indicazione dei due fabbricieri Marco Baldo e Francesco Gozanello, è nominato anche il vano delle Palme. L’affinità stilistica tra i due gruppi plastici registrata dal Bordiga, trova un parallelo nel documento del 1584. La guida di Francesco Sesalli pubblicata l’anno precedente indica come già “fatto di rilievo” il Mistero dell’Entrata di Cristo in Gerusalemme²⁷⁴: il dato non si scontra con il rogito che ha per protagonista il Borella, secondo il quale lo scultore ha già lavorato nel

²⁷¹ Il primo ordine di questa natura risale al vescovo Carlo Bascapè, che chiede di rendere il volto di Gesù più pallido e decoroso, e di rifare i capelli delle sculture in maniera “più accomodata et conveniente” (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 81r, 101v). La disposizione del barnabita è ripetuta dal suo successore Ferdinando Taverna (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 65r, 130r). A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 445. Gli ordini vescovili non sono ancora eseguiti nel 1628, quando il vescovo Giovanni Pietro Volpi è in visita al complesso (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 352v, 617v): BRUNO 2010, pp. 506, 517; DE FILIPPIS 2010, p. 544.

²⁷² DE FILIPPIS 2009, p. 73.

²⁷³ STEFANI PERRONE 1997, p. 51. Nel primo intervento, finanziato dalla Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, sono rifatte le parrucche e le barbe delle sculture; la manutenzione successiva è sponsorizzata dall’Assessorato ai Beni e Sistemi Culturali della Regione Piemonte.

²⁷⁴ SESALLI 1583, pp. nn.

vano, e sembra circoscrivere ulteriormente la data di esecuzione delle sculture²⁷⁵, inferiori di numero alle sedici attualmente presenti nella cappella. Un primo nucleo di sculture, che si propone di identificare con quelle in origine presenti nel sacello, sembra comporsi delle statue di Cristo sull'asinello e dei primi tre Apostoli che lo seguono (figg. 136-137); le figure sono tutte eseguite in stucco, con un'anima interna in cocchiopesto rivestita da uno strato in malta di calce e polvere di marmo²⁷⁶. Sono accomunate dai volumi solidi dei corpi e da alcuni dettagli esecutivi: dalle mani grandi, al modo di panneggiare le vesti, alla fattura dei calzari a quella dei piedi, con le stesse dita lunghe. Una somiglianza sembra emergere anche tra i volti, nonostante i dettagli delle barbe e dei capelli, di aggiunta posteriore, siano un elemento di disturbo nella valutazione dell'aspetto originale delle sculture. Le quattro figure sulla sinistra del vano (figg. 138-139), eseguite in terracotta, si differenziano da quelle già descritte a partire dal materiale; rivelano inoltre una maggiore cura nei dettagli dell'abbigliamento e risultano più minute e allungate. Le stesse teste appaiono visibilmente più piccole²⁷⁷. Potrebbe trattarsi delle figure aggiunte in seguito alle disposizioni del vescovo Bascapè, che nel 1594 ordina di arricchire la scena con altri personaggi²⁷⁸. Nel 1603 il barnabita chiede di aggiungere rami di palma e di ulivi e persone che gli stendano tappeti davanti a Cristo²⁷⁹: risale forse a questa disposizione la statua dell'uomo inginocchiato davanti a Gesù²⁸⁰ (fig. 140). L'uomo con il libro in primo piano e l'Apostolo con la veste verde che chiude il corteo (figg. 141-142), in piedi davanti alla finta porta sulla destra, sembrano riconoscersi nelle sculture rifatte

²⁷⁵ Se ci affidiamo unicamente alle guide di Francesco Sesalli, l'intervallo cronologico utile per l'esecuzione delle sculture è compreso tra il 1578 e il 1583: considerato il documento del 1584, che attesta la presenza del Borella nel cantiere, sembra plausibile ridurlo.

²⁷⁶ Ringrazio Elena De Filippis per le informazioni sulla tecnica esecutiva delle sculture.

²⁷⁷ A proposito si segnala che il vescovo Carlo Bascapè dispone l'aggiunta di alcune figure per arricchire la folla che assiste all'Ingresso di Cristo nella città di Gerusalemme: ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 80r, 101v (DE FILIPPIS 2007, p. 446).

²⁷⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 81r, 101v, 102r. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 446.

²⁷⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77v. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 446.

²⁸⁰ La figura compare già nella xilografia della cappella di Gioacchino Teodorico Coriolano, pubblicata per la prima volta all'interno della guida di padre Giacomo Ferrari del 1611 (FERRARI 1611, pp. nn.).

nel 1721 dallo statuario milanese Giuseppe Arrigoni²⁸¹, e dipinte l'anno successivo dal pittore valsesiano Bartolomeo Carlo Borsetti²⁸².

I dettagli osservati per il nucleo originale di sculture, a partire dalla tecnica esecutiva²⁸³, mi pare li accomunino al gruppo plastico nella cappella della vedova di Naim: si osservino una certa somiglianza tra i volti (figg. 143-144), le affinità tra le due figure di Cristo (figg. 145-146), i dettagli delle mani e dei piedi e non in ultimo i panneggi, dal modo di concludere alcune vesti, con un 'taglio' dritto appena sopra le caviglie, agli orli di alcune maniche.

Per tornare un'ultima volta a Francesco Perego, lo scultore è presente in cantiere almeno fino alla fine di agosto del 1584: il 22 del mese, insieme a Vincenzo Prestinari, è chiamato a valutare i lavori svolti dai fratelli Vincenzo e Gerolamo Mangone nella cappella di Adamo ed Eva²⁸⁴; la scelta di Gerolamo, che propone il Borella come suo 'arbitro' di parte, deve spiegarsi con la disponibilità fisica dello scultore, già presente sul Monte.

Gli affreschi sulle pareti interne del vano del Miracolo del figlio della Vedova di Naim riproducono, come immaginato da Galeazzo Alessi, "tutta l'istoria appartenente al detto misterio"²⁸⁵: sulla parete di fondo è dipinta la moltitudine che nel racconto biblico accompagna il corteo funebre (figg. 147-150), mentre su quella di destra è raffigurata la porta della città di Naim, presso la quale Cristo compie il miracolo (fig. 151). La folla è gremita di uomini con vistosi copricapi, donne e bambini, ai quali si unisce, sulla parete sinistra, il gruppo degli Apostoli, visibilmente ridipinto (figg. 152); un arioso paesaggio ambienta l'incontro miracoloso e si sviluppa in lontananza (figg. 153-155): ci sono alberi, un grande picco roccioso, piccole figure umane che attraversano la valle, una delle quali a seguito di un asinello, castelli e una chiesa. Sulla parete sinistra è dipinta una finta mensola sotto la finestra (fig. 156), al di sopra della quale, con un effetto illusionistico, si intravedono alcuni dettagli architettonici: una cupola con un'infilata di nicchie, tre delle quali

²⁸¹ DE FILIPPIS 2009, p. 78.

²⁸² STEFANI PERRONE 1997, p. 53; DE FILIPPIS 2009, p. 78. Al Borsetti, per il quale si rimanda a ROSCI, STEFANI PERRONE 1983, si devono anche i due Apostoli affrescati nella finta porta a destra (DE FILIPPIS 2009, p. 78).

²⁸³ Ringrazio Elena De Filippis per le informazioni sulla tecnica esecutiva delle sculture.

²⁸⁴ sASV, *Archivio notarile*, b. 9464, cc. 290-291, notaio Giovanni Battista Albertino. Sulla vicenda si rimanda a p. 56.

²⁸⁵ ALESSI 1565-1569, I, p. 5.

ospitano altrettante statue dorate, e un obelisco sormontato da una sfera (fig. 157). La porta sottostante, già murata all'epoca di esecuzione degli affreschi, è sottolineata da una finta cornice in pietra; la stessa soluzione è impiegata per l'apertura nella parete opposta, dove compare una decorazione a finti mattoni che finge le mura della città di Naim. Nelle strombature delle finestre e delle due porte laterali murate sono dipinte delle grottesche di gusto tardo manierista, che ricordano quelle affrescate nella cappella del Battesimo di Cristo (figg. 158-160).

Le pitture, alle quali non accennano le guide antiche, escono dall'anonimato con Gaudenzio Bordiga, che le riferisce al valesiano Giovanni Giacomo Testa²⁸⁶; la proposta attributiva è segnalata fino ai nostri giorni²⁸⁷, con l'eccezione di Casimiro Debiaggi²⁸⁸, che avanza il nome del perugino Domenico Alfani²⁸⁹, documentato al Sacro Monte a partire dal 1593²⁹⁰, al quale ascrive anche gli affreschi nel vano delle Tentazioni di Cristo, riconosciuti tradizionalmente a Melchiorre d'Enrico²⁹¹, fratello del più celebre Tanzio. Da un confronto con le opere certe di Giovanni Giacomo Testa emerge subito l'insostenibilità dell'attribuzione che risale al Bordiga: sotto il profilo dello stile, non si osserva alcuna affinità tra i dipinti firmati dall'artista di Varallo e le pitture della cappella, seppure anch'esse di qualità modesta, oltre che in precarie condizioni conservative, rivelano uno stile estraneo alla tradizione pittorica locale tardo cinquecentesca e sembrano opera di un artista attivo solo in questa cappella, meno raffinato e minuzioso di quello che dipinge nel vano delle Tentazioni di Cristo. L'attribuzione di Debiaggi a Domenico Alfani fa forza sul documento disponibile per la dipintura di quest'ultima, commissionata all'artista nel 1599²⁹²; accettarla tuttavia significa anticipare di alcuni anni l'arrivo a Varallo del pittore perugino, in quanto gli affreschi nel vano del Miracolo del figlio della vedova di Naim sono precedenti al 1593, anno al quale risale il primo documento sull'Alfani al

²⁸⁶ BORDIGA 1830, p. 52.

²⁸⁷ STEFANI PERRONE 1997, p. 51; DE FILIPPIS 2009, p. 73.

²⁸⁸ DEBIAGGI 1985, pp. nn.

²⁸⁹ Su Domenico Alfani si rimanda al profilo biografico a p. 86.

²⁹⁰ Domenico Alfani, nel ruolo di tecnico di parte della fabbriceria, è presente alla visita del vescovo Carlo Bascapè. La notizia è pubblicata per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 253).

²⁹¹ Il primo a riferirle al pittore è Giovanni Battista FASSOLA (1671, p. 90).

²⁹² sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, b. 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d'ordine del m. Ill. Sig. Hieronimo d'Adda*, ff. 26v, 27r. A proposito si rimanda a p. 80.

Sacro Monte²⁹³. La guida pubblicata a Varallo nel 1589 dai fratelli Pietro e Anselmo Revelli informa che la cappella “è finita delli denari lasciati dall’Illustre Signora Marchesa di Pianezza”²⁹⁴: la nota compare qui per la prima volta, mentre non è segnalata nella precedente guida di Francesco Sesalli del 1587²⁹⁵; la donazione è dunque avvenuta in questo breve intervallo di anni, al quale sembra logico ricondurre l’esecuzione degli affreschi. La marchesa di Pianezza è Matilde di Savoia (legittimata nel 1577 – 1639)²⁹⁶, sorella di Carlo Emanuele I, nuovamente in visita al complesso varallese nel 1587, accompagnato dalla moglie Caterina Michela d’Asburgo, secondo la segnalazione di Giovanni Battista Fassola²⁹⁷. A partire dagli anni Ottanta del Cinquecento, sono dunque ripetuti i rapporti tra il Sacro Monte e la corte sabauda²⁹⁸, che contano anche il contributo della marchesa di Masserano Claudia di Savoia²⁹⁹, del ramo di Racconigi, vedova del marchese Besso Ferrero Fieschi, per la cappella dell’Inchiodazione.

Nel 1587 passa per il Sacro Monte di Varallo anche il frate francescano Francesco Gonzaga³⁰⁰ (1546-1620), figlio di Carlo, marchese di Gazzuolo; eletto giovanissimo Ministro generale dell’Ordine, si impegnò a fondo nel suo rinnovamento secondo i dettami del Concilio di Trento, restando in carica fino al 1587, anno in cui diede alla stampa l’opera in quattro volumi *De origine Seraphicae Religionis Franciscanae eiusque progressibus, de regularis observantiae institutione, forma administrationis, legibus, eiusque ordinis propagatione*³⁰¹, dedicata a Sisto V, che il 7 luglio dello stesso anno emana la bolla inerente il Santuario varallese. Eletto vescovo della

²⁹³ GALLONI 1914, p. 253.

²⁹⁴ REVELLI 1589, pp. nn.

²⁹⁵ SESALLI 1587, pp. nn.

²⁹⁶ Matilde di Savoia, è la figlia naturale, poi legittimata, di Emanuele Filiberto e Beatrice di Langosco. Nel 1607, su richiesta del fratello Carlo Emanuele, sposa Carlo di Simiana signore d’Albigny, di illustre famiglia provenzale, al servizio dei Savoia con la carica di governatore e luogotenente generale degli Stati di Savoia d’Oltralpe; dalle nozze nasce postumo Carlo Emanuele Filiberto di Simiana.

²⁹⁷ TORROTTI 1686, p. 49.

²⁹⁸ Sull’ambiente artistico torinese di questi anni è fondamentale lo studio di Giovanni Romano (*Le collezioni* 1995).

²⁹⁹ Claudia è figlia di Filippo di Savoia, Marchese di Racconigi e Paola Costa da Bene. Il marito Besso Ferrero Fieschi aveva sposato in prime nozze Camilla Sforza, nipote di Papa Paolo III, della quale rimase vedovo nel 1570.

³⁰⁰ Un profilo del frate Francesco Gonzaga è steso da Silvano GIORDANO (2001, pp. 762-766).

³⁰¹ GONZAGA 1587.

diocesi di Cefalù, la lascia per quella di Mantova nel 1593, reggendola fino al 1620, anno della sua morte. Il passo dedicato al convento di Santa Maria delle Grazie e al Sacro Monte all'interno del *De origine Seraphicae* è un capitolo poco considerato della fortuna del complesso³⁰². L'impegno riformista di Francesco Gonzaga influisce sullo stile della trattazione, che non accenna alla piacevolezza del sito e della visita e considera ancora il Santuario come la 'creatura' di Bernardino Caimi. Il paragrafo passa in rassegna le cappelle esistenti, offrendo una testimonianza dall'esterno sullo stato dei lavori, che si affianca a quelle delle guide.

Il 23 febbraio 1587 i fabbricieri Giovanni Maria Ravello e Francesco Filippina consegnano al pittore Ottavio Ferraris la quietanza di sessantacinque lire imperiali per gli affreschi nella cappella del Peccato Originale, ancora priva delle pitture³⁰³. È stato dunque trovato "il pittore eccellentissimo" auspicato da Giacomo d'Adda per decorare il vano nel *Memoriale* del 1572³⁰⁴. Spetta a Giovanni Agosti il merito di aver riconosciuto in "Octavio de Ferraris" il nome di battesimo del pittore genovese Ottavio Semino³⁰⁵, i cui legami con la famiglia milanese dei d'Adda sono una conferma ulteriore del ruolo forte di questi ultimi nella gestione del complesso varallese. Prima di approdare al Sacro Monte, l'artista ha già lavorato nella cappella di San Giovanni Battista in Santa Maria delle Grazie a Milano³⁰⁶, di proprietà del ramo dei d'Adda di Sale; la commissione degli affreschi, con le *Storie del Battista* sulle pareti laterali e i *Profeti*, le *Sibille* e gli *angeli* nella volta, è contenuta nel testamento di Costanzo II d'Adda, morto nel 1575, lo stesso che fa affrescare il palazzo di Settimo Milanese, dove lavora Aurelio Luini con la bottega. I rapporti del pittore genovese con la famiglia proseguono oltre³⁰⁷, nel legame con il figlio legittimato di Costanzo II, Francesco II: Raffaele Soprani, che scrive nel 1674,

³⁰² L'unico ad avergli dedicato il giusto spazio è Pier Giorgio LONGO (2010, pp. 107-108).

³⁰³ SASV, Archivio notarile, b. 9466, c. 286, notaio Giovanni Battista Albertino. Tra i testimoni compaiono i pittori Simone Cavallazzi e Giovanni Giacomo Testa. Il documento è pubblicato da BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010, p. 67, nota 37.

³⁰⁴ GALLONI 1914, p. 190.

³⁰⁵ P. Angeleri, in *Bernardino Luini* 2014b, p. 223, n. 28.

³⁰⁶ Sulla storia della cappella e sui rapporti tra Ottavio Semino e la famiglia d'Adda: LEYDI 2008, pp. 43-49. Gli affreschi sono datati tra il 1575 e il 1579 circa. Sul pittore si veda inoltre BRUZZESE 2009, pp. 165-178.

³⁰⁷ Guido e Agostino Cusani, i committenti della decorazione nell'omonima cappella in San Marco a Milano, nella quale lavora Ottavio Semino, sono i figli di Costanza d'Adda, sorella di Costanzo II (LEYDI 2008, pp. 44-45).

riferisce che il Semino è al suo servizio negli ultimi anni di vita, tanto da morire in casa di quest'ultimo³⁰⁸.

La presenza di Ottavio Semino al Sacro Monte è senza dubbio tra le più significative negli anni tardi del Cinquecento, insieme a quella ricostruita in questa sede del collega Aurelio Luini. Tra i pittori di qualità modesta attivi nei vani coevi, il Semino si distingue con un profilo più prestigioso: considerati i legami dei d'Adda con la cappella del Peccato Originale, sulla quale la famiglia esercita una sorta di patronato, non stupisce la scelta di Giovanni Antonio, che nel suo *Discorso* ai fabbricieri esplicita la propria affezione verso la cappella, “la prima di questo monte e fatta pure a spese mio padre, [...] perché nel principio di questa sant'opra i maggiori miei n'ebbero già parte et nel progresso non puoca”³⁰⁹. La lettera del fabbricere, per la quale la critica ha finora accolto la datazione del 1589 proposta da Pietro Galloni³¹⁰, sembra piuttosto da collocare entro il 1587: descrive infatti il programma decorativo da realizzarsi sulle pareti e la sua stesura non avrebbe senso dopo l'impresa di Ottavio Semino. Gli affreschi realizzati dal pittore genovese sono perduti: non è dunque possibile ragionare oltre sull'impatto che ebbero all'interno del cantiere; è certo che non li apprezzò il vescovo Bascapè, tanto da ordinarne il rifacimento, realizzato dopo il 1603³¹¹. Il *Discorso* di Giovanni Antonio d'Adda permette almeno di recuperare i soggetti originali del programma decorativo, dettato dunque dallo stesso fabbricere: “Nel muro puoi si v'harano a pingere gl'avenimenti che accorsero puoco avanti, et dopo questo fatto del peccato d'Adamo, che sono come circostanze et effetti d'esso. Et poscia Dio che comanda a primi genitori, d'oppo d'averli tradotti e posto nel paradiso terrestre, che no mangino de frutti dell'albore della scienza et del bene et del male. [...] Puoco discosto gl'istessi antichi padri che dopo d'haver peccato, rotto il freno dell'original giustizia, che tutti e affetti e passione loro moderati tendeva presi da vergogna per la sua nudità si ricoprirà le membra co

³⁰⁸ Il racconto è contenuto ne *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi* (SOPRANI 1674, pp. 65-66). A proposito si rimanda a LEYDI 2008, p. 45. La notizia della morte in casa d'Adda di Ottavio Semino è confermata dal registro dei morti di San Fermo: “morse di morte subitanea Ottavio de Siminibus pittore nella casa del Sig. Conte d'Adda” (LEYDI 2008, p. 49, nota 45).

³⁰⁹ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, m. 66, *Discorso di Giovanni Antonio d'Adda ai fabbricieri riguardo alla cappella di Adamo ed Eva*.

³¹⁰ GALLONI 1914, p. 173.

³¹¹ A proposito si rimanda a p. 78.

vestimenti tessuti di foglie de' fichi. [...] Appresso Dio sopravvenendo a paurosi et timidi peccatori nascosti tra più densi arbori del paradiso et l'istesso Dio maledicendo il serpente, rabuffando Adamo et Eva et imponendoli la pena per il peccato commesso. [...] Et finalmente no s'ha da tralasciare la relegatione d'Adam e in lui di tutti i posterì suoi dal paradiso; dovendosi non molto lontano veder Dio sceso dal paradiso no terrestre, ma celeste, per restituir l'huomo da cotal bando all'istesso celeste paradiso, più felice luogo, et d'essere da noi bramato, più che qualunque altro qua giù in terra. [...] Ma anche piaceria che dalle parti della porta della cappella di fuori si vi pingessero dall'una Adamo et Eva fuggiti, dall'altra un cherubino sopra una porta com'è dalla scrittura descritto. [...] Il volto poi della capella no d'angeli s'harà ad ornar, come s'era pensato, ma d'aria sia quella, et serena, qual posi immaginar che fusse quella, che né travagliata da venti, né ofuscata da nubi, né infiammata dagl'ardori solari, né d'altra cagione era ancor stata alterata”.

In questo giro d'anni è in corso di allestimento anche il vano con la Resurrezione di Lazzaro: il Mistero, già “fatto di rilievo” nel 1583³¹², sembra che a tale data non sia ancora affrescato. Nella guida dei fratelli Revelli del 1589, alla descrizione del sacello è aggiunta una nota mai comparsa nelle edizioni precedenti: “Questa è finita dalli denari lasciati dal Signor Pomponio Bossio Milanese”³¹³; se ci si attiene alle guide, la cappella è dunque conclusa entro questo anno, e considerato che le sculture sono già *in loco* nel 1583, gli ultimi a essere terminati sono gli affreschi, eseguiti tra il 1587³¹⁴ e il 1589. Sull'elargizione di denaro destinata al Mistero, è corretto segnalare che il solo documento finora rintracciato nel quale compare il personaggio del “magnificum Dominum Pomponium Bossium civem Mediolanensis”, ne attesta una donazione generica di cento ducatonì d'argento, senza riferimenti al vano della Resurrezione di Lazzaro³¹⁵. Il rogito in questione è sottoscritto nel 1590, dunque un anno più tardi rispetto all'appunto comparso nella guida dei Revelli. Se si considera tuttavia l'origine della notizia, coeva di fatto alla donazione registrata nel documento, è possibile che il legame tra quest'ultima e la cappella, così come riportato nel 1589, sia corretto; il ritardo di un anno nel pagamento dei denari può

³¹² SESALLI 1583, pp. nn.

³¹³ REVELLI 1589, pp. nn.

³¹⁴ SESALLI 1587, pp. nn. In questa guida non compare ancora alcun accenno alla donazione elargita da Pomponio Bossi per concludere i lavori in corso nella cappella.

³¹⁵ sASV, *Archivio Notarile*, b. 9467, c. 343.

spiegarsi, senza troppe difficoltà, con l'attesa da parte del donatore della fine dei lavori.

Mi pare sia la prima volta, almeno stando ai documenti disponibili sulla storia del Sacro Monte fino a questa data, che un personaggio milanese contribuisce, nel ruolo di benefattore, all'allestimento di una cappella del complesso. Ricordato genericamente come nobile cittadino, Pomponio Bossi ha un profilo di rispetto: esercita la professione notarile e tra i suoi clienti più assidui c'è Gerolamo d'Adda³¹⁶, figlio di Giacomo e fratello di Giovanni Antonio, a sua volta fabbricere a partire dal 1613; una coincidenza che non stupisce, perché i due sono 'vicini di casa' a Milano, in via Olmetto, e che spiega da sola l'elargizione predisposta per il Sacro Monte da Pomponio Bossi.

Il primo nome avanzato per l'autore degli affreschi è quello di Giovanni Giacomo Testa, proposto da Gaudenzio Bordiga nel 1830: "Questa cappella fu terminata nel 1582, a spese di Pomponio Bosso nobile Milanese, mentre era Fabbriciere Lorenzo Testa fratello del pittore a cui si voglion dare questi dipinti"³¹⁷; il riferimento al varallese si ripete fino alla bibliografia recente³¹⁸. Il gruppo plastico che inscena la Resurrezione di Lazzaro è ambientato in uno spazio per nulla fedele alla realtà scritturale (fig. 161): il colonnato che regge la ricca trabeazione, con un fregio a mascheroni e cartigli, aperto su prospettive esterne, evoca uno sfarzoso salone, piuttosto che la grotta descritta nella Bibbia in cui avviene il miracolo di Gesù³¹⁹. Assiepata lungo le pareti, la folla assiste alla resurrezione del giovane di Betània: ci sono donne con bambini, uomini con turbanti e copricapi e alcuni Apostoli (figg. 162-163); sulla parete di fondo, alla sinistra della finta porta centrale, tre ritratti maschili si distinguono tra i personaggi vestiti all'antica: indossano tutti una veste

³¹⁶ Dell'attività notarile di Pomponio Bossi rimangono gli atti confluiti nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano (ASMi, *Notarile*, r. 894). Sono numerosi e frequenti i rogiti sottoscritti presso di lui da Gerolamo d'Adda e da altri membri della famiglia, ma nessuno riguarda la gestione del Sacro Monte; si può tuttavia immaginare che almeno per le questioni inerenti il complesso, risultasse più comodo per i fabbricieri rogare a Varallo.

³¹⁷ BORDIGA 1830, p. 55. La data 1582 non può essere corretta in riferimento a Pomponio Bossi: la notizia della sua donazione compare per la prima volta nel 1589 (REVELLI 1589, pp. nn.), e il documento ritracciato è successivo di un anno (sASV, *Archivio Notarile*, b. 9467, c. 343).

³¹⁸ STEFANI 1997, p. 52; DEBIAGGI 1985, pp. nn.; DE FILIPPIS 2009, p. 77.

³¹⁹ *Giovanni* 11: 38: "Gesù dunque, fremendo di nuovo in se stesso, andò al sepolcro. Era una grotta, e una pietra era posta all'apertura.

nera con gorgiera bianca e uno solo porta il cappello. L'uomo con le mani giunte potrebbe essere il mecenate Pomponio Bossi (fig. 164), mentre il personaggio più defilato un membro di casa d'Adda (fig. 165).

Le pitture della cappella sembrano registrare alcuni scarti nella qualità esecutiva, avvalorando l'ipotesi che possa trattarsi di un lavoro d'equipe: il pittore molto modesto che ha lavorato nella finta porta al centro della parete di fondo (fig. 166) non può essere lo stesso che ha dipinto il gruppo di astanti sulla destra; le donne con i bambini (fig. 167) e i due personaggi affianco (fig. 168) mi paiono i più raffinati, sia negli ovali dei volti, che nei preziosi dettagli di moda: dal velo trasparente che copre il capo della donna con i capelli sciolti, fermato al centro della fronte con una perla, alla spilla sulla pettorina dell'abito giallo, fino al copricapo dell'uomo alle sue spalle, con la manica della veste rimborsata sul gomito da un fermaglio dorato. Gli elementi descritti rivelano tutti un gusto tardo manierista piuttosto incompatibile con i dipinti sicuri del pittore varallese Giovanni Giacomo Testa: per rimanere sul territorio, dettagli simili sono comparsi nelle *Sibille* dei pennacchi in San Marco a Varallo. Allo stesso modo, non mi pare si possa riferire al Testa la fastosa invenzione architettonica messa in opera nella cappella, e lo stesso vale per la varietà dei personaggi ritratti, sempre diversi negli abiti e nei volti, lontani questi ultimi dalle ripetitive fisionomie del varallese.

I mascheroni del fregio hanno espressioni sempre diverse (figg. 169-172), ma il dettaglio più curioso sotto l'aspetto iconografico è costituito dalle finte targhe sagomate con piccole scenette dipinte a monocromo. Il primo cartiglio raffigura la *Creazione di Adamo* (fig. 173): Dio Padre, con il capo cinto da una corona, indica il corpo disteso di Adamo; nel cielo, brillano il sole e la luna. Nella targa successiva sembra raffigurato un'episodio di tentazione (fig. 174), al quale segue il *Sacrificio di Isacco* (fig. 175), rappresentato secondo l'iconografia tradizionale. Gli episodi nei due cartigli rimanenti non sono altrettanto riconoscibili, nell'uno pare raffigurata una scena d'intercessione (fig. 176), nell'altro una probabile visione (fig. 177): lo suggeriscono le nuvole che circondano le figure, tra cui gli scheletri, forse richiamati in vita dai due angeli. Le scenette dipinte devono legarsi al Mistero rappresentato nella cappella in riferimento al tema salvifico della fede; il sacrificio di Isacco prefigura inoltre quello di Cristo, come il ritorno alla vita di Lazzaro ne anticipa la

resurrezione. Insieme al riquadro con l'*Adorazione del vitello d'oro* e *Mosè rompe le tavole della legge*, affrescato nel portico della cappella del Secondo Sogno di Giuseppe, è l'unico esempio cinquecentesco di questa tipologia di soluzione decorativa, che troverà ampia fortuna nelle cappelle del XVII secolo.

Tra i lavori principati negli anni che precedono appena la nomina vescovile di Carlo Bascapè, ci sono le pitture per le cappelle della Strage degli Innocenti e dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme. Nel primo vano nominato³²⁰, che in questa sede non si è studiato nel dettaglio³²¹, ma si è scelto di considerare in riferimento all'avanzamento della 'fabbrica', è in corso d'opera il gruppo plastico originario in terracotta, riferito a Giacomo Paracca Bargnola di Valsolda e Michelangelo Rossetti da Claino³²² (fig. 178); lo stesso vale per gli affreschi alle pareti, commissionati il 7 marzo 1590 a Giovanni Battista della Rovere (1561 – ante 1633), che qui lavora il fratello Giovanni Mauro (1575 – 1640)³²³ (figg. 179-180). L'allestimento è concluso nel 1592: nella guida dei fratelli Revelli edita lo stesso anno, la cappella risulta "dipinta, & fatte tutte le figure, bellissime"³²⁴. L'intervento del più anziano dei Fiammenghini³²⁵, Giovanni Battista, è riconosciuto su base stilistica anche negli affreschi odierni dell'Entrata di Cristo in Gerusalemme³²⁶; qui il pittore deve essere subentrato al varallese Giovanni Giacomo Testa, al quale è commissionata la

³²⁰ La costruzione della cappella è commissionata il 15 giugno 1586 ai fratelli Enrico, Giovanni e Giacomo d'Enrico (sASV, *Archivio Notarile*, b. 9463, cc. 200-203, notaio Giovanni Battista Albertino). La notizia è pubblicata per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, pp. 240-241).

³²¹ Quello della Strage degli Innocenti, tra i capolavori del Sacro Monte valesiano, è un 'cantiere' complesso: l'affollatissimo gruppo scultoreo conta più di cinquanta figure ed è il risultato di interventi diversi, secondo una prassi assai frequente nella fabbrica. Meriterebbe di per sé uno studio dedicato, oltre al saggio potente di Giovanni TESTORI (1969).

³²² DE FILIPPIS 2009, p. 61.

³²³ Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 241); DE FILIPPIS 2009, p. 61. Su Giovanni Battista Della Rovere: CAVIGLIOLI 1989, pp. 340-342. Sul fratello Giovan Mauro: CAVIGLIOLI 1989, pp. 343-347. Per l'impresa dei Della Rovere nella cappella della Strage, sono stati riconosciuti quattro disegni preparatori (FALCONE 2008b, p. 15; RAME 2010, p. 117, anche per l'attività grafica di Giovanni Battista e Giovan Mauro).

³²⁴ REVELLI 1592, pp. nn. Nell'edizione dell'anno precedente, i lavori erano ancora in corso: "L'uccisione de gli Innocenti per comandamento d'Herode, in questa è fatto un gran parte delle figure, & de continuo si lavora" (REVELLI 1591, pp. nn).

³²⁵ A proposito del soprannome dei due fratelli Della Rovere, si rimanda a quanto scritto dal MORIGIA (1595, p. 281): "il loro padre nacque ad Anversa, ma da giovane venne a Milano e quivi prese una milanese per moglie, ed in questa città piantò il suo ceppo".

³²⁶ DE FILIPPIS 2009, p. 78. Dello stesso parere è Pietro GALLONI (1914, p. 231): "Nella Entrata di Cristo in Gerusalemme brillarono i colori di Giovanni Battista Rovere".

dipintura della cappella nel maggio del 1590, in contemporanea dunque con l'impegno del Della Rovere, insieme al fratello, nel vano della Strage. L'intervento di Giovanni Battista nel sacello delle Palme è riconoscibile nella folla di uomini, donne e bambini, assiepata sulla parete di fondo (figg. 181-183), anche se la lettura corretta degli affreschi è compromessa da rifacimenti e interventi successivi, ai quali si devono le evidenti ridipinture del registro inferiore³²⁷. Le due imprese sacromontane dei Fiammenghini, alle quali la letteratura artistica ne aggiunge una terza, più tarda, nel vano del Peccato Originale, della quale si dirà oltre, ne attestano l'apprezzamento da parte della fabbrica prima, e del vescovo Carlo Bascapè in seguito; lo stesso vicario ne monitorerà personalmente i lavori, in corso nel 1613³²⁸, nella terza cappella al Sacro Monte di Orta, dove Giovanni Battista e Giovan Mauro sono attestati a più riprese³²⁹.

2.3. 1593-1602: dalla nomina vescovile di Carlo Bascapè all'arrivo del Morazzone a Varallo.

Eletto alla cattedra vescovile il 30 maggio, Carlo Bascapè visita il Sacro Monte il 14 settembre dello stesso anno: lo accompagnano i frati e i fabbricieri, oltre a Domenico Alfani, nel ruolo di tecnico di parte, nominato da questi ultimi. L'artista di Perugia fa dunque il suo ingresso sul cantiere varallese in un contesto ufficiale: non si è riusciti a ricostruirne l'arrivo a Varallo, dove è documentato con assiduità fino al 25 giugno 1603. Il padre Orazio Alfani è meno negletto agli studi rispetto a Domenico, definito un po' pittore, un po' architetto, ma anche 'inzignero', che in Valsesia non lavora solo al Sacro Monte: tra il 1595 il 1598 fornisce il disegno per il nuovo coro nella chiesa di San Giorgio a Valduggia, e sempre per la stessa dipinge due angeli lignei

³²⁷ Ringrazio Elena De Filippis per le informazioni sui problemi conservativi. A proposito, nel 1722 Bartolomeo Carlo Borsetti dipinge i due Apostoli nella finta porta sulla destra, mentre nel 1817 Giovanni Avondo affresca altre figure nella finta porta sulla parete opposta (DE FILIPPIS 2009, p. 78).

³²⁸ DE FILIPPIS, MATTIOLI CARCANO 1991, pp. 14-15. Le statue della cappella, dedicata a San Francesco che rinuncia ai beni terreni nelle mani del vescovo, sono di Cristoforo Prestinari (documentato dal 1597 – 1621; GAVAZZI 1992, p. 2948), sono già concluse nel 1608. Lo scultore è il figlio di Michele Prestinari, attivo al Sacro Monte di Varallo.

³²⁹ Oltre agli affreschi nella terza cappella, nel 1615 Giovanni Battista conclude le pitture nel vano della Vestizione dei primi seguaci di S. Francesco (1615; DE FILIPPIS, MATTIOLI CARCANO 2001, p. 18), mentre il 19 giugno 1619 è pagato insieme al fratello Giovan Mauro per la decorazione della cappella di San Francesco che invia i primi discepoli a predicare (DE FILIPPIS, MATTIOLI CARCANO 1991, p. 21).

nel 1599³³⁰; il 30 marzo dell'anno successivo il pittore è incaricato, insieme allo scultore Gaudenzio Ravelli, di portare a termine un'ancona per la parrocchiale di Rimella, nella Val Mastallone, per volontà dei fratelli Vasina³³¹; al Ravelli sono affidate le parti da scolpire, mentre a Domenico Alfani è richiesto di dipingere a olio le figure di Dio Padre, della Madonna con il Bambino, e dei Santi Defendente, Ludovico, Nicolao, Teodoro vescovo, Michele Arcangelo “con la figura del padre di detti fratelli”.

Le cinque tavole attualmente reimpiegate nella balconata della cantoria della parrocchiale di Rimella coincidono nei soggetti con altrettante figure richieste all'artista di Perugia per l'ancona descritta: si tratta di *San Michele Arcangelo con un devoto genuflesso*, dei due Santi vescovi *Teodoro e Nicolao*, di *San Ludovico* e *San Defendente* (fig. 184). Riconosciute per tradizione al pittore di Rimella Giovanni Battista Scolari³³², autore, come proposto in questa sede, degli affreschi nella cappella della Samaritana al Pozzo al Sacro Monte³³³, non dimostrano particolari affinità stilistiche con l'unica opera sicura dell'artista, ossia il trittico con la *Madonna con il Bambino, San Marco e San Rocco* per l'oratorio della Visitazione di Fobello, firmato e datato 1585 (fig. 28). Verrebbe dunque naturale riferire a Domenico Alfani i dipinti in questione, e la proposta sarebbe significativa: si tratterebbe dell'unica prova artistica finora nota di quest'ultimo. Tuttavia le tavole si presentano ampiamente ridipinte, tanto da impedire purtroppo un loro utilizzo, come termine di confronto, per valutare le presunte attribuzioni a Domenico Alfani in riferimento alla sua attività al Sacro Monte.

Già in seguito alla prima visita del 14 settembre 1593, Carlo Bascapè interviene subito sul decoro e sugli allestimenti dei vani: è il caso della cappella della Creazione, che a questa data contiene il gruppo statuario originale³³⁴, consegnato

³³⁰ La notizia, pubblicata per la prima volta da Stefania STEFANI PERRONE (1985, p. 80), è ripresa di recente da Sara BRUNO (2014b, p. 211).

³³¹ Il rogito è stato rintracciato da Maria Grazia Cagna, che lo pubblica, presso la sezione di Archivio di Stato di Varallo, tra le carte del notaio Emiliano Calzino (CAGNA 2010, pp. 48-49). Secondo la studiosa, si tratterebbe dell'ancona per l'altare di San Teodoro nella parrocchiale di Rimella. L'atto, stipulato tra gli artisti e Gaudenzio e Alberto Vasina, a nome anche dei due fratelli assenti Antonio e Lorenzo, prevede il pagamento di centoventotto lire imperiali a Gaudenzio Ravelli e duecentoventi a Domenico Alfani.

³³² DEBIAGGI 1968b, p. 160, con bibliografia precedente.

³³³ A proposito si rimanda alla p. 55.

³³⁴ A proposito si rimanda alla p. 37.

nell'ottavo decennio del secolo, e gli affreschi di Ottavio Semino alle pareti, pagati al pittore nel 1587³³⁵. Il 15 dicembre 1593 il vescovo invia subito “il disegno che s’ha da far dipingere nella prima cappella di codesto Sacro Monte chiamata d’Adamo”³³⁶: si tratta di una descrizione di nuovi dipinti da eseguirsi, richiesta dal barnabita in sostituzione dei preesistenti, che si discostano dalla verità scritturistica. Il passaggio successivo è altrettanto rapido: il 4 gennaio 1594 i fabbricieri incaricano Domenico Alfani per “depingere, ornare, adorare, stuccare, far statue di terra così di persone, come di animali, et farli quello farà bisogno [...] conforme all’ordine di Mons. R.mo di Novara”³³⁷. Nel rogito segue che, per affrontare l’incarico, il perugino deve individuare un “valent’uomo esperto, et pagarlo a sue spese”³³⁸, e inoltre realizzare un disegno del lavoro che intende svolgere nella cappella; dall’approvazione da parte del vescovo Bascapè, della fabbriceria e di “uomini periti nell’arte” nominati da questi ultimi, dipenderà l’effettiva esecuzione dell’impresa. Sembra dunque che a Domenico Alfani sia affidato un ruolo di ‘regia’, e lo confermerebbero i pagamenti che riguardano la cappella, scalati tra lo stesso anno e il 1595, a Michele Prestinari, documentato sul Monte già vent’anni prima, autore in questa occasione delle nuove figure di Adamo e Eva. I compensi ricevuti dallo scultore sono registrati in un estratto di conti del 1598, inserito all’interno degli atti della visita di Carlo Bascapè: “Michael Prestinari scultor da Lugano dalli 28 giugno 1594 fino alli 21 gennaio 1595 a conto delle statue di Adamo et Eva, così saldato con i fabbricieri e l. 360 per la fattura così stabilita fra loro di 30 innocentini”³³⁹. Dalla nota si ricava dunque che negli stessi anni lo scultore è attivo nella cappella della Strage degli Innocenti, e al vano lavora anche Domenico Alfani: “Domenico Alfano pittore, a dì 28 ottobre 1595, ha ricevuto in più partite l. 480 per la fattura in colorire il Re Erode nella Cappella delli Innocenti, et l. 364,10 per l’aggiunta della cadrega del Re, cimiero et baldacchino fatto a rosa, cioè pittura et adoratura, l. 400 per renovare le tre immagini

³³⁵ A proposito si rimanda alla p. 69.

³³⁶ ASDN, *Lettere episcopali di Carlo Bascapè*, vol. I, l. 828, 15/12/1593, ai Fabbricieri di Varallo. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 438.

³³⁷ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, b. 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d’ordine del m. Ill. Sig. Hieronimo d’Adda*, ff. 26v-27r.

³³⁸ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, b. 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d’ordine del m. Ill. Sig. Hieronimo d’Adda*, f. 26v.

³³⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 112r. La notizia è pubblicata per la prima volta da GALLONI 1914, p. 241.

in essa Capella cioè colorirli et adorarli, et l. 235 per colorire 30 innocentini per lui adorati”³⁴⁰. Giovanni Testori, che dedica un saggio alla cappella della Strage, confronta le quietanze ricevute dall’Alfani e dal Prestinari e si convince che il lavoro di quest’ultimo non sia consistito nel plasmare trenta nuove figure di bambini, quanto piuttosto nell’aggiungerne alcune e nell’accomodarne molte altre coprendone le nudità³⁴¹; una pratica che non stupisce, considerate le censure imposte dal Bascapè fin dalla sua prima visita al complesso varallese.

Le figure dei progenitori realizzate in terracotta da Michele Prestinari per la cappella del Peccato Originale non soddisfano il vescovo barnabita: a rifarle, è Jan de Wespim (1567-1615), scultore di Dinant, noto in Italia con il nome di Giovanni Tabacchetti³⁴² (fig. 185). La notizia si ricava nel contratto stipulato da quest’ultimo con la fabbrica per le statue della Salita al Calvario, il 27 aprile 1599³⁴³, nel quale la due sculture sono citate come esempio “per bontà, qualità e vaghezza” dalla fabbrica³⁴⁴. Un parere non condiviso, stando agli ordini impartiti il 7 aprile 1603, dal vescovo Bascapè, il quale pretende “che si procuri di honestarle et nasconderle in parte con qualche buono artificio”³⁴⁵: il 25 giugno dello stesso anno Domenico Alfani è incaricato di occuparsene³⁴⁶.

A questa data la cappella del Peccato Originale non è ancora stata ridipinta e nel dicembre del 1603 arriva pronta la richiesta del vescovo³⁴⁷: fatta eccezione per

³⁴⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 112r. La notizia è pubblicata per la prima volta da GALLONI 1914, p. 241.

³⁴¹ TESTORI 1969, p. 8: Domenico Alfani riceve l. 235 per dipingere le trenta figure, mentre a Michele Prestinari ne spettano solo 125 in più per plasmarle tutte; una differenza troppo esigua, secondo il critico.

³⁴² L’attribuzione al Tabacchetti è avanzata per la prima volta da Giovanni Battista FASSOLA (1671, p. 81).

³⁴³ sASV, *Archivio Notarile*, b. 9473, cc. 367-368, notaio Giovanni Battista Albertino. Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 267). Il Tabacchetti realizza le statue per il vano della Salita al Calvario tra il 1599 e il 1602 (DE FILIPPIS 2009, p. 117).

³⁴⁴ Nella stessa occasione, è richiesto al Tabacchetti di “mettere in opera in luoco meno apparente” le due figure di Michele Prestinari, riutilizzate nella cappella della Cattura di Cristo, ‘camuffate’ da soldati (DE FILIPPIS 2009, p. 90).

³⁴⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77r. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 438.

³⁴⁶ ASDN, *Lettere episcopali di Carlo Bascapè*, vol. XV, l. 39, 25/06/1603, alli Fabbricieri del Sacro Monte di Varale. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 438.

³⁴⁷ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, b. 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d’ordine del m. Ill. Sig. Hieronimo d’Adda*, f. 15r.

Gaudenzio Bordiga, che nel 1830 li ascrive a Domenico Alfani³⁴⁸, gli affreschi nel vano e quelli del portico sono ascritti per tradizione a Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino, il cui nome è fatto per la prima volta da Giovanni Battista Fassola nel 1671³⁴⁹; l'attribuzione al Della Rovere per quelli del portico è riferita fino ai giorni d'oggi, incoraggiata forse anche dalla proposta del Galloni, che nel "Giovane fiamingo" pagato da Domenico Alfani "per rifare Adamo ed Eva", al quale accenna il già nominato estratto dei conti allegato agli ordini di visita del vescovo Bascapè, riconosce il nome del pittore. Potrebbe trattarsi tuttavia di Giovanni Tabacchetti, anch'esso fiammingo di origini, che lavora alle due statue dei progenitori; allo stesso tempo è doveroso tenere a mente che il parere attributivo del Fassola risale a poco più di sessant'anni dall'esecuzione delle pitture.

La situazione attuale non viene in aiuto alla confusione dei documenti: gli affreschi interni, gravemente compromessi, sono rifatti nel 1886 dal pittore Francesco Burlazzi³⁵⁰, mentre quelli del portico, con le *Storie della Genesi*³⁵¹ (fig. 118), appaiono degradati e ridipinti. È un peccato che siano appena leggibili le quattro stampe fotografiche rintracciate all'interno del fondo della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia³⁵² (figg. 1-4), che ritraggono l'interno della cappella prima del rifacimento delle pitture. Le immagini documentano l'effettiva gravità dello stato conservativo degli affreschi: a fatica, si

³⁴⁸ BORDIGA 1830, p. 39: "Domenico Alfani Perugino autore delle istorie dei nostri Primi Padri, che fece nei scomparti con poco buon successo di pratica nel dipingere a fresco, essendosi questi la maggior parte anneriti. Nell'Adamo ed Eva con paese ch'ei fece nella mezza luna sotto al portico apparisce buon pittore. Le replicate convenzioni fatte col suddetto Alfani nel 1594, e 1599, e la lettera d'invito di Monsignor Bescapè per l'esecuzione delle istorie interne data dal 1600, non lasciano dubbio che questi ne sia l'autore".

³⁴⁹ FASSOLA 1671, p. 81: "Vi sono molte Pitture e dentro, e fuori, che ricavate dalla Sacra Storia rappresentano la Visita del nostro primo Padre, e Creatione del Mondo. Il Pittore fù il Fiammenghino".

³⁵⁰ DE FILIPPIS 2009, p. 37.

³⁵¹ Nel medaglione al centro della volta del portico è raffigurato il *Padre Eterno* (fig. 186), mentre nei quattro riquadri angolari si riconoscono la *Creazione del Sole* (fig. 187), la *Creazione delle piante* (fig. 188), la *Creazione degli astri* (fig. 189), e un'immagine di Dio circondato dai cherubini (fig. 190). Al centro del sottarco di sinistra si riconosce inoltre la *Creazione degli animali* (fig. 191), mentre non sono identificabili i soggetti raffigurati nei quattro riquadri rimanenti. La scenetta dipinta alla destra del portale d'ingresso alla cappella ritrae la *Creazione di Eva* (fig. 192), mentre quella sul lato opposto (fig. 193), che presenta la figura di Dio Padre di spalle, non è riconoscibile.

³⁵² sASV, *Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno*, m. 19.

riesce a riconoscere le scene del *Peccato Originale*³⁵³ (fig. 1) e della *Cacciata di Adamo e Eva dal paradiso terrestre* (fig. 2). I dettagli più interessanti sono forse nei paesaggi, con alberi e picchi rocciosi, che si perdono in lontananza, attraversati da animali di ogni genere: un elefante, un gufo, un cavallo, un uccello dal collo lungo e sottile. Al di là della questione attributiva, sulla quale è complesso intervenire, un confronto tra le figure dei progenitori in una stampa fotografica (fig. 1) e quelle dipinte nel riquadro alla destra del portale d'ingresso (fig. 196), che non appare ridipinto, potrà aiutare a ragionare sulla comune paternità delle pitture interne e di quelle del portico.

Ma il vero spettacolo offerto dalla cappella è nella schiera di bestie di ogni genere che circondano le figure di Adamo e Eva (figg. 194-195): escluse le aggiunte ottocentesche³⁵⁴, gli animali sono richiesti dal vescovo Bascapè, che sceglie di ricreare l'atmosfera dell'Eden "perché c'è lecito di credere che nido di serpenti solo non fusse quello amenissimo campo, ma che de bellissimi uccelli et quadrupedi insieme fusse albergo"; l'intento, forse, è anche quello di distogliere l'attenzione dai nudi dei due progenitori. Tralasciando le complesse vicende attributive³⁵⁵, sulle quali i documenti non sono di alcuno aiuto, il bestiario scolpito riecheggia, in tempi di rigore bascapeiano, l'atmosfera di meraviglia e artificio immaginata da Galeazzo Alessi per la Nuova Gerusalemme varallese; e la contaminazione si allarga alla cappella delle Tentazioni di Cristo, dov'è messa in opera una soluzione analoga (fig. 196): qui il *terminus post quem* per gli animali è sancito dal contratto stipulato nel 1599 con Domenico Alfani per la dipintura delle pareti e degli animali "che vi si farà

³⁵³ Adamo e Eva, ai quali Dio proibisce di cogliere il frutto dell'albero "della conoscenza del bene e del male", seguono il consiglio del serpente e lo mangiano; nel riquadro il Padre Eterno, raffigurato sulla sinistra, è apparso ai progenitori colpevoli: di fronte a lui si riconosce Eva, che indica il serpente, reo del loro peccato.

³⁵⁴ STEFANI PERRONE 1997, p. 36: secondo la studiosa si tratterebbe delle figure di un cervo, un capretto, un tacchino con pulcino, una lepre, un coniglio e un ramarro, eseguite nel 1884 dallo scultore Giuseppe Antonini, con la collaborazione degli allievi della Scuola Barolo d'intaglio ligneo di Varallo. Elena DE FILIPPIS (2009, p. 37) precisa inoltre che nel 1919 lo scultore Giuseppe Ragozzi restaura alcuni animali, con parziali rifacimenti.

³⁵⁵ Stando ai tempi più recenti, Stefani STEFANI PERRONE (1997, p. 36) le riferisce a Michele Prestinari e al valesiano Giovanni d'Enrico, fratello del più celebre Tanzio, datandole al 1594; Elena DE FILIPPIS (2009, p. 37) fa il solo nome dello scultore di Claino. Se a realizzarle è Michele Prestinari, deve averle scolpite entro il 1597, anno della sua morte (GAVAZZI 1992, p. 2947).

dentro”³⁵⁶; va da sé che è fuori gioco il Prestinari, morto già nel 1597³⁵⁷, mentre è attivissimo sul cantiere Giovanni Tabacchetti, che presenzia alla stipula del suddetto contratto³⁵⁸; mai realizzati sono invece gli animali nella cappella del Battesimo di Cristo, richiesti dalla fabbrica a Gabriele Bossi nell’agosto 1584, e rimasti incompiuti³⁵⁹. Già Alessandro Morandotti, nel suo volume sulla *Milano profana nell’età dei Borromeo*, si è soffermato sui serragli manieristi di Varallo, immaginandoli anche altrove, “in qualche grotta artificiale dei giardini lombardi”³⁶⁰, e proponendo il confronto con quella nella villa medicea di Castello, vicino a Firenze, popolata di animali di razza in pietra e marmo dallo scultore Niccolò Tribolo (1500-1550), intorno alla metà del Cinquecento³⁶¹; il contesto è diverso, le bestie di Castello “dal tono araldico, [...] ci tengono a distanza e non ci fanno mai commuovere o intenerire”, mentre il serraglio valsesiano “è festosamente aperto ai vagabondi, ai meticci, con i quali è più semplice familiarizzare”³⁶².

La cappella delle Tentazioni di Cristo è riallestita in epoca bascapeiana: già nella prima visita del 1593³⁶³, il vescovo decide di spostare il Mistero di Gesù che porta la croce, ospitato fino a quel momento nello stesso vano³⁶⁴. L’anno successivo invia dunque ai fabbricieri la descrizione della scena da illustrare³⁶⁵, con la richiesta di farla tradurre in un disegno³⁶⁶. I lavori rimangono in sospeso fino al 1599, quando la

³⁵⁶ Il documento, reso noto per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 268), è integralmente trascritto da Pier Giorgio LONGO (1994, p. 413). Quanto agli animali, nella visita del 27 settembre 1604, il vescovo Bascapè richiede di modificare quelle collocate tra i cancelli e la statua di Cristo, per non nasconderla troppo (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 15r; a proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 445).

³⁵⁷ GAVAZZI 1992, p. 2947.

³⁵⁸ Il suo nome lo fa già Stefania STEFANI PERRONE (1997, p. 47), che definisce gli animali “opera probabile del Tabacchetti e di Michele Prestinari”.

³⁵⁹ A proposito si rimanda a p. 58.

³⁶⁰ MORANDOTTI 2005, p. 102.

³⁶¹ Lo scultore lavora agli animali con il contributo di altre maestranze, ancora non identificate (MORANDOTTI 2005, p. 102).

³⁶² MORANDOTTI 2005, p. 102.

³⁶³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 80v. A proposito si rimanda a DE FILIPPIS 2007, p. 444.

³⁶⁴ L’antico gruppo ligneo è andato perduto: in un primo momento è destinato a essere reimpiegato nella cappella della Salita al Calvario, a questa data in fase di costruzione, allestita poi dallo scultore Giovanni Tabacchetti, tra il 1599 e il 1602 (DE FILIPPIS 2009, p. 117).

³⁶⁵ sASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, b. 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d’ordine del m. Ill. Sig. Hieronimo d’Adda*, ff. 10v-11r.

³⁶⁶ ASDN, *Lettere episcopali di Carlo Bascapè*, vol. III, l. 261, 19/10/1594, alli Fabbricieri del Sacro Monte di Varale.

fabbriceria affida a Domenico Alfani l'incarico di dipingere le pareti e gli animali che si sarebbero realizzati: la richiesta è di raffigurarvi "paesi et altre vaghezze conforme l'istoria et al naturale"³⁶⁷, e il risultato, nel complesso, è ben lontano dall'ambientazione originaria dei fatti biblici, che avvengono nel deserto.

All'interno del vano sono tradotti in pittura alcuni episodi tratti dal racconto biblico: sulla parete sinistra è raffigurato Gesù tentato dal demonio affinché si getti dall'alto del tempio³⁶⁸ (fig. 197), mentre su quella di fondo quest'ultimo mostra a lui tutte le ricchezze della terra³⁶⁹ (fig. 198). Il racconto si conclude sulla parete destra, dove Gesù si ciba, servito dagli Angeli, mentre Satana è cacciato³⁷⁰ (fig. 199). La coppia di Cristo e del demonio, già protagonista del gruppo plastico, compare dipinta ben due volte (figg. 200-201), con alle spalle un paesaggio di montagna, che si sviluppa in profondità, popolato da città fortificate, piccole chiese, castelli e grandi picchi rocciosi (fig. 202-204); anche qui, come nei perduti affreschi della prima cappella, la folta schiera di animali in terracotta è arricchita da altri esemplari dipinti sulle pareti (figg. 205-206): si riconoscono una coppia di scimmie, di cui una arrampicata su un tronco d'albero, un cervo, un'antilope.

Il contratto stipulato con Domenico Alfani per la dipintura della cappella, reso noto da Pietro Galloni nel 1914³⁷¹, non ha impedito il persistere, nella letteratura artistica, di una diversa attribuzione a favore di Melchiorre d'Enrico, fratello di Antonio detto Tanzio e dello statuario Giovanni; il suo nome è fatto per la prima volta da Giovanni Battista Fassola, nel 1671³⁷². Già Francesco Torrotti, nel 1686, a quello di

³⁶⁷ LONGO 1994, p. 413.

³⁶⁸ Si tratta della seconda tentazione inflitta dal demonio a Cristo: "Allora il diavolo lo condusse con sé nella città santa, lo depose sul pinnacolo del tempio e gli disse: «Se sei Figlio di Dio, gettati giù, poiché sta scritto: Ai suoi angeli darà ordini a tuo riguardo, ed essi ti sorreggeranno con le loro mani, perché non abbia a urtare contro un sasso il tuo piede»" (*Matteo* 4: 5-6).

³⁶⁹ Si tratta della terza tentazione inflitta dal demonio a Cristo: "Di nuovo il diavolo lo condusse con sé sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo con la loro gloria e gli disse: «Tutte queste cose io ti darò, se, prostrandoti, mi adorerai»" (*Matteo* 4: 8-9).

³⁷⁰ "Allora il diavolo lo lasciò, ed ecco degli angeli gli si avvicinarono e lo servivano" (*Matteo* 4: 11).

³⁷¹ GALLONI 1914, p. 268.

³⁷² FASSOLA 1671, p. 90: "Le Pitture sopra il muro sono di Melchion d'Enrico, fratello di Giovanni Statuario, ed Antonio, famoso Pittore detto Tanzio". L'attribuzione è accolta nella successiva letteratura artistica, fatta eccezione per il parere di Casimiro DEBIAGGI (1968d, p. 50; 1985, pp. nn.), che rimane fedele al documento e riconosce le pitture a Domenico Alfani.

Melchiorre aggiunge il nome del fratello Tanzio³⁷³, e l'attribuzione è avvallata ancora da Stefania Stefani Perrone, che l'accompagna con la data del 1600³⁷⁴. L'unico parere discorde è espresso da Casimiro Debiaggi, che un po' per fedeltà al documento, un po' per lo stile degli affreschi, li riconosce a Domenico Alfani³⁷⁵.

Se fosse nota una prova certa dell'Alfani pittore, sarebbe più semplice procedere, ma le cinque tavole rimellesi, oggi nella balconata della cantoria della parrocchiale, al momento sono troppo 'delicate': prima di considerarle come termine di confronto, si dovrà studiarle meglio, e valutare la portata delle ridipinture e degli scarti che emergono tra le figure. Non si può dunque che procedere sul fronte di Melchiorre e delle opere sicure riconosciute al pittore di Alagna: ci sono il *Giudizio Universale* sulla facciata della parrocchiale di Riva Valdobbia (fig. 207), firmato e datato 1597, che dipende da modelli del manierismo d'oltralpe³⁷⁶, e gli affreschi nella cappella della Cattura di Cristo, siglati nel 1619³⁷⁷ (figg. 208-209). Convince il confronto con le pitture nel vano della Tentazioni, sia negli interventi di figura – dalle due coppie di Cristo e del Demonio³⁷⁸, alle scenette ambientate nei paesaggi delle pareti –, sia nelle superfici dipinte 'a paese', dove ritornano la stessa minuziosa attenzione ai particolari naturalistici – dai tronchi, alle foglie, alle radici degli alberi – e soluzioni simili nei dettagli architettonici.

Rimane il problema dell'incarico di dipintura affidato all'Alfani, anche se a leggere il documento si apprende che quest'ultimo non "puossi fargli lavorare dentro da alcuno altro pittore il quale non sia approvato da esso Alfano et da detti fabbricieri

³⁷³ TORROTTI 1686, p. 73: il canonico riferisce le sculture nella cappella al terzo fratello d'Enrico, Giovanni.

³⁷⁴ STEFANI PERRONE 1997, p. 48. Il nome di Tanzio scompare nella bibliografia successiva: DEBIAGGI 1968d, p. 50; DEBIAGGI 1985, pp. nn.; DE FILIPPIS 2009, p. 65; MORANDOTTI 2005, p. 105, nota 33.

³⁷⁵ DEBIAGGI 1968d, p. 50; 1985, pp. nn.

³⁷⁶ Li individua Giovanni ROMANO (1982, p. 265): nel gruppo degli eletti, il nudo supino e l'uomo con la barba che alza il volto al cielo sono ripresi da due incisioni di Jan Muller da Cornelis van Haarlem (1562-1638), mentre nella schiera dei dannati i due corpi nudi sbranati da un drago derivano da un'incisione di Hendrick Goltzius, sempre dallo stesso pittore. Si veda inoltre FRANGI 1999, p. 115.

³⁷⁷ DE FILIPPIS 2009, p. 90.

³⁷⁸ Marco ROSCI (1959, p. 185, nota 11) le avvicina alle due figure che si affacciano dalla balconata del Palazzo di Pilato nella cappella della Prima presentazione di Cristo a Pilato, affrescata dal fratello Tanzio (fig. 215); nella coppia riconosce l'intervento di Melchiorre. La proposta è ribadita da Giovanni ROMANO (1990, p. 787) e Francesco FRANGI (1999, p. 115, nota 7), per il quale si tratta di "precisissime consonanze".

per idoneo et sufficiente³⁷⁹; la nota ricorda il *modus operandi* già sperimentato per la cappella del Peccato Originale: in questo caso il contratto per “depingere, ornare, adorare, stuccare, far statue” è sottoscritto con il pittore perugino, che spartisce a diversi artisti l’esecuzione dei lavori³⁸⁰. L’attribuzione a Melchiorre degli affreschi delle Tentazioni, avvalorata dalla precoce testimonianza di Giovanni Battista Fassola, non è estranea inoltre a problemi di cronologia: mentre data del 1600 sembra incompatibile con la partenza dell’artista alla volta di Roma, insieme al fratello Tanzio³⁸¹, quella del 1607 ritarda di otto anni l’esecuzione degli affreschi rispetto all’incarico affidato all’Alfani. In questo anno il pittore di Alagna è di nuovo in Valsesia, come si ricava da una lettera ai fabbricieri del vescovo Bascapè, che li invita “a far pruova del pittore fratello dello statuario”: un’espressione interpretata come conferma del fatto che Melchiorre, fino a questa data, non ha ancora lavorato al Sacro Monte³⁸².

Tornando al 1599, Domenico Alfani è incaricato di consegnare al vescovo un disegno del Monte, con le cappelle già edificate, le strade, e i vani ancora da costruirsi³⁸³: si tratta dunque del progetto bascapeiano per il complesso, poi rivisto parzialmente da padre Cleto da Castelletto³⁸⁴. Dai documenti disponibili non si ricava con certezza il vero ‘artefice’ del complesso, che assume il suo assetto definitivo negli anni a venire: l’Alfani è documentato a Varallo solo fino al 1603. L’anno precedente è già sul Monte il pittore Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone³⁸⁵, chiamato a dipingere la cappella della Salita al Calvario³⁸⁶; tra il 1609 e il 1616 seguiranno quelle dell’Ecce Homo e della Condanna a Cristo³⁸⁷.

³⁷⁹ LONGO 1994, p. 413.

³⁸⁰ A proposito si rimanda a p. 77.

³⁸¹ TIOLI 1939, pp. 351-352: lo si ricava da un lasciapassare concesso ai due fratelli del propretore della Valsesia Fulvio Visconti (SASV, *Amministrazione civile del Sacro Monte*, m. 70, 1570-1600. *Lettere testimoniali rilasciate dalle autorità della Valsesia riguardanti le probità di artisti e artigiani che escono dalla patria per lavoro, la povertà delle persone e altri fatti giudiziari*).

³⁸² STEFANI PERRONE 1984, p. 133. La notizia è ribadita da Giovanni ROMANO (1990, pp. 786-787) e Francesco FRANGI (1994, nota 14, p. 116), che data dunque gli affreschi nel vano delle Tentazioni di Cristo dopo il 1607.

³⁸³ Il documento è pubblicato per la prima volta da Pietro GALLONI (1914, p. 267).

³⁸⁴ LONGO 1994, pp. 375-376. Padre Cleto da Castelletto è documentato in Valsesia tra il 1599 e il 1600: il vescovo Bascapè lo invia a Quarona, per il progetto della nuova parrocchiale di Sant’Antonio.

³⁸⁵ Per il pittore si rimanda alla monografia di Jacopo STOPPA (2003).

Questo studio si ferma qui: i risultati esposti, non certo esaustivi sulla complessa storia artistica del cantiere varallese, possono funzionare da nuovo punto di partenza per gli studi che verranno; si è riusciti a precisare alcuni passaggi, mentre altri rimangono in sospenso, seppur accompagnati da proposte in parte nuove. Auspico che il percorso cronologico imbastito possa funzionare come traccia valida per seguire in una sola sede mezzo secolo di storia del Sacro Monte, nell'opinione che gli episodi ancora incerti possano risolversi se riletti nel contesto dell'interminabile progresso della fabbrica valesiana.

³⁸⁶ sASV, *Archivio Notarile*, b. 9474, cc. 141-142, notaio Giovanni Battista Albertino. Sulla cappella: DE FILIPPIS 2007, p. 454; DE FILIPPIS 2009, p. 117.

³⁸⁷ DE FILIPPIS 2009, p. 110, 114.

PROFILI BIOGRAFICI

ALFANI (Alfano), Domenico.

Figlio di Orazio, è l'ultimo discendente di una famiglia di artisti di Perugia. Il capostipite è il bisnonno Paride, orafo di mestiere³⁸⁸, il cui figlio Domenico (1480 circa – 1553) intraprende la professione di pittore, formandosi sotto l'influsso di Raffaello: gli è attribuita la cimasa con il *Padre Eterno* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) che sovrastava la *Deposizione* Baglioni (1507; Roma, Galleria Borghese; già Perugia, San Francesco al Prato), eseguita su disegno dell'urbinate³⁸⁹. Ne eredita la professione il figlio Orazio (1510 circa – 1583)³⁹⁰, che lavora anche come stuccatore e architetto e nel 1573 istituisce a Perugia l'Accademia del Disegno, con il concittadino Raffaele Sozi³⁹¹.

Domenico di Orazio³⁹², documentato tra il 1574 e il 1603, è inserito attivamente nella vita pubblica della città: nel 1574 è nominato Camerlengo della sua Arte, com'era stato già per il padre Orazio, con il quale è incaricato di eseguire le pitture e le decorazioni in stucco nella cappella della Compagnia del Rosario, in Sant'Emiliano a Trevi; l'impresa è appena abbozzata dai due artisti, che la abbandonano nel 1580³⁹³. Le rimanenti, e peraltro scarse, notizie sul pittore risalgono ad Adamo Rossi, che le pubblica nel 1888, senza menzionarne le fonti³⁹⁴: da lui apprendiamo che nel 1584 Domenico entra in possesso dell'eredità del padre Orazio, deceduto nel 1583, e che l'anno successivo prende il posto di quest'ultimo nella

³⁸⁸ La notizia si ricava dal profilo del figlio Domenico, tracciato da Francesco SANTI (1960a, pp. 250-251).

³⁸⁹ Su Domenico di Paride Alfani: SANTI 1960a, con bibliografia precedente.

³⁹⁰ Su Orazio di Domenico Alfani: SANTI 1960b (p. 253), con bibliografia precedente.

³⁹¹ Si tratta della seconda Accademia più antica d'Italia dopo quella fiorentina, fondata nel 1563.

³⁹² Su Domenico di Orazio Alfani: BOMBE 1907, p. 275, con bibliografia precedente.

³⁹³ La notizia è resa nota per la prima volta da Mariano GUARDABASSI (1872, p. 344; su Mariano Guardabassi: PARISE 2003, pp. 272-274). La cappella della Compagnia del Rosario non è più esistente, in seguito alle modifiche architettoniche subite dalla chiesa sul finire dell'Ottocento; la parte inferiore della pala d'altare destinata all'altare, fatto erigere nel 1577 da Muzio Petroni, nobile cittadino di Trevi, è stata individuata nella porzione di tela con *Personaggi in preghiera* di recente riferita al pittore Ascensidonio Spacca (1560 circa – 1646; B. Toscano, in *Raccolta d'arte* 2014, p. 261, n. 158).

³⁹⁴ ROSSI 1888, pp. 4-5. A proposito delle notizie che riporta, menziona “certe memorie di Domenico Alfani perugino”, appuntate insieme ad altri materiali “nelle mie schede di storia artistica”.

carica di Priore del Comune di Perugia. Le informazioni sulla presenza del nostro pittore a Roma nel 1581, e sul viaggio a Capo d'Istria del 1586, le ricava dai manoscritti G.105 e B.33, che raccolgono stemmi, annotazioni, iscrizioni, schizzi e aneddoti tra i più vari, conservati entrambi presso la Biblioteca Nazionale di Perugia, riferiti da Adamo Rossi a Domenico Alfani, facendo leva – almeno credo – sulla presenza di alcune annotazioni a suo nome³⁹⁵. Il manoscritto B.33, che contiene il taccuino di viaggio, è stato pubblicato nel 2004 e diversamente riferito al pittore fiammingo Jan Fopse³⁹⁶, il cui nome compare sul primo foglio: l'attribuzione è avvalorata da uno studio sui numerosi appunti contenuti nella raccolta, le cui caratteristiche fonetiche rivelerebbero la 'mano' di una persona non italiana³⁹⁷. Si tratta di un materiale complesso, di grande mole e non privo di dati ambigui, che in questa sede si è scelto di lasciare in sospeso, e che merita uno studio più approfondito: anche accettando la proposta attribuzione a Jan Fopse, si dovrà chiarire il rapporto tra i manoscritti e Domenico Alfani, il cui nome vi ricorre più volte.

Tra il 1593 e il 1603 l'artista è documentato in Valsesia³⁹⁸: quale sia stato il tramite del suo arrivo rimane sconosciuto; le ricerche fino a qui condotte, soprattutto in direzione di Milano, non hanno dato risultati, ma è difficile pensare a un passaggio diretto da Perugia a Varallo; deve esserci stata una tappa intermedia, un'occasione di contatto per spiegare la sua presenza sul Monte.

BOSSI, GABRIELE. Documentato tra il 1570 e il 1584, è figlio d'arte di Cristoforo, attivo a Milano entro la prima metà del Cinquecento. Tra il 1537 e il 1538 quest'ultimo è attivo presso la Veneranda Fabbrica del Duomo³⁹⁹. Nel 1538 partecipa alla decorazione delle ante d'organo in Sant'Eustorgio: il pittore esegue il

³⁹⁵ Nel manoscritto B.33, al foglio 151v, si legge: “Nobili atque optimo juveni Joanni de Cavaleriis Dominicus Alphanus Perusinus amicitiae studio Perusiae Augusti M580”; Al foglio 48v: “Signum Bevevolentia cum Mag.co D.no Dominico Alfano civi Perusino mei, Petri Orlandinjs, ac Michelis fratres anno Domini MDLXXXII die 14 Martijs Perusia”. Nel manoscritto G.105, al foglio 106v: “In Lucha cie una chasa che fa l'arme come la nostra dili Alfani, chasa Turchi”. È possibile immaginare che Adamo Rossi ritenga di Domenico Alfani entrambi i manoscritti sulla base delle annotazioni citate e delle affinità stilistiche tra le due raccolte.

³⁹⁶ *Il taccuino* 2004.

³⁹⁷ *Il taccuino* 2004, pp. 68-74.

³⁹⁸ A proposito si rimanda a p. 75.

³⁹⁹ *Annali 1877-1885*, III, pp. 265-266, 269.

Martirio di San Pietro martire, oggi disperso, mentre le tele con *Il sacrificio di Isacco* e la *Conversione di Saulo*, di proprietà della Pinacoteca di Brera e in deposito presso Santa Maria Nascente a Paderno Dugnano, a lungo ritenute di Bernardino Luini (1524), sono state di recente riferite a “una mano milanese formatasi nella bottega”, nonché posticipate a una data approssimativa a quella del dipinto del Bossi⁴⁰⁰.

Sono suoi gli affreschi in una cappella del deambulatorio di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso: negli spicchi della volta affresca figure di Angeli con corone e rami di fiori (fig. 211), mentre sulla parete di fondo, ai lati della finestra centrale, sono dipinti putti in volo che reggono festoni vegetali: le pitture sulla sinistra sono perdute, mentre sul lato opposto si conserva la firma del pittore, seppure frammentaria: “XPOVS BOSSIUS MEDIOL. PINXIT 15(...)”(fig. 212); sopra all’apertura, un riquadro a monocromo raffigura il *Sacrificio di Isacco* (fig. 213). La decorazione della cappella è datata intorno al 1542, anno in cui il nome di Cristoforo compare nei libri mastri della chiesa⁴⁰¹. Nel 1549 il pittore firma la tavola con *San Bartolomeo* (fig. 214) nella Basilica di San Lorenzo a Milano⁴⁰²: Carlo Torre, che la descrive nel *Ritratto di Milano* edito nel 1674 la crede “dei Campi cremonesi”⁴⁰³, mentre Francesco Frangi la trova “ancora leonardesca”, “in particolar modo nel paesaggio e in alcuni saggi di notevole naturalismo”, ma vi scorge anche “nuovi spunti formali, evidenti nella tipologia sopra tono del volto e nella potente complessione anatomica della figura, che paiono condurre in ambito sodomesco. Si aggiunga un accento nordico, per il quale è decisivo il contatto con i romanisti nordici in Italia nel terzo e nel quarto decennio”⁴⁰⁴. È lo stesso studioso a segnalare, presso l'Archivio della Basilica di San Lorenzo, la presenza di un documento del 1829 con le memorie del prevosto Dell'Oro, nel quale è citato un quadro con *San Pietro*, “di grande pregevolezza”, datato 1544 e riferito a Cristoforo Bossi⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ P. Aiello, in *Bernardino Luini* 2014b, n. 21, pp. 165-167.

⁴⁰¹ FRANGI 1985, p. 188.

⁴⁰² FRANGI 1985, p. 188.

⁴⁰³ TORRE 1674, p. 114. La tavola è menzionata anche da Serviliano LATUADA (1737, III, p. 310).

⁴⁰⁴ FRANGI 1985, p. 188.

⁴⁰⁵ FRANGI 1985, p. 188.

Proprio qui in San Lorenzo è documentato per la prima volta il figlio Gabriele⁴⁰⁶, nella cappella di Sant'Aquilino (fig. 132). Nel 1567 i lavori di costruzione del vano risultano ultimati, mentre rimane da eseguirne la decorazione pittorica, conclusa in una prima fase senza soddisfazione da parte degli scolari della Confraternita di Sant'Aquilino: fino a qui la volta della cappella appare divisa in otto spicchi, ciascuno occupato da una figura in stucco, compreso quello centrale, che ospita *Dio Padre*; attorno un tripudio di fregi e cornici. L'8 novembre 1570 la confraternita stipula un nuovo contratto per la decorazione della volta, contenente precise indicazioni sulle modifiche da eseguirsi: incaricati dell'impresa sono Gabriele Bossi e il pittore Giuseppe Galberio⁴⁰⁷, che mantengono l'impianto della precedente decorazione e riutilizzano le figure in stucco nei peducci, affrescando gli *Evangelisti* e i *Dottori della Chiesa d'Occidente* all'interno degli spicchi rimasti vuoti. Nella decorazione pittorica non dimostrano particolare originalità compositiva e figurativa: appaiono piuttosto abili decoratori, in ritardo rispetto alle innovazioni manieriste e

⁴⁰⁶ Un profilo del pittore è tracciato da Sergio GATTI (1979, pp. 29-38), dal cui studio si ricavano le notizie sul pittore ricostruite in questa sede, salvo diverse indicazioni bibliografiche.

⁴⁰⁷ Il pittore Giuseppe Galberio è un altro artista ancor meno documentato rispetto al collega Gabriele Bossi. Il TORRE (1674, p. 56) lo definisce "Bresciano valoroso pittore" e ne descrive la decorazione ad affresco sulla facciata di una casa in zona Porta Romana, nei pressi del monastero del Lentasio: le pitture celebravano Carlo V e sei dei suoi comandanti "in sette campi tra le finestre rappresentati a tempra più grande del naturale". Insieme all'imperatore ad essere raffigurati erano "Alfonso e Ferdinando d'Avalos, Ferdinando marchese di Pescara, Ferdinando Gonzaga, Gian Giacomo Medici e Prospero Colonna". Così il Torre loda la decorazione: "mirate come questo pittore va sotto gli sembianti di cadauno scherzando con varii fanciulleschi intrecci; sostenendo le insegne delle loro Famiglie; quegli dell'effigie di Carlo gareggiano con una gran mappa con medicee palle, o com Canne nascenti dal fiume Mincio, o con Colonne; come voi potete osservare, bizzarrie veramente d'ingegnoso Pittore, oltre a certe battaglie di chiaroscuro ben disegnate e ben'intese". Il 2 gennaio 1583 l'abate Clemente Dugnano commissiona a Giuseppe Galberio, la decorazione delle tre navate e della cupola della chiesa milanese di Santa Maria della Passione. Il risultato è un tripudio di colonne, cornici, fregi, pilastri, architravi dipinti: lungo la volta della navata centrale, all'interno di finti medaglioni, si riconoscono i quattro *Evangelisti*, *Sant'Ambrogio* e *Sant'Agostino*, mentre nei pennacchi delle arcate del tiburio trovano posto *Sibille* e *Profeti* (ELLI 1906, pp. 120-121; GATTI PERER 1964b, p. 188; GATTI 1979, pp. 34-36). Credo sia lui il pittore "Giuseppe Alberio" nominato negli *Annali* della Veneranda Fabbrica del Duomo, per la quale risulta attivo tra il 1589 e il 1603: nel 1589 realizza due grandi disegni come modello per la tappezzeria del coro, mentre nel 1599 esegue i dipinti sull'arco trionfale eretto per la venuta dell'arciduca d'Austria e dell'infante Isabella. Nel 1602 realizza i gonfaloni di San Nicola e dell'Assunzione della Beata Vergine per le offerte di Porta Vercellina, mentre nel 1603 quelli per le parrocchie di San Damiano e Sant'Alessandro in Zebedia (*Annali 1877-1885*, III, *ad indicem*).

dipendenti dai repertori figurativi che circolavano attraverso le stampe, in particolare raffaelleschi.

Il 16 agosto del 1572 ritroviamo Gabriele Bossi a Seregno, oggi provincia di Monza e Brianza: i lavori in San Lorenzo sono terminati da circa un anno e l'artista può fare fronte alla richiesta di decorare l'interno della parrocchiale di Sant'Ambrogio, soppressa. Alcuni dettagli della decorazione sono descritti nel rogito: il programma consisteva in soggetti legati alla vita di Cristo e della Vergine, oltre a *Sibille* e *Profeti*, inseriti in una finta partizione architettonica; al pittore sono richieste "colonne scanalate, con li ornati de pittura simile al stucco, con li fili d'oro, accompagnando con lo stucco dove è spezzato il cornicione". Nello stesso anno Gabriele Bossi firma la pala nella chiesa dei Santi Antonio e Giovanni Battista a Vespolate, nel novarese (fig. 215): l'opera su tavola, di grandi dimensioni, è oggi sistemata nel coro della chiesa e raffigura la *Madonna in trono con il Bambino, Sant'Antonio Abate e San Giovanni Battista*. I volumi delle figure appaiono dilatati rispetto a quelli sfoggiati negli affreschi in San Lorenzo a Milano, ma ritornano le fisionomie e gli stessi sguardi fissi.

Nel 1576 il pittore è nuovamente impegnato a Seregno, nell'oratorio di San Rocco: è imminente la visita di Carlo Borromeo, coinvolto nella fondazione dell'edificio, e la committenza, che già conosce l'artista per gli affreschi in Sant'Ambrogio, è alla ricerca di un risultato sicuro, in tempi rapidi. È forse per questo motivo che il pittore ricorre ai cartoni milanesi già esibiti in San Lorenzo, reimpiegati per gli *Evangelisti* negli spicchi della volta e i per i *Dottori della Chiesa d'Occidente* nelle lunette laterali: le pose in alcuni casi si diversificano, ma qui gli spazi sono più ampi. Sull'arco trionfale trovano inoltre posto i *Santi Pietro e Paolo*, mentre sulla parete di fondo è dipinta l'*Annunciazione*.

Nel 1584 Gabriele Bossi è documentato al Sacro Monte, ed è questa la prova più tarda finora emersa del pittore, del quale in seguito si perdono le tracce; dal rogito varallese si ricava che a questa data risiede a Milano, dove è specificato che gli venga consegnata la somma pattuita per la decorazione del vano⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ sASV, *Archivio Notarile*, b. 9464, cc. 281-282. Il contratto è l'unico documento finora noto che certifica il legame di parentela tra Gabriele e Cristoforo: per Sergio GATTI (1979, p. 36), che nel suo itinerario sul pittore non include l'impresa al Sacro Monte, non è noto "se Gabrio fosse legato da rapporti di parentela a Cristoforo Bossi". Lo stesso vale, nel nostro

Tra le opere perdute del pittore milanese ci sono una tavola con *San Rocco*, datata 1576, in origine nella sacrestia di San Rocco di Porta Romana a Milano, la stessa nella quale si custodiva il celebre polittico di Cesare da Sesto, commissionato al pittore nel 1524; chissà che il quadro di Gabriele Bossi, menzionato per la prima volta dal Bianconi nel 1787⁴⁰⁹, non ne fosse una sorta di replica.

GALLINONE (Gallinoni), Orazio. Documentato tra il 1578 e il 1584, anno della sua morte, è figlio di Andrea Gallinone e ha origini trevigliesi⁴¹⁰. Allo stato attuale degli studi non è possibile collegare alcuna opera al nome dell'artista, che tra il 1576 e il 1578 è documentato una prima volta a Mantova, al seguito del pittore e architetto Giovanni Battista Zelotti (1526-1578), prefetto delle Fabbriche Ducali per Guglielmo Gonzaga. Alla morte dello Zelotti il Gallinone non lascia la città: tra il 1579 e il 1581 è attivo in Palazzo Ducale, dove esegue decorazioni non specificate, insieme a Ippolito Andreasi, Sebastiano del Vino, Teodoro Ghisi e Lorenzo Costa il Giovane; in una lettera dell'Andreasi, inviata a Ippolito Negroni il 26 agosto 1579, il pittore dice di aver primeggiato sul Gallinone "per meriti e capacità"⁴¹¹.

La notizia successiva su Orazio Gallinone è la sua presenza al Sacro Monte di Varallo nel 1584, per lavorare alla cappella del Battesimo di Cristo: l'incarico rimane incompiuto per la morte dell'artista. Nulla sappiamo sugli anni compresi tra il soggiorno mantovano e l'arrivo in Valsesia, ma è possibile immaginare un ritorno in patria del pittore prima della committenza varallese.

caso, per il pittore Battista Bossi, documentato a Milano tra il 1505 e il 1524 (*Schede Vesme* 1982, p. 1190; ROMANO 1983-1984, p. 143; SHELL 1997, p. 299; NATALE 2003, p. 21; SACCHI 2005, p. 380, nota 183,).

⁴⁰⁹ BIANCONI 1787, p. 121: "in sagristia in un apside, o sia nicchia grande, si vede un San Rocco giacente in paese dipinto in tavola da un certo Gabriele Bosso, che vi ha scritto il suo nome ed anno 1576; opera passabile, ma un poco diretta"; CASELLI 1827, p. 75: "'San Rocco in mezzo ad un paese di stile veneto col cane e l'angelo confortatore, tavola di Gabriele Bosso del 1576, pittore sconosciuto finora ai raccoglitori; riguardo alla figura pare un quattrocentista". A proposito si rimanda a GATTI 1979, pp. 36-37.

⁴¹⁰ Le scarse notizie che riguardano il pittore e che si riportano in questo profilo sono ricostruite da Enrico DE PASCALE (1994, pp. 123-124, con bibliografia precedente).

⁴¹¹ DE PASCALE 1994, p. 123.

MANGONE (Moietta) Vincenzo e Gerolamo. Sono figli di Clara Varoli e del pittore di formazione zenaliana Nicola Moietta (1480/1485 circa – 1546)⁴¹², entrambi di Caravaggio e sposati in seconde nozze, dal cui matrimonio nasce prima Angiolino, intorno al 1530, poi Vincenzo nel 1532 e per ultimo Gerolamo, dieci anni più tardi⁴¹³. Sono scarse le notizie sicure sui due fratelli: Gerolamo rimane un oscuro mestierante, mentre il nome di Vincenzo compare già nelle fonti antiche: sembra essere lui il “Vincenzio da Caravaggio” citato dal pittore Bernardino Campi (1522-1591), insieme ad Antonio da Udine e Brandimarte della Torre, al principio del suo *Parer sopra la pittura*, pubblicato nel 1584⁴¹⁴. Lo stesso anno Giovan Paolo Lomazzo menziona Vincenzo Moietta nel *Trattato dell’arte della pittura scultura ed architettura*, all’interno del capitolo dedicato alla “Composizione dei fregi”, definendolo tra i migliori artefici di motivi decorativi ad affresco⁴¹⁵.

A Vincenzo sono assegnati i fregi sui pilastri della cappella del Sacramento nella basilica dei Santi Fermo e Rustico a Caravaggio⁴¹⁶, ma l’unica opera documentata dell’artista rimangono gli stucchi nella cappella del Peccato Originale al Sacro Monte, ai quali comincia a lavorare nel 1583 insieme a Gerolamo, quasi da subito rimasti interrotti per la sua morte. In questa situazione emerge il basso profilo del fratello, forse un semplice aiuto, che rinuncia all’incarico.

PEREGO (Borella), Francesco. Documentato tra il 1581 e il 1588, anno della sua morte, è attivo come scultore. Giovan Paolo Lomazzo lo menziona più volte: nel *Trattato dell’arte della pittura scultura ed architettura* (1584) lo dice in possesso di alcuni disegni di Leonardo⁴¹⁷ e attivo per il duca di Savoia⁴¹⁸, nei *Grotteschi* (1587) ricorda una cena in onore di “un scultor sovrano, detto il Borella”, autore del “ritratto

⁴¹² Su Nicola Moietta: SERAFINI 2011, pp. 280-284.

⁴¹³ Le date di nascita dei tre fratelli sono fornite da Alessandro SERAFINI (2011, p. 280-284). Angiolino risulta già deceduto nel 1546.

⁴¹⁴ A proposito si rimanda a BELLINGERI 1996, p. 26.

⁴¹⁵ LOMAZZO 1584, p. 367. La notizia è riportata anche in MORO 1994, p. 178, con bibliografia precedente): si tratta dell’unico profilo biografico disponibile su Vincenzo Mangone, che raccoglie le scarsissime notizie sul pittore.

⁴¹⁶ CASATI 1872, pp. 631-632, 663; la notizia è ripresa in OLIVARI 1994, p. 178.

⁴¹⁷ LOMAZZO 1584, p. 553.

⁴¹⁸ LOMAZZO 1584, p. 104.

del Germanio Langravio”⁴¹⁹, e ne cita due sculture, ancora da identificare⁴²⁰; alcuni anni più tardi, nel 1595, Paolo Morigia lo definirà “più valente di giudizio, che di opera”⁴²¹.

Tra il 1569 e il 1588 è attivo presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano: tra lo stesso 1569 e il 1574 è concesso ‘in licenza’ alla chiesa milanese di San Barnaba⁴²², progettata da Galeazzo Alessi a partire dal 1561. Nel 1581 gli *Annali* gli riferiscono l’esecuzione della statua di un Angelo in marmo per lo scurolo e di sculture in marmo non specificate per l’altare maggiore⁴²³; nel 1587 realizza i modelli per le figure di un Profeta e di un Patriarca⁴²⁴, mentre nel 1588 lascia incompiuta la statua di San Naborre, oggi sull’altare di Santa Tecla⁴²⁵, finita dal collega Pietro Antonio Daverio.

In questa sede sono emersi due nuovi documenti sull’attività di Francesco Perego per il Sacro Monte di Varallo. Adesso è precisato che la sua presenza nel cantiere non si limita alla valutazione, come tecnico di parte di Gerolamo Mangone, dei lavori eseguiti nella cappella del Peccato Originale, nel 1584⁴²⁶: a questa data ha lavorato nei vani del Miracolo del figlio della vedova di Naim e dell’Ingresso di Cristo in Gerusalemme⁴²⁷, ma già nel 1573 era stato pagato da Giacomo d’Adda per lavori non specificati in corso d’opera⁴²⁸.

PRESTINARI, Vincenzo, Michele, Maffeo.

I Prestinari sono una famiglia di scultori originaria di Claino, nella Valle d’Intelvi. Il capostipite è Maffeo: non è nota la sua professione, e nel 1525 risulta già defunto⁴²⁹.

⁴¹⁹ LOMAZZO 1587, p. 134.

⁴²⁰ LOMAZZO 1587, p. 135: si tratta di un “gran santo qual Consol antico / ornato in manto grave” e di un personaggio con “la croce in piede / a la destra di se con gratia molta”, entrambe per il Duomo di Milano.

⁴²¹ MORIGIA 1595, p. 473.

⁴²² NEBBIA 1907, p. 195.

⁴²³ *Annali 1877-1885*, III, p. 184.

⁴²⁴ *Annali 1877-1885*, III, *ad indicem*.

⁴²⁵ BOSSAGLIA 1973, p. 110.

⁴²⁶ A proposito si rimanda a p. 57.

⁴²⁷ A proposito si rimanda a p. 61.

⁴²⁸ A proposito si rimanda a p. 37.

⁴²⁹ Il 31 luglio 1525 Vincenzo Prestinari si definisce “filius quondam domini Maffei” (GATTI 1996, p. 160: le notizie su Vincenzo riportate in questo profilo, esclusa la sua presenza al Sacro Monte di Varallo, sono tratte dal suo saggio). Su Agostino Busti: AGOSTI 1990.

È padre di Marco Antonio e di Vincenzo, attivo quest'ultimo come statuario e documentato a partire dal 1517, quando compare nel ruolo di testimone per un atto di pagamento ricevuto da Bernardino "de Daverio" e da Agostino Busti detto il Bambaia (1483-1548) per il monumento funebre a Francesco Orsini⁴³⁰; a questa data, Vincenzo Prestinari deve già fare parte delle maestranze fidate del Bambaia: otto anni più tardi, il 29 luglio, gli fa nuovamente da testimone per un contratto di affitto di alcuni terreni nella pieve di Cesano Boscone, appena fuori Milano, sottoscritto da quest'ultimo a favore di Ambrogio "de Rigonibus"⁴³¹. Lo stesso anno è documentata la prima collaborazione tra Vincenzo e Agostino Busti, che insieme al collega scultore Cristoforo Lombardo (documentato dal 1510 – 1555) gli affida l'esecuzione della struttura architettonica di una grande ancona, in pietra nera di Saltrio, identificata con quella per l'altare di Sant'Evasio nel Duomo di Casale Monferrato⁴³². Lo stesso giorno è affidato al Prestinari un altro lavoro, sempre dal Bambaia, che lo incarica di scolpire un "vaso" poggiante su un basamento a quattro "pilastrelli" per la tomba del nobile milanese Michele Marliani⁴³³ in Santo Stefano in Brolo; la consegna è fissata entro la metà di marzo del 1526⁴³⁴. Si interrompono qui i documenti finora noti sull'attività milanese di Vincenzo Prestinari, che nel 1584 è al Sacro Monte di Varallo, come tecnico di parte della fabbriceria, per valutare il lavoro svolto dai fratelli Vincenzo e Gerolamo Moietta⁴³⁵; si tratta della notizia più tarda sullo scultore.

Il fratello di Vincenzo, Marco Antonio, è padre di Michele Prestinari⁴³⁶, attivo per la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano tra il 1593 e il 1597⁴³⁷. È documentato a partire dal 1575, quando riceve un pagamento dalla fabbriceria del Sacro Monte varallese, a nome suo e del fratello Maffeo, che rimane un oscuro mestierante⁴³⁸. Nel

⁴³⁰ GATTI 1996, p. 150.

⁴³¹ GATTI 1996, p. 150.

⁴³² GATTI 1996, pp. 150-151, 160).

⁴³³ Su Michele Marliani: VAGLIENTI 2008, pp. 615-616. Michele è fratello di Giacomo, dei Capitani e difensori della *Communitas* ambrosiana, di Pietro, ricco mercante e padre di Lucia Marliani, amante del duca Galeazzo Maria Sforza, di Giovanni Antonio, arciprete di Santa Maria del Monte a Varese, e di Giorgio, cameriere ducale e gentiluomo di corte.

⁴³⁴ (GATTI 1996, pp. 151, 162).

⁴³⁵ A proposito si rimanda a p. 57.

⁴³⁶ Un profilo di Michele è tracciato da Sabina GAVAZZI (1992, pp. 2947-2948).

⁴³⁷ BOSSAGLIA 1973, p. 110.

⁴³⁸ A proposito si rimanda a p. 94.

1579 è in Spagna, a Madrid, tra gli artisti a servizio dello scultore Pompeo Leoni (1530 circa – 1608), impegnato a realizzare il *retablo* per l'altare maggiore in San Lorenzo de El Escorial⁴³⁹; a questa data Michele risulta abitante a Milano, nella parrocchia di San Giorgio al Palazzo⁴⁴⁰. Il soggiorno spagnolo dello scultore deve essere stato breve: il 19 aprile 1580 rientra in Italia per la morte della moglie⁴⁴¹; è possibile che sia rimasto a lavorare nella bottega milanese di Pompeo Leoni⁴⁴². Tra il 1594 e il 1595 ritroviamo Michele Prestinari al Sacro Monte di Varallo, dove lavora nel vano della Strage e realizza le figure di Adamo e Eva per la cappella del Peccato Originale⁴⁴³; muore nel 1597. I figli Cristoforo⁴⁴⁴ e Marco Antonio ereditano dal padre la professione di scultori.

⁴³⁹ Sulla presenza di Michele Prestinari in Spagna: CONTI 1994, pp. 329-342; la notizia è ripresa da Susanna ZANUSO (1998, p. 96).

⁴⁴⁰ CONTI 1994, p. 336.

⁴⁴¹ CONTI 1994, p. 336.

⁴⁴² CONTI 1994, p. 337.

⁴⁴³ A proposito si rimanda a p. 77.

⁴⁴⁴ Su Cristoforo Prestinari: GAVAZZI 1992, p. 2948. Documentato a partire dal 1579, quando compare nei registri della Fabbrica del Duomo di Milano, è attivo al Sacro Monte di Orta tra il 1604 e il 1621, anno della sua morte. Su Marco Antonio Prestinari: GAVAZZI 1992, pp. 2948-2949; ZANUSO 1998, pp. 85-109. Attivo anche lui per il Duomo milanese a partire dal 1605, muore nel 1621.

BIBLIOGRAFIA

Acta 1948

Acta Reginae Montis Oropae, II, Biella 1948.

ALBERTI 1550

L. Alberti, *Descrittione di tutta l'Italia & Isole pertinenti ad essa. Di Fra Leandro Alberti bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine, & le Signorie della Città. & de' castelli; co i nomi antichi, & moderni; i costumi de popoli, & le conditioni de paesi. Et di più gl'Huomini famosi, che l'hanno illustrata; i Monti, i Laghi, i Fiumi, le Fontane, i Bagni, le Minere, & tutte l'opere meravigliose in lei dalla Natura prodotte*, Bologna 1550.

ALESSI 1565-1569

G. Alessi, *Libro dei Misteri* [1565-1569], in G. Alessi, *Libro dei Misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*, a cura di S. Stefani Perrone, I-II, Bologna 1974.

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

ANGELERI 2008-2009

P. Angeleri, *La chiesa di San Marco a Varallo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2008-2009 (relatore G. Agosti).

ANGELERI 2010

P. Angeleri, *La chiesa di San Marco a Varallo*, in "de Valle Sicida", XXI, 1, 2010, pp. 77-96.

Annali 1877-1885

Annali della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I-IX, Milano 1877-1885.

ARIENTA 1902

G. Arienta, *Catalogo degli oggetti d'Arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo, coll'aggiunta d'una particolareggiata Memoria storica e artistica*, Varallo 1902.

Arti figurative 2008

Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo, a cura di C. Falcone, Candelo 2008.

Artisti del legno 1985

Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo, a cura di G. Testori, S. Stefani Perrone, Borgosesia 1985.

ASTRUA 1990

P. Astrua, *Il "Giudizio Universale" di Giulio Cesare Luini*, in *Restauri*, Torino 1990, pp. nn.

ASTRUA 1992

P. Astrua, *Tutela e restauri in San Marco: vicende di un graduale recupero*, in *La chiesa di San Marco a Varallo*, Borgosesia 1992.

BALLARÈ 2003

E. Ballarè, *San Giovanni Battista di Ferrate. Dipinti murali e cicli decorativi tra Quattro e Cinquecento*, in *Fortuna, decadenza e rinascita di un oratorio valsesiano. San Giovanni Battista di Ferrate in Val d'Egua*, a cura di R. Fantoni, L. Guglielminetti, Genova 2003, pp. 41-47.

BALLARIN 1962-1963

A. Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris): le fonti e la critica*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", 1962-1963, pp. 33-43.

BALLARIN 1966

A. Ballarin, *Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris*, in "Arte Veneta", 20, 1996, pp. 244-249.

BARTOLI 1777

F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, II, Venezia 1777.

BELLINGERI 1996

L. Bellingeri, *Gli "amici" di Bernardino Campi e i dipinti della sala del Podestà a Soresina*, in "Artes", 4, 1996, pp. 21-36.

BELLINI 1998

E. Bellini, s. v. *Bacchetta Carlo di Torino*, in *Pittori piemontesi dell'Ottocento e del primo Novecento (dalle Promotrici torinesi)*, Torino 1998, p. 22.

Bernardino Lanino 1986

Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli, a cura di G. Romano, Torino 1986.

Bernardino Luini 2014a

Bernardino Luini e i suoi figli, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2014.

Bernardino Luini 2014b

Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014.

BERTELLI 2005-2006

S. Bertelli, *La fortuna fotografica del Sacro Monte di Varallo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2005-2006 (relatore G. Agosti).

BERTELLI 2010

S. Bertelli, *La riscoperta del Sacro Monte di Varallo tra Ottocento e Novecento: il ruolo della fotografia*, in "Sacri Monti", 2, 2010, pp. 20-59.

BIANCONI 1787

[C. Bianconi], *Nuova Guida di Milano. Per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità Milanesi*, Milano 1787.

BOMBE 1907

W. Bombe, s.v. *Alfani, Domenico di Orazio*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, I, Leipzig 1907, pp. 275.

BORDIGA 1821

G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plastificatore*, Milano 1821.

BORDIGA 1830

G. Bordiga, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1830.

BORDIGA 1857

G. Bordiga, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1857.

BOSSAGLIA 1973

R. Bossaglia, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, II, Milano 1973.

BRIZIO 1942

A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dal Romanico al Cinquecento*, Torino 1942.

BRUNO 2010

S. Bruno, *Visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte di Varallo*, in "Sacri Monti" 2/2010, pp. 503-524.

BRUNO 2014a

S. Bruno, *La storia documentaria del polittico di San Martino a Roccapietra: le tavole di Bernardino Lanino e l'altare piramidale di Giovanni Battista Sceti*, in *Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo*, a cura di S. Amerigo, C. Falcone, Borgosesia 2014, pp. 174-181.

BRUNO 2014b

S. Bruno, *La storia documentaria del polittico di San Giorgio a Valduggia*, in *Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo*, a cura di S. Amerigo, C. Falcone, Borgosesia 2014, pp. 210-217.

BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010

S. Bruno, M. Caldera, D. Minonzio, *Divulgazione e persistenza dei modelli gaudenziani: novità, problemi e proposte per l'atelier dei Cavallazzi tra Valsesia e Valle d'Aosta*, in "de Valle Sicida", XXI, 1, 2010, pp. 39-76.

BRUZZESE 2009

S. Bruzzese, «*Dor gran penciò dra Vallada de Bregn*»: sulle tracce di Ottavio Semino pittore genovese, naturalizzato milanese, in "Nuovi Studi", 15, 2009, pp. 165-178.

BUTLER 1888

S. Butler, *Ex Voto: an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo Sesia. With some notices of Tabacchetti's remaining works at the Sanctuary of Crea*, London 1888.

BUTLER 1894

S. Butler, *Ex voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, Novara 1894.

CAGNA 2008

M.G. Cagna, *Fonti d'archivio per lo studio del Sacro Monte*, in *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Longo, P. Mazzone, Borgosesia 2008, pp. 151-160.

CAGNA 2010

M.G. Cagna, *Due artisti per Rimella: Gaudenzio Ravelli e Domenico Alfano*, in "Remmalju", 2010, pp. 48-49.

CAIRATI 2011-2012

C. Cairati, *I da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2011-2012 (relatore G. Agosti).

CALDERA 2014a

M. Caldera, *Le tavole del polittico di San Martino a Roccapietra*, in *Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo*, a cura di S. Amerigo, C. Falcone, Borgosesia 2014, pp. 182-195.

CALDERA 2014b

M. Caldera, *Il polittico di San Giorgio a Valduggia*, in *Dossier gaudenziani. Restauri alla Pinacoteca di Varallo*, a cura di S. Amerigo, C. Falcone, Borgosesia 2014, pp. 206-209.

CASATI 1872

C. Casati, *Treviglio di Ghiara d'Adda e il suo territorio. Memorie storiche-statistiche*, Milano 1872.

CASELLI 1827

G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti*, Milano 1827.

CAVIGLIOLI 1989a

L. Caviglioli, s. v. *Della Rovere, Giovanni Battista*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 2005, pp. 340-342.

CAVIGLIOLI 1989b

L. Caviglioli, s. v. *Della Rovere, Giovan Mauro*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 2005, pp. 343-347.

CHiodo 2005

A. Chiodo, *Tre forestieri a Vercelli: Giorgio Albertini, Giovanni de Wespim e Ortensio Crespi*, in “*de Valle Sicida*”, XVI, 1, 2005, p. 339-342.

COLOMBO 1881

G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino 1881.

CONTI 1994

P. B. Conti, *Madrid-Milano. Scalpellini e scultori per il “Retablo Mayor”. Prime annotazioni*, in *La escultura en el Monasterio del Escorial*, San Lorenzo del El Escorial 1994, pp. 329-242.

DE FILIPPIS, MATTIOLI CARCANO 1991

E. De Filippis, F. Mattioli Carcano, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Novara 1991.

DE FILIPPIS 2007

E. De Filippis, *Dal vescovo Carlo Bascapè al cardinale Ferdinando Taverna: come cambia il Sacro Monte*, in “*Sacri Monti*”, 1, 2007, pp. 431-470.

DE FILIPPIS 2009

E. De Filippis, *Guida del Sacro Monte di Varallo*, Borgosesia 2009.

DE FILIPPIS 2010

E. De Filippis, *Continuare la fabbrica e mantenere l'esistente. La visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte di Varallo (agosto 1628)*, in “*Sacri Monti*”, 2/2010, pp. 525-558.

DEBIAGGI 1960-1961

C. Debiaggi, *Il pittore Gian Giacomo Testa*, in “*Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*”, XIV-XV, 1960-1961, pp. 152-155.

DEBIAGGI 1968a

C. Debiaggi, s. v. *Badarello Bartolomeo*, in *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, pp. 12-13.

DEBIAGGI 1968b

C. Debiaggi, s. v. *Scolari Giovanni Battista*, in *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, p. 160.

DEBIAGGI 1968c

C. Debiaggi, s. v. *Cavallazzi Teseo*, in *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, p. 33.

DEBIAGGI 1968d

C. Debiaggi, s. v. *D'Enrico Melchiorre il vecchio*, in *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, pp. 50-51.

DEBIAGGI 1974

C. Debiaggi, *La primitiva cappella dell'Annunciazione al Sacro Monte di Varallo*, in "Arte Lombarda", 40, 1974, pp. 175-178.

DEBIAGGI 1983

C. Debiaggi, *La Cappella della Visita di Maria Vergine a S. Elisabetta*, in "Il Sacro Monte di Varallo", LIX, 1983, 6, pp. nn.

DEBIAGGI 1984

C. Debiaggi, *La Cappella del Battesimo di Gesù*, in "Il Santuario di Varallo", LX, 1984, 6, pp. nn.

DEBIAGGI 1985

C. Debiaggi, *La Cappella di Gesù che risuscita il figlio della vedova di Naim*, in "Il Santuario di Varallo", LXI, 1984, 6, pp. nn.

DEBIAGGI 1995

C. Debiaggi, *Ipotesi su Giovanni da Varallo pittore del Cinquecento*, in "de Valle Sicida", XVI, 1, 2005, pp. 37-42.

DEBIAGGI 2007

C. Debiaggi, *Lo scultore Giovanni Battista da Corbetta e la sua attività per il Sacro Monte di Varallo*, in "Studi Piemontesi", XXXVI, 2007, pp. 399-414.

DEBIAGGI 2010

C. Debiaggi, *Gian Giacomo Testa: una presenza valsesiana nella pittura biellese del secondo Cinquecento*, in "Studi e ricerche sul Biellese", 2011, pp. 133-146.

DE PASCALE 1994

E. De Pascale, s. v. *Gallinone Orazio*, in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di E. De Pascale, M. Olivari, Treviglio 1994, pp. 123-124.

ELLI 1906

C. Elli, *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano*, Milano 1906, 120-122.

FACCHINETTI 2008

S. Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Caravaggio 2008.

FALCONE 2008a

C. Falcone, *Dipinti e sculture dal Sacro Monte alla Pinacoteca di Varallo: la perdita del contesto originario*, in *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Longo, P. Mazzone, Borgosesia 2008, pp. 173-196.

FALCONE 2008b

C. Falcone, *Per uno studio delle collezioni grafiche della Pinacoteca di Varallo, Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo*, a cura di C. Falcone, Candelo 2008, pp. 9-18.

FASSOLA 1671

G. B. Fassola, *La nuova Gierusalemme o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671.

FERRARI 1611

G. G. Ferrari, *Brevi Considerationi sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo. Composte per ordine di Monsignor Illustrissimo & Revendissimo Don Carlo Bascapè Vescovo di Novara*, Varallo 1611.

FRANGI 1985

F. Frangi, *Il Cinquecento, il Seicento, il Settecento*, in *La basilica di San Lorenzo a Milano*, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano 1985, pp. 184-203.

FRANGI 1999

F. Frangi, *Itinerario di Tanzio da Varallo*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di G. Romano, Torino 1999, pp. 113-160.

GALLONI 1914

P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo, Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo 1914.

GATTI 1979

S. Gatti, *Gabrio Bossi e gli affreschi absidali dell'oratorio di S. Rocco a Seregno*, in "Arte Lombarda", 51, 1979, pp. 29-38.

GATTI 1996

S. Gatti, *Un amico del Bambaia: Monsignor Traiano da San Celso*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del convegno, a cura di A. Rovetta, Milano 1996, pp. 149-170.

GATTI PERER 1964a

M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e S.ta Maria presso San Celso a Milano*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, 2, pp. 21-61.

GATTI PERER 1964b

M.L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni*, in "Arte Lombarda", IX, 1964, 1, pp. 173-222.

Gaudenzio Ferrari 1982

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982.

GAVAZZI 1992

S. Gavazzi, s. v. *Prestinari, famiglia*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, a cura di S. Gavazzi, V, Milano 1992, pp. 2947-2949.

GIANNINI 2009

C. Giannini, "Dipinta a lume di luna...". *Sulle tracce di Gaudenzio e di Lanino: i restauri di Giuseppe Steffanoni in Piemonte*, in "Annali di Critica d'Arte", 5, 2009, pp. 345-392.

GIANOLI 1898

G. A. Gianoli, *La pittura antica alla mostra valsesiana*, Varallo 1898.

GIORDANO 2001

S. Giordano, s. v. *Gonzaga, Francesco*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2005, pp. 762-766.

GIULIANI 2011

M. Giuliani, s. v. *Moneta, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 2005, pp. 637-640.

GONZAGA 1587

F. Gonzaga, *De origine Seraphicae religionis Franciscanae*, Roma 1587.

GRISERI 1956

A. Griseri, *I Gaudenziani*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano 1956, pp. 69-86.

GUARDABASSI 1872

M. Guardabassi, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1892.

GUARNASCHELLI 1987

A. Guarnaschelli, s. v. *Daverio, Pietro Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma 1987, pp. 120-121.

GULLIO 1770

G. M. Guillio, *Il Santuario di Varallo In cui si contemplano gli alti Misteri della Nascita, Vita, Passione, Morte e Risurrezione del Nostro Signore Gesù Cristo*, Varallo 1770.

Il taccuino 2004

Il taccuino di Jan Fopse, a cura di A. Mori Paciullo, C. Galassi, Perugia 2004.

La famiglia d'Adda 1986

La famiglia d'Adda Salvaterra e la Valsesia: mostra documentaria, catalogo della mostra, a cura di M. G. Cagna, Varallo 1986.

La pittura 1992

Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale, Milano 1992.

LANA 1840

G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Varallo 1840.

LATINI 2014

E. Latini, s. v. *Steffanoni Giuseppe*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra, a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, II, Cinisello Balsamo 2014, pp. 195-196.

LATUADA 1737

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, III, Milano 1737.

Le Cento 1926

Le Cento Città d'Italia Illustrate. Varallo, la città del Sacro Monte, 119, Milano 1926.

Le Chiese 2006

Le Chiese di Milano, a cura di M. T. Fiorio, Milano 2006.

Le collezioni 1995

Le collezioni di Carlo Emanuele I, a cura di G. Romano, Torino 1995.

LEBOLE 1972

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. Le Confraternite*, II, Biella 1972.

LEBOLE 1984

D. Lebole, *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, I, Biella 1984.

LEYDI 2008

S. Leydi, *La famiglia d'Adda di Sale. Storia e arte tra XVI e XVIII secolo*, Milano 2008.

LOMAZZO 1584

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze 1974.

LOMAZZO 1587

G. P. Lomazzo, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' pittori con la vita del autore descritta da lui stesso in Rime sciolte* [1587], a cura di A. Ruffino, Manziana 2006.

LONGO 1994

P.G. Longo, "Un luogo sacro... quasi senz'anima". *Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme di Carlo Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, Atti del convegno (Novara, Orta, Varallo 1993), Novara 1994, pp. 369-426.

LONGO 2008

P. G. Longo, "Chon gli'ochi et con la mente" attraverso la mostra, in *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P.G. Longo, P. Mazzone, Borgosesia 2008, pp. 11-150.

LONGO 2009

P. G. Longo, *Riflessi di cultura paolina nelle origini della Compagnia di San Paolo (1562-1563)*, in *Paolo di Tarso a 2000 anni dalla nascita*, a cura di G. Ghiberti, Marene 2009, pp. 369-408.

LONGO 2010

P. G. Longo, *Memorie di Gerusalemme e Sacri Monti in epoca barocca. Vincenzo Fani, devoti "misteri" e "magnanime imprese" nella sua Relatione del viaggio in Terrasanta dedicata a Carlo Emanuele I di Savoia (1615-1616)*, Savigliano 2010.

MINONZIO 2005

D. Minonzio, *Val Semenza in Valsesia. Repertorio analitico dei dipinti murali nel Medioevo*, Borgosesia 2005.

MITTA 1981

T. Mitta, *Il "Giudizio" di Zuccaro è di un discepolo di Gaudenzio?*, in "Novarien", 11, 1981, pp. 280-284.

MOLLI 1986

C. A. Molli, *San Bartolomeo parrocchiale di Borgomanero*, Borgomanero 1986.

MORANDOTTI 2005

A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005

MORIGIA 1595

P. Morigia, *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595.

MORO 1994

F. Moro, s. v. *Moietta Vincenzo*, in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di E. De Pascale, M. Olivari, Treviglio 1994, p. 178.

NATALE 2003

V. Natale, *Committenze e artisti a Biella nella prima metà del secolo*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Cinquecento*, Candelo 2003, pp. 21-52.

NEBBIA 1907

U. Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano 1907.

Opere d'arte 1976

Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976, catalogo della mostra, Torino 1976

PARISE 2003

M. Parise, s. v. *Guardabassi, Mariano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, 2003, pp. 272-274.

Questi 1514

Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle. Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale nuovamente composti [1514], in *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefano Perrone, Borgosesia 1987

Raphael invenit 1985

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, catalogo della mostra, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 1985.

RAME 2010

E. Rame, *G. M. Della Rovere disegnatore: quattro schede Varallesi*, in "de Valle Sicida", XXI, 1, 2010, p. 115-128.

RAMPONI 1806

F. Ramponi, *Guida per ben visitare la Nuova Gerusalemme nel Sacro Monte di Varallo pubblicata a spese di Antonio Maria Uzzino negoziante varallese*, Varallo 1806.

RAVELLI 1924

L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa. Guida alpinistica – artistica – storica*, I, Novara 1924.

REVELLI 1589

P. Revelli, A. Revelli, *Descrittione del Sacro Monte di Varale di val di Sesia. Sopra il quale si vede, come in una nova Gerusalem, il Sepolchro del N. S. Giesù Christo, & molti altri luoghi pij, ad imitatione di Terra Santa, con infinite figure, statue, & pitture bellissime*, Novara 1589.

REVELLI 1591

P. Revelli, A. Revelli, *Descrittione del Sacro Monte di Varale di val di Sesia. Dove, Come in una Nuova Gerusalemme, è il Sepolcro simile a quello di N. S. Giesù*

Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue, e pitture maravigliose, Novara 1591.

REVELLI 1592

P. Revelli, A. Revelli, *Descrizione del Sacro Monte di Varale di val di Sesia. Dove, Come in una Nuova Gerusalemme, è il Sepolcro simile a quello di N. S. Giesù Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue, e pitture maravigliose*, Novara 1591.

ROMANO 1982

G. Romano, *La bottega dei fratelli D'Enrico: Melchiorre il vecchio, Antonio detto Tanzio da Varallo e Melchiorre il giovane*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982.

ROMANO 1983-1984

G. Romano, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 135-144.

ROMANO 1990

G. Romano, s. v. *D'Enrico, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 786-787.

ROMANO 2006

G. Romano, *Pittori in bottega: Gaudenzio Ferrari tra avanguardia e tradizione, in Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo 2006, pp. 11-22.

ROSCI 1959

M. Rosci, *Two Altar-pieces by Tanzio da Varallo*, in "The Burlington Magazine", CXV, 1959, pp. 182-186.

ROSSI 1888

A. Rossi, *La casa e lo stemma di Raffaello*, in "Archivio storico dell'arte", 1, 2/1888, pp 1-6.

SACCHI 2005

Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa, I-II, Milano 2005.

SACCHI 2006

R. Sacchi, «*Chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia pittura*», in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 21-34.

SANTI 1960a

F. Santi, s. v. *Alfani, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, 1960, pp. 250-251.

SANTI 1960b

F. Santi, s. v. *Alfani, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2, 1960, pp. 253.

Schede Vesme 1982

Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, IV, Torino 1982.

SERAFINI 2011

A. Serafini, s. v. *Moietta, Nicola*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Roma 1987, pp. 280-284.

SESALLI 1566

F. Sesalli, *Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Sopra il quale è Sepolchro di Christo con molti altri loghi simigliati a quelli di Terra Santa, con infinite statue & pitture bellissime*, Novara 1566

SESALLI 1570

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Sopra il quale è Sepolchro di Christo con molti altri loghi simigliati a quelli di Terra Santa, con infinite statue & pitture bellissime*, Novara 1570.

SESALLI 1578

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Sopra il quale è Sepolchro di Christo con molti altri loghi simigliati a quelli di Terra Santa, con infinite statue & pitture bellissime*, Novara 1578.

SESALLI 1583

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Sopra il quale si vede, come in una nova Gerusalem, il Sepolchro del N. S. Giesù, & molti altri luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con infinite figure, statue, & pitture bellissime*, Novara 1583.

SESALLI 1585

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Dove, come in una nova Gerusalem, è il Sepolchro simile à quello del N. S. Giesù Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue e pitture maravigliose. Con un Sommario di tutto quello che si ha da fare*, Novara 1585.

SESALLI 1586

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Dove, come in una nova Gerusalem, è il Sepolchro simile à quello del N. S. Giesù Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue e pitture maravigliose. Con un Sommario di tutto quello che si ha da fare*, Novara 1586.

SESALLI 1587

F. Sesalli, *Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia: Dove, come in una nova Gerusalem, è il Sepolchro simile à quello del N. S. Giesù Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue e pitture maravigliose*, Novara 1587.

SHELL 1995

J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.

SHELL 1997

J. Shell, *Scultori in bottega*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1996, pp. 293-304.

SOPRANI 1674

R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1674.

STEFANI PERRONE 1974

S. Stefani Perrone, *I «Misterij» architettonici di Galeazzo Alessi al Sacro Monte di Varallo*, in G. Alessi, *Libro dei Misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*, a cura di S. Stefani Perrone, I, Bologna 1974, pp. 11-60.

STEFANI PERRONE 1984

S. Stefani Perrone, *Giovanni d'Enrico urbanista e architetto al Sacro Monte di Varallo in Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze 1984, pp. 130-141.

STEFANI PERRONE 1985

S. Stefani Perrone, *Gli artisti del legno e la scultura in Valsesia nel Seicento e nel Settecento*, in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori, S. Stefani Perrone, Borgosesia 1985, pp. 75-146.

STEFANI PERRONE 1997

S. Stefani Perrone, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995.

STOPPA 2003

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003.

TABBIA 1961

M. T. Tabbia, *Da Roccapietra al Sacro Monte: itinerario di Giulio Cesare Luini, pittore valesiano*, in *Atti e Memorie del Congresso di Varallo Sesia*, Torino 1961.

TEODORI 2006

R. Teodori, s. v. Maggi, Cesare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 1987, pp. 332-335.

TESTORI 1965

G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano 1965.

TESTORI 1969

G. Testori, *La cappella della Strage*, Vercelli 1969.

TIOLI 1939

L. Tioli, *Antonio d'Enrico (Tanzio)*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara", XXXIV, 1939, pp. 233-248.

TONETTI 1883-1891

F. Tonetti, *Museo storico e artistico valsesiano*, Varallo 1883-1891.

TORRE 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674.

TORROTTI 1686

F. Torrotti, *Historia della nuova Gierusalemme. Il Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1686.

TROMPETTO 1990

M. Trompetto, *Storia del Santuario di Oropa*, Biella 1990.

TURLO 2000-2001

M. T. Turlo, *Il pittore Giulio Arienta nel dibattito storico artistico del secondo Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001 (relatore M. Di Macco)

TUROTTI 1857

F. Turotti, *Leonardo da Vinci e la sua scuola: illustrazioni storiche e note. Colla traduzione dell'opera suddetta di F. Rio*, Milano 1857.

VAGLIENTI 2008

F. Vaglienti, s. v. *Marliani, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 2008, pp. 615-616.

VENTUROLI 1987

P. Venturoli, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 254-271.

VENTUROLI 1990

P. Venturoli, *La cupola di Madonna di Campagna*, in *Restauro*, Torino 1990, pp. nn.

ZANUSO 1998

S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in "Nuovi Studi", 5, 1998, pp. 85-109.

ZANUSO 2002

S. Zanuso, *Ritratti scolpiti nella Milano asburgica*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Milano 2002.

ZANUSO 2008

S. Zanuso, s. v. *Marini, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, Roma 1987, pp. 430-433.

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale.
(Varallo, sASV, Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, 1885)



Fig. 2. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale.
(Varallo, SASV, Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, 1885)



Fig. 3. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale.
(Varallo, sASV, Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, 1885)



Fig. 4. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale.
(Varallo, sASV, Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, 1885)



Fig. 5. Atelier Cavallazzi, *La ruota della Fortuna e ritratti di condottieri*.
Varallo, Casa Scaglia.



Fig. 6. Atelier Cavallazzi, *Aristofane e Talia* (particolare).
Varallo, Casa Scaglia



Fig. 7. Giovanni Giacomo Testa, *Madonna del Rosario*.
Fobello, parrocchiale di San Giacomo.



Fig. 8. Giovanni Giacomo Testa,
San Giovanni Evangelista.
Varallo, Pinacoteca



Fig. 9. Giovanni Giacomo Testa,
Sant'Elena e un donatore.
Varallo, Pinacoteca



Fig. 10. Giovanni Giacomo Testa, *Madonna del Rosario* (particolare).
Varallo, Pinacoteca



Fig. 11. Giovanni Giacomo Testa, *Madonna del Rosario*.
Ferruta, Santa Maria



Fig. 12. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Incoronazione di spine



Fig. 13. Filippo Cavallazzi, *Gesù porta la croce*.
Moline di Boccioleto, cappella della Madonna di Loreto



Fig. 14. Filippo Cavallazzi, *Crocifissione*.
Moline di Boccioleto, cappella della Madonna di Loreto



Fig. 15. Filippo Cavallazzi, *Storie delle Passione* (particolare).
Saint Vincent, parrocchiale di San Vincenzo



Fig. 16. Filippo Cavallazzi, *Storie di San Vincenzo* (particolare).
Saint Vincent, parrocchiale di San Vincenzo



Fig. 17. Filippo Cavallazzi, *Polittico*.
Crusinallo, San Gaudenzio



Fig. 18. Fermo Stella, *Polittico*.
Omegna, Sant' Ambrogio



Fig. 19. Filippo Cavallazzi, la *Madonna del latte tra San Giacomo e San Pietro*.
Campertogno, Museo della Parrocchia



Fig. 20. Teseo Cavallazzi, *Storie di San Giovanni Battista*.
Ferrate di Rimasco, oratorio di San Giovanni Battista



Fig. 21. Atelier Cavallazzi,
Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco, Marco, Giovanni Battista e Pietro.
Piane di Rossa, oratorio di San Giovanni Battista



Fig. 22. Teseo e Simone Cavallazzi, *Giudizio Universale* (particolare).
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 23. Atelier Cavallazzi, *Polittico Duelli*.
Quarona, Sant' Antonio



Fig. 24. Atelier Cavallazzi,
*Madonna con il Bambino tra i Santi
Bartolomeo, Lucia, Apollonia,
Pietro, Giovanni Battista e un
vescovo.*
Lovario, San Bartolomeo



Fig. 25. Atelier Cavallazzi,
Assunzione della Vergine e Dio Padre (particolare).
Bornate, Santa Maria in Castro



Fig. 26. Atelier Cavallazzi, *Compianto* (particolare).
Gattinara, ex convento delle Clarisse



Fig. 27. Alessandro Cavallazzi, *San Matteo* (particolare).
Campertogno, oratorio della Santissima Trinità



Fig. 28. Giovanni Battista Scolari, *Trittico*.
Fobello, oratorio della Visitazione



Fig. 29. Pseudo Giulio Cesare Luini, *San Luca*.
Varallo, San Marco



Fig. 30. Pseudo Giulio Cesare Luini, *San Giovanni*.
Varallo, San Marco



Fig. 31. Pseudo Giulio Cesare Luini, *San Matteo*.
Varallo, San Marco



Fig. 32. Pseudo Giulio Cesare Luini, *San Marco*.
Varallo, San Marco



Fig. 33. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Angeli cantanti*.
Varallo, San Marco



Fig. 34. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Angeli suonanti*.
Varallo, San Marco



Fig. 35. Pseudo Giulio Cesare, *Tondo sorretto da putti*.
Varallo, San Marco



Fig. 36. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Tondo sorretto da putti*.
Varallo, San Marco



Fig. 37. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Dio Padre*.
Varallo, San Marco



Fig. 38. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Annunciazione*.
Varallo, San Marco



Fig. 39. Pseudo Giulio Cesare Luini,
Madonna con il Bambino tra San Gaudenzio e Sant'Antonio Abate.
Varallo, San Marco



Fig. 40. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Conversione di Saulo*.
Varallo, San Marco



Fig. 41. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Predica ad Antiochia*.
Varallo, San Marco



Fig.42. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Castigo del Serpente di bronzo*.
Varallo, San Marco



Fig.43. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Sibilla Eritrea*.
Varallo San Marco

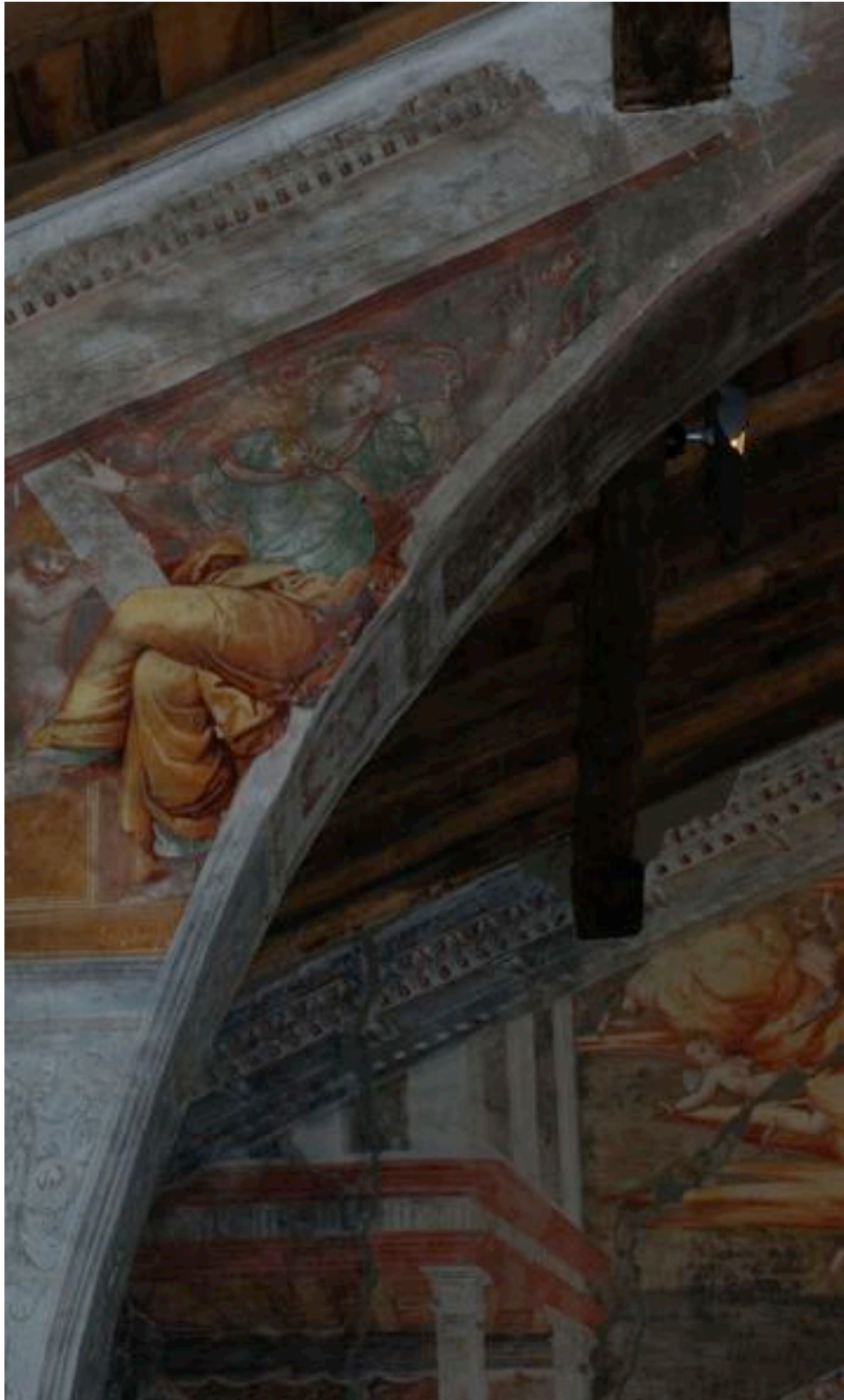


Fig. 44. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Sibilla Cumana*.
Varallo, San Marco



Fig. 45. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Sibilla Persica*.
Varallo, San Marco



Fig. 46. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Sibilla* (?).
Varallo, San Marco



Fig. 47. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Profeta* (?).
Varallo, San Marco



Fig. 48. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Profeta* (?).
Varallo, San Marco



Fig. 49. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Profeta Abacuc*.
Varallo, San Marco



Fig. 50. Pseudo Giulio Cesare Luini, *Profeta Aggeo*.
Varallo, San Marco



Fig. 51. Pseudo Giulio Cesare Luini (?), *Sant'Ambrogio*.

Pallanza, Madonna di Campagna



Fig. 52. Pseudo Giulio Cesare Luini (?), *Angeli cantanti*.
Pallanza, Madonna di Campagna



Fig. 53. Silvestro Pianazzi,
Tondo con il Profeta Isaia sorretto da due putti (da Gaudenzio Ferrari).



Fig. 54. Varallo, Sacro Monte, cappella della Visitazione di Maria a Elisabetta



Fig.55. Gerolamo Giovenone, *Annunciazione*.
Torino, già collezione Abrate



Fig. 56. Atelier Cavallazzi, *Dio Padre*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 57. Filippo Cavallazzi, *Incontro di Maria e Gioacchino alla Porta Aurea*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 58. Filippo Cavallazzi, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 59. Atelier Cavallazzi, *Profeta*.
Boccioleto, cappella di Santa Marta



Fig. 60. Atelier Cavallazzi, *Profeta*.
Boccioleto, cappella di Santa Marta



Fig. 61. Atelier Cavallazzi (?), *Profeta*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 62. Atelier Cavallazzi (?), *Profeta*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 63. Atelier Cavallazzi (?), *Profeta*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 64. Atelier Cavallazzi (?), *Profeta*.
Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 65. Atelier Cavallazzi, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*.
Varallo, Santa Maria delle Grazie



Fig. 66. Atelier Cavallazzi (?), *Giudizio Universale*.
Zuccaro di Valduggia, parrocchiale dei Santi Andrea e Gaudenzio



Fig. 67. Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto.
(Firenze, Villa I Tatti, Fototeca Berenson)



Fig. 68. Varallo, Sacro Monte, cappella della Visitazione di Maria a Elisabetta



Fig. 69. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 70. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 71. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 72. Varallo, Sacro Monte, cappella della Fuga in Egitto



Fig. 73. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe



Fig. 74. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 75. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 76. Roccapietra, oratorio della Madonna di Loreto



Fig. 77. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo, portico



Fig. 78. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo, portico



Fig. 79. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe



Fig. 80. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe



Fig. 81. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe



Fig. 82. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe



Fig. 83. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe, portico



Fig. 84. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe, portico



Fig. 85. Varallo, Sacro Monte, cappella del Secondo Sogno di Giuseppe, portico



Fig. 86. Varallo, Sacro Monte, cappella di Cesare Maggi



Fig. 87. Ambito di Angelo Marini, *Busto di Giacomo Maria Stampa*.
Baltimora, Walters Art Gallery



Fig. 88. Varallo, Sacro Monte, cappella di Cesare Maggi



Fig. 89. Varallo, Sacro Monte, cappella di Cesare Maggi



Fig. 90. Varallo, Sacro Monte, cappella di Cesare Maggi



Fig. 91. Varallo, Sacro Monte, cappella di Cesare Maggi



Fig. 92. Aurelio Luini, *il Paralitico risanato*.
Varallo, Pinacoteca



Fig. 93. Gioacchino Teodorico Coriolano, il *Paralitico risanato*.



Fig. 94. Aurelio Luini, il *Paralitico risanato* (particolare).
Varallo, Pinacoteca



Fig. 95. Gioacchino Teodorico Coriolano, il *Paralitico risanato* (particolare)



Fig. 96. Aurelio Luini, il *Paralitico risanato* (particolare).
Varallo, Pinacoteca



Fig. 97. Gioacchino Teodorico Coriolano,
il *Paralitico risanato* (particolare).



Fig. 98. Aurelio Luini, il *Paralitico risanato* (particolare).
Varallo, Pinacoteca



Fig. 99. Gioacchino Teodorico Coriolano, il *Paralitico risanato* (particolare).



Fig. 100. Aurelio Luini, il *Paralitico risanato* (particolare).
Varallo, Pinacoteca



Fig. 101. Gioacchino Teodorico Coriolano, il *Paralitico risanato* (particolare)



Fig. 102. Aurelio Luini, il *Paralitico risanato*.
Londra, Courtauld Institute of Art



Fig. 103. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 104. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 105. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 106. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 107. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 108. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 109. Giovanni Battista Scolari, *Trittico* (particolare).
Fobello, oratorio della Visitazione



Fig. 110. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 111. Giovanni Battista Scolari, *Trittico* (particolare).
Fobello, oratorio della Visitazione



Fig. 112. Giovanni Battista Scolari, *Trittico* (particolare).
Fobello, oratorio della Visitazione



Fig. 113. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 114. Varallo, Sacro Monte, cappella della Samaritana al pozzo



Fig. 115. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale



Fig. 116. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale

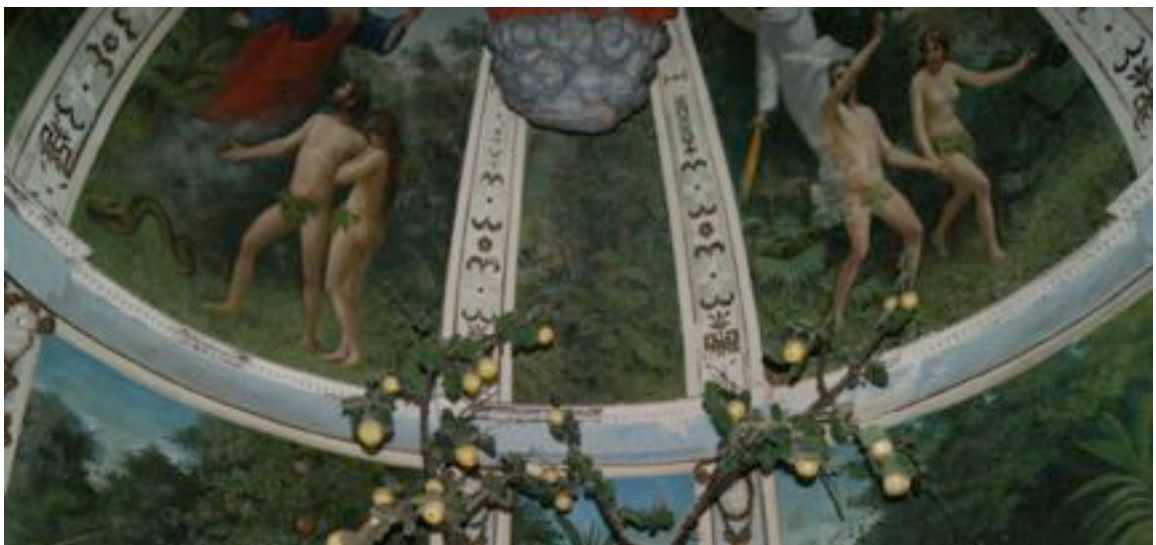


Fig. 117. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale



Fig. 118. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 119. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 120. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 121. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 122. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 123. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 124. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 125. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 126. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 127. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 128. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 129. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 130. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 131. Varallo, Sacro Monte, cappella del Battesimo di Cristo



Fig. 132. Milano, San Lorenzo, cappella di Sant'Aquilino



Fig. 133. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del figlio della vedova di Naim



Fig. 134. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del figlio della vedova di Naim



Fig. 135. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del figlio della vedova di Naim



Fig. 136. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 137. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 138. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 139. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 140. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 141. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 142. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 143. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 144. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 145. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 146. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 147. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 148. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 149. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 150. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 151. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 152. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 153. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 154. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 155. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 156. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 157. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 158. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 159. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 160. Varallo, Sacro Monte, cappella del Miracolo del Figlio della vedova di Naim



Fig. 161. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 162. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 163. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 164. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 165. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro

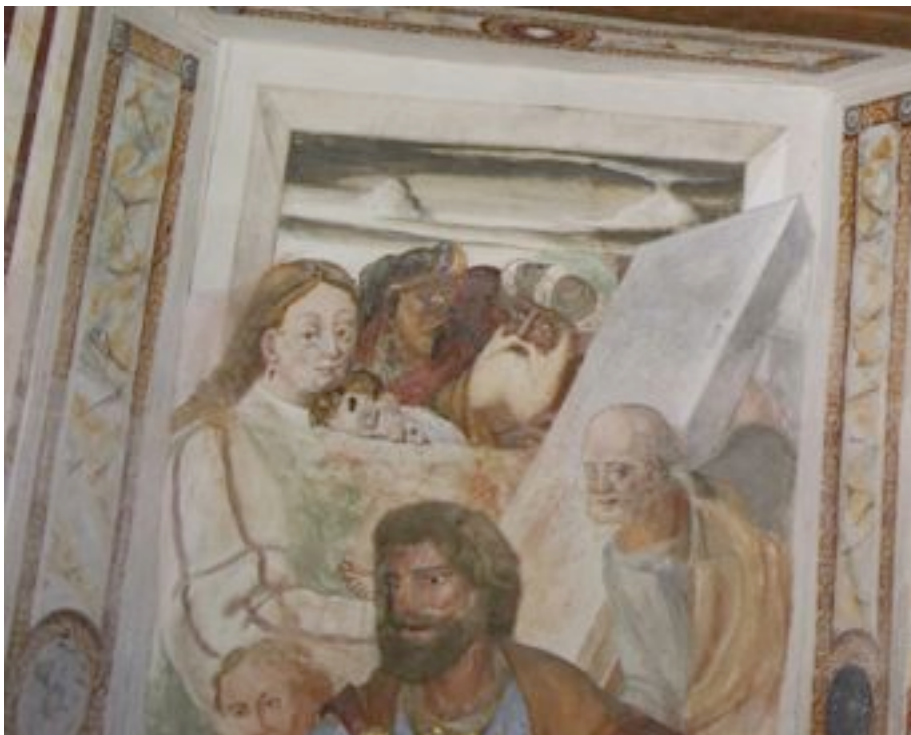


Fig. 166. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 167. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 168. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 169. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 170. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 171. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 172. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 173. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 174. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 175. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 176. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 177. Varallo, Sacro Monte, cappella della Resurrezione di Lazzaro



Fig. 178. Varallo, Sacro Monte, cappella della Strage degli Innocenti



Fig. 179. Varallo, Sacro Monte, cappella della Strage degli Innocenti



Fig. 180. Varallo, Sacro Monte, cappella della Strage degli Innocenti



Fig. 181. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 182. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 183. Varallo, Sacro Monte, cappella dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme



Fig. 184. Rimella, parrocchiale di San Michele, balconata della cantoria



Fig. 185. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale



Fig. 186. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 187. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 188. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico

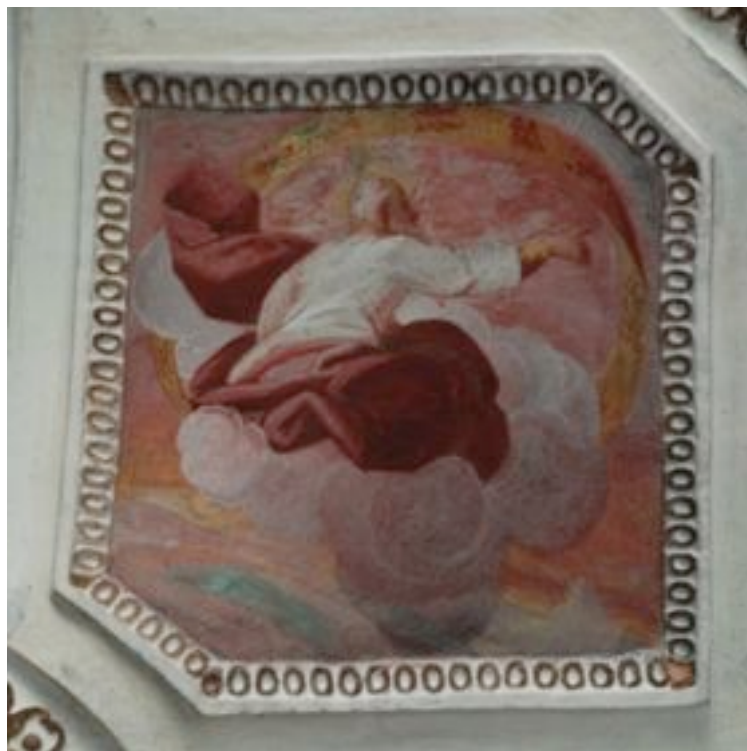


Fig. 189. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 190. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 191. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico

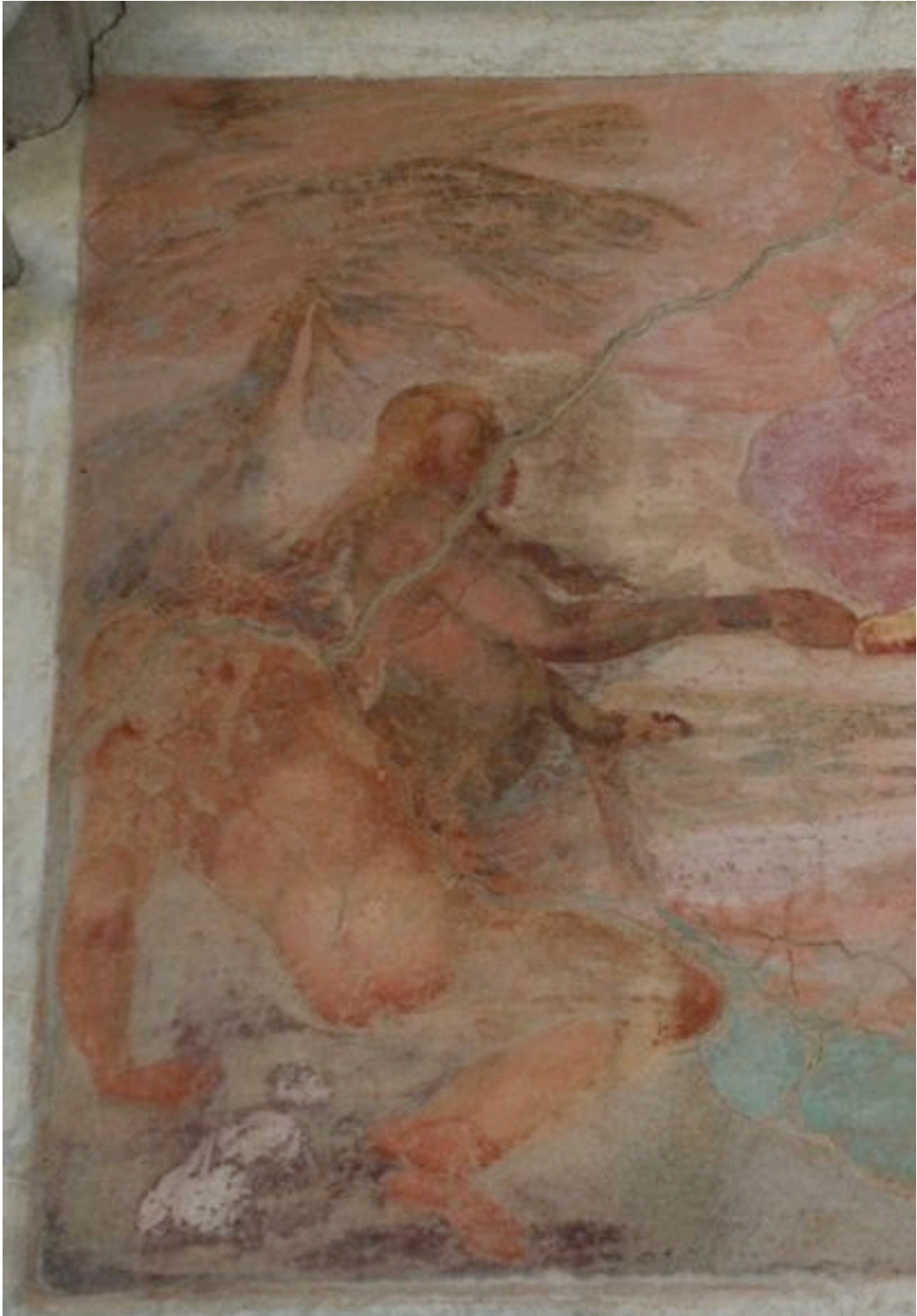


Fig. 192. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 193. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale, portico



Fig. 194. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale



Fig. 195. Varallo, Sacro Monte, cappella del Peccato Originale



Fig. 196. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 197. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 198. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 199. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 200. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 201. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 202. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 203. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 204. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 205. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 206. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 207. Melchiorre D'Enrico, *Giudizio Universale*.
Riva Valdobbia, parrocchiale di San Michele



Fig. 208. Varallo, Sacro Monte, cappella della Cattura di Cristo



Fig. 209. Varallo, Sacro Monte, cappella della Cattura di Cristo



Fig. 210. Varallo, Sacro Monte, cappella delle Tentazioni di Cristo



Fig. 211. Cristoforo Bossi, *Angeli con ghirlande e rami fioriti*.
Milano, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, seconda campata



Fig. 212. Cristoforo Bossi, *Putti e ghirlande*.
Milano, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, seconda campata



Fig. 213. Cristoforo Bossi, *Sacrificio di Isacco*.
Milano, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, seconda campata



Fig. 214. Cristoforo Bossi, *San Bartolomeo*.
Milano, San Lorenzo



Fig. 215. Gabriele Bossi, *Madonna con il Bambino tra i Santi Antonio Abate e Giovanni Battista*.
Vespolate, parrocchiale di Sant'Antonio