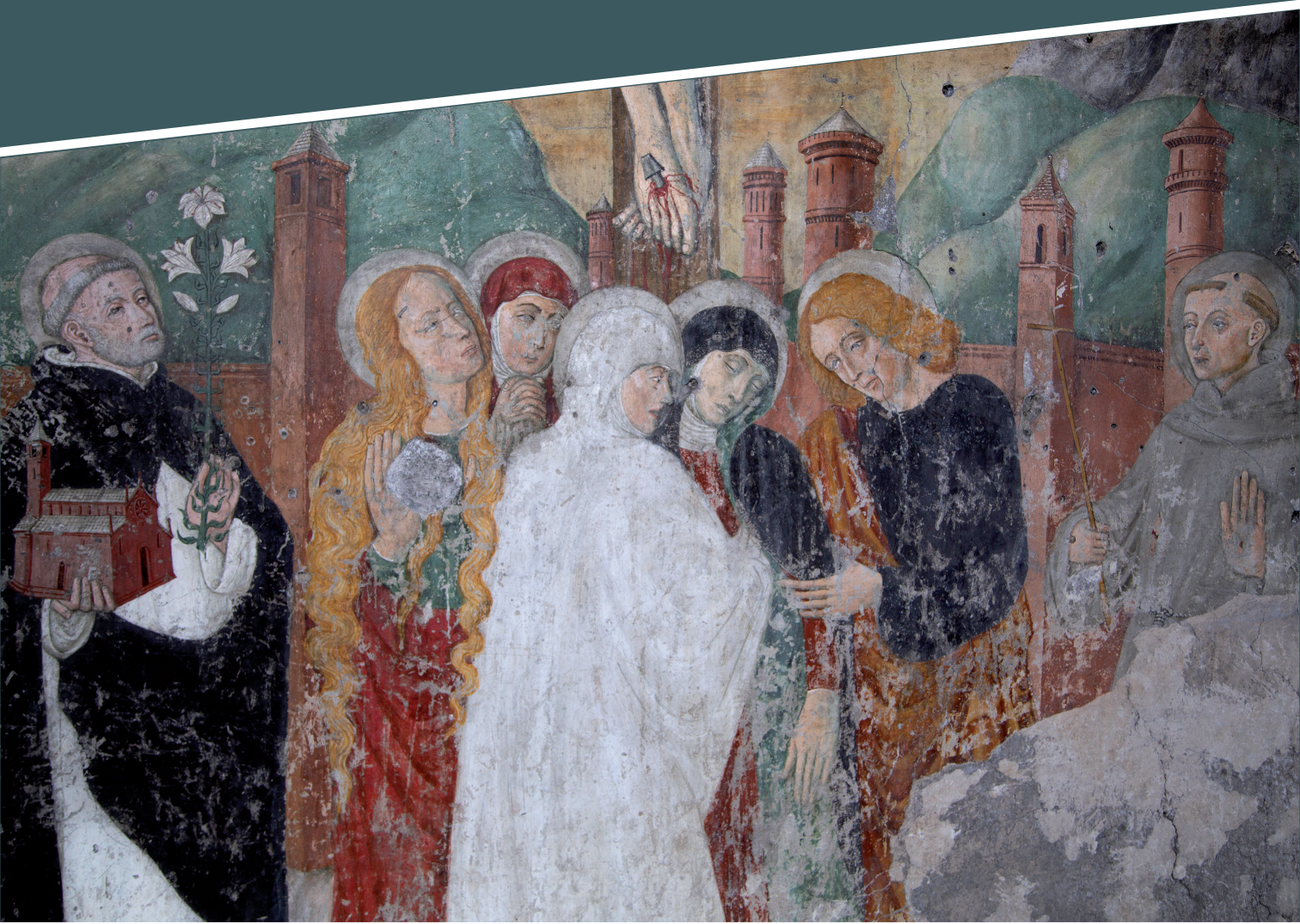


Alessandro Rovetta

# RINASCIMENTO A PONTE IN VALTELLINA UN PALAZZO E UN CICLO DI AFFRESCHI IN CERCA DI AUTORE

Con due saggi di Augusta Corbellini e di Angela Dell'Oca



# Le radici di una identità



COMITATO REDAZIONALE

*Direttore scientifico della Collana:* Rita Pezzola

*Comitato scientifico:* Alessandra Baruta (Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio)  
Giorgio Baruta (Società Storica Valtellinese)  
Luisa Bonesio (Museo dei Sanatori di Sondalo)  
Luca Cipriani (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)  
Edoardo Colonna di Paliano (Politecnico di Milano)  
Paolo de Vingo (Università degli Studi di Torino)  
Massimo Della Misericordia (Università Milano-Bicocca)  
Angela Dell’Oca (Diocesi di Como)  
Stefano Lucarelli (Università degli Studi di Bergamo)  
Riccardo Rao (Università degli Studi di Bergamo)  
Marilisa Ronconi (Associazione culturale Ad Fontes)  
Alessandro Rovetta (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

La collana “Le radici di una identità” nasce per raccogliere, in volumi tematici multidisciplinari, i risultati scientifici e le esperienze maturate nei percorsi di tutela, ricerca e valorizzazione applicati al territorio, attivati tra il 2018 e il 2021 nel mandamento di Sondrio nell’ambito del Progetto Emblematico Maggiore “Le radici di una identità. Temi strumenti e itinerari per la (ri)scoperta del mandamento di Sondrio” (Rif. Pratica Fondazione Cariplo 2017-1241). Il progetto è finanziato da Fondazione Cariplo e Regione Lombardia; soggetto capofila è la Comunità Montana Valtellina di Sondrio ([www.radicidentita.it](http://www.radicidentita.it)).

La collana, dopo il progetto, resta aperta per accogliere ulteriori ricerche sul territorio, nella varietà dei loro temi, fondate su indagini originali.

“Le radici di una identità”, per garantire la qualità scientifica di quanto viene pubblicato sulle proprie pagine, adotta un sistema di valutazione anonima (*blind peer review*) dei saggi.

Le opere della presente collana sono rilasciate nei termini della licenza *Creative Commons non commerciale* e sono disponibili in perpetuo e in modo completo su *Repository* certificati.

---

## *Amministrazione*

Comunità Montana Valtellina di Sondrio  
Via Nazario Sauro, 33 – 23100 Sondrio  
Telefono 0342/210331 – [info@cmsondrio.it](mailto:info@cmsondrio.it)

*Presidente:* Tiziano Maffezzini

*Segretario:* Elena Castellini

*Ufficio Turismo e Cultura:* Luca Moretti, Francesco Ghilotti

*Radici Lab:* Marta Zecca, Alice Melchiorre, Annalisa Cama, Pietro Azzola



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli ne massimizza la visibilità e favorisce la facilità di ricerca per l'utente e la possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più:

[http://www.francoangeli.it/come\\_pubblicare/pubblicare\\_19.asp](http://www.francoangeli.it/come_pubblicare/pubblicare_19.asp)

Alessandro Rovetta

**RINASCIMENTO A PONTE IN VALTELLINA**  
UN PALAZZO E UN CICLO DI AFFRESCHI IN CERCA DI AUTORE

Con due saggi di Augusta Corbellini e di Angela Dell'Oca



Volume realizzato con il contributo del Comune di Ponte in Valtellina e della Comunità Montana Valtellina di Sondrio.



#### Immagini e autorizzazioni

L'apparato illustrativo del presente volume si avvale di specifiche campagne fotografiche realizzate dallo studio Foto Marquis (Sondrio) e da Francesca Bormetti (Ponte in Valtellina) e dedicate all'edificio e al ciclo di affreschi, oggetto della ricerca. Per le immagini utilizzate come confronto e ulteriore documentazione, dove richiesto da istituzioni e musei, lo specifico credito fotografico è segnalato nelle singole didascalie.

Impaginazione e grafica  
Studio Leksis, Milano.

Isbn: 9788835144847

Copyright © 2022 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.  
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

# INDICE

Premessa dell'autore	pag. 6
Rinascimento a Ponte in Valtellina. Un palazzo e un ciclo di affreschi in cerca di autore <i>Alessandro Rovetta</i>	
1. Il palazzo fortificato di via Piazzì	» 7
2. <i>San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione</i> : l'inedito "trittico" di via Piazzì tra istanze devozionali e coscienza civica	» 35
3. Il Maestro di via Piazzì	» 59
4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo	» 71
5. Gli Scotti in Valtellina. Le frequentazioni di Felice, il giudizio di Luigi Lanzi, l'assenza di opere certe	» 87
6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno	» 109
La "casa della latteria" a Ponte in Valtellina. Prime note storiche <i>Augusta Corbellini</i>	» 121
L'immagine del <i>Velo della Veronica</i> a Ponte in Valtellina <i>Angela Dell'Oca</i>	» 139
Abstract	» 163
Autori	» 165

## PREMESSA DELL'AUTORE

Questo volume è dedicato a uno degli episodi più significativi del Rinascimento artistico valtellinese. Non solo perché praticamente inedito, ma soprattutto per il suo elevato valore storico-critico e la sua straordinaria qualità. Averlo inserito all'interno del progetto "Le radici di una identità" gli ha consentito di tornare a vivere e a sorprendere la sua comunità, il suo territorio e il mondo degli studi.

Gli esiti qui raccolti rappresentano un'apertura che speriamo trovi ulteriori sviluppi. Soprattutto speriamo che sollecitino un adeguato e improcrastinabile intervento di restauro, tutela e valorizzazione.

I testi sono l'esito di un grande lavoro di collaborazione, tra gli autori presenti e con il prezioso e competente aiuto di Francesca Bormetti, che ha realizzato un'articolata e approfondita ricerca di base su più fronti territoriali, sulla quale abbiamo potuto fondare più solidamente le nostre indagini.

Un ringraziamento particolare va quanti ci hanno aiutato e agevolato nelle ricerche, in particolare Giorgio Baruta, Eugenia Bianchi, Lorenzo Boffadossi, Stefania Buganza, Carlo Cairati, Valentina Dell'Orto, Miro Fiordi, Claudio Franchetti, Giulio Perotti, don Andrea Straffi, Giovanna Virgilio, Raffaella Zardoni.

# RINASCIMENTO A PONTE IN VALTELLINA

## UN PALAZZO E UN CICLO DI AFFRESCHI IN CERCA DI AUTORE

*Alessandro Rovetta*

### 1. IL PALAZZO FORTIFICATO DI VIA PIAZZI

Lungo la via Giuseppe Piazzai, al civico 12, dove la confluenza di via Borgo Francone crea uno slargo, si affaccia un palazzo su tre piani dall'assetto compatto, con facciata e ingresso orientati da Sud a Nord (*Figure 1-2*). A Ovest lo affianca, leggermente arretrato, un palazzo fregiato da una malandata *Crocifissione* che ne assicura l'origine secolare<sup>1</sup> (*Figura 3*); a Nord affaccia su un cortile chiuso irregolarmente da altre costruzioni; la fronte Est resta in gran parte libera incastrandosi tra un edificio e un basso terrazzo a esso pertinente, che seguono l'andamento della strada verso la via dell'Asilo<sup>2</sup>. Questo "palazzotto" è lo scrigno altrettanto misterioso del ciclo di affreschi rinascimentali, pressoché inedito, su cui si focalizza il nostro studio<sup>3</sup>. La solida e omogenea volumetria, ancora apprezzabile all'esterno, ha subito nel secolo scorso diverse trasformazioni interne, gravate da interventi spesso impropri. Oggi giace in uno stato di sostanziale abbandono, tranne che nei primi due livelli, utilizzati fino all'inizio di questo secolo per la Latteria Sociale e ancora oggi come sede, a piano terra, di un punto vendita di prodotti del territorio e, al primo piano, della sezione locale del gruppo ANA<sup>4</sup>. Solo un attento rilievo dell'intero complesso, comprese le sue pertinenze, potrebbe restituirci dati certi sulla sua storia costruttiva. Qui azzardiamo qualche tentativo di comprensione dell'esistente, per quanto è oggi esperibile, non senza difficoltà<sup>5</sup>. Ci interessa soprattutto tro-

1. L'edificio arretrato si trova in via Piazzai, 14-16. Ai piedi del Crocifisso si intuiscono le figure della Madonna, san Giovanni e la Maddalena inginocchiata.

2. Via dell'Asilo, 1; il corpo di fabbrica sotto il terrazzo, di altra proprietà, corrisponde attualmente a via Piazzai, 8.

3. Gli affreschi sono citati in M.A. Carugo, *Tresivio. Una pieve valtellinese tra Riforma e Controriforma*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1990, pp. 193, 217, e in O.P. Clavadetscher (a cura di), *Ponte. Il borgo e i suoi dintorni*, Biblioteca Comunale, Ponte 2014, p. 52.

4. Si veda il saggio di Augusta Corbellini in questo volume.

5. Un sentito ringraziamento va ad Augusta Corbellini e Francesca Bormetti per la costante disponibilità a ogni sopralluogo, sempre discutendo e incrementando i dati via via raccolti. L'ultima visita è stata affiancata dalla competenza del restauratore Giorgio Baruta, prodigo di suggerimenti e di paragoni con altre analoghe situazioni valtellinesi. Un ringraziamento anche a Piergiordano Pasini e Silvio Marchetti che hanno consentito l'accesso all'edificio di via dell'Asilo, 1, ora proprietà della Casa di Riposo Costante Patrizi di Ponte.



vare tracce che aiutino a riconoscere la vocazione originaria e i successivi sviluppi di questo edificio recuperando indizi che chiariscano contestualmente il ruolo degli affreschi conservati in una grande stanza al secondo piano. Una serie di sopralluoghi ci ha consentito di individuare una sequenza di fasi costruttive che proviamo a ripercorrere.

La prima fase è riconoscibile a partire dalla facciata verso strada, con l'ingresso originario forse identificabile con il lacerto di spalla a grossi conci visibile sulla destra dell'attuale portale con lo stemma della famiglia Quadrio (*Figure 4-6*). La struttura con sovrapporta di questo portale<sup>6</sup> e il disegno a *cartouche* dello stemma datano questo riallestimento al pieno Cinquecento. Confronti utili sono con altri portali della vicina Chiuro: nel palazzo fortificato Quadrio, in piazza Stefano Quadrio (*Figura 11*), e nella casa Bartolomeo Gatti (oggi Besta De Gatti), in via Rusca, 6, quest'ultimo contestuale o di poco successivo alla data 1538 (o 1539) incisa nel sottogronda della facciata a esso pertinente<sup>7</sup>. Il nostro stemma dialoga bene anche con quello, sempre Quadrio e a Chiuro, inserito sull'architrave del portalino di un palazzo, affacciato su piazza Stefano Quadrio al civico 17<sup>8</sup> (*Figure 7-8*). Il disegno a *cartouche* di queste insegne conducono verso la metà del Cinquecento. Il portale, evidente segno di riqualificazione, risulta la più antica attestazione della proprietà e dell'uso residenziale dell'edificio. I Quadrio, una delle famiglie più importanti provenienti da Como e insediatesi a Ponte a partire almeno dal XIII secolo, vi rimasero fino alla metà del Settecento, quando si registra il passaggio ai Marchesi<sup>9</sup>. Va notato che sia la traccia più antica che il portale attualmente in opera non sono al centro della facciata, per un motivo di distribuzione degli ambienti interni o per assicurare un affaccio meno esposto e vulnerabile sullo slargo e la via antistanti. Nelle scale che dalla strada raggiungono il portale si notano pezzi di reimpiego. L'andito d'ingresso presenta, nella prima porzione, una soffittatura lignea con travi a modanatura simile a quella delle due sale al piano superiore (*Figura 10*). È probabile che questo andito portasse al cortile e a un sistema esterno di scale e ballatoi in legno per accede-

6. La luce sovrapporta serviva a illuminare i locali che risultavano particolarmente bui, come nei piani terreni, ma anche ai piani superiori. Due altri casi pontaschi, con soluzioni più rustiche rispetto al nostro palazzo, sono quelli di una casa quattrocentesca nella "Curt di Leli", a piano terra (*Figura 9*), e di un'altra antica casa Quadrio (ora casa Gosattentori, in via E. Guicciardi, 33), sul loggiato al primo piano.

7. *Porte, portoni e portali della provincia di Sondrio*, G. Scaramellini (a cura di), Accademia del Pizzocchero - Nodo Libri, Teglio-Como 2007, p. 196. Il portale di casa Gatti è qui datato agli inizi del XVII secolo.

8. *Il Censimento dei beni culturali e architettonici, Chiuro*, in "Quaderni della Provincia", 9, 1990, p. 5, data il portalino al XV secolo, ma proprio i dettagli dello stemma, anche se meno curati rispetto al gemello pontasco, spingono anche in questo caso al XVI secolo; si veda anche A. Bombardieri, *Gli stemmi sulle antiche case di Chiuro. Gli emblemi della forza e della nobiltà*, in F. Monteforte, E. Faccinelli (a cura di), *Chiuro*, Biblioteca Comunale "Luigi Faccinelli", Chiuro 1998, pp. 216-218. Il palazzo interessa anche per il trattamento a grossi conci squadriati del cantonale libero sulla piazza, più elaborato e omogeneo rispetto al nostro, a conferma di una data più avanzata, almeno per questo dettaglio.

9. Si veda il saggio di Augusta Corbellini in questo volume.

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazza

re ai piani superiori. Lo sviluppo in profondità della prima fase doveva raggiungere le dimensioni delle due sale al secondo piano e dell'unico grande ambiente con copertura a spioventi a vista del terzo piano (*Figura 44*). All'esterno, questo primo blocco è segnalato da cantonali di grosse pietre, ben visibili sul lato strada (S/O; S/E), mentre uno spezzone del cantonale N/E si vede dall'interno dell'ampio solaio agibile dall'edificio che affaccia sul terrazzo verso strada<sup>10</sup> (*Figure 12-13*).

Elementi distintivi della facciata del nostro "palazzotto" sono le quattro finestre del secondo e terzo piano, inquadrature da telai in grossi conci di pietra e dotate all'interno di due sedili laterali, sempre in pietra (*Figure 14-16*). La finestra del secondo piano verso monte risulta asimmetrica rispetto alle altre, per un motivo che non si riesce a comprendere. Le finestre attualmente aperte al primo piano sono invece tutte recenti e impediscono di risalire all'assetto originario di questo livello. Quattro grossi beccatelli, costituiti da due blocchi di pietra, sovrapposti e sfalsati in forma di mensola, allineati grosso modo alla quota marcapiano tra secondo e terzo livello, dovevano reggere un ballatoio di guardia corrente lungo tutta la facciata, utile anche come riparo lungo il sottostante tratto della via Piazza (*Figura 17*). La funzione difensiva di questa struttura è confermata dalle buche che attraversano tutto lo spessore del muro come punti di avvistamento dall'interno del grande ambiente all'ultimo piano<sup>11</sup> (*Figure 18-19*). All'esterno del muro opposto, in direzione del cortile, poco sotto lo spiovente del tetto, un'altra serie di beccatelli, costituiti da un unico blocco modellato a uncino per ospitare travi lignee di supporto a ballatoi o altra struttura pensile, lascia supporre che in origine questa fosse una parete esterna (*Figure 20-22*). Del resto, il colmo del tetto è centrato sulla linea mediana del grande stanzone affacciato verso strada (*Figura 23*). Questo ambiente, con le pareti lasciate al vivo, senza alcuna traccia di intonaco, doveva essere di servizio e di deposito, per conservare derrate alimentari, raccolti, utensili o altro. Diversamente le due grandi stanze al piano sottostante, all'incirca delle stesse dimensioni, oltre agli af-

10. Giorgio Baruta mi informa che cantonali come il nostro, con bugna e nastrino, identificano la tipologia ricorrente delle torri isolate o inserite nei fortificati presenti nella media Valtellina. La pietra utilizzata è di natura metamorfica di provenienza locale. La fonte di approvvigionamento potevano essere massi erratici oppure l'alveo del torrente Fontana. Su questi temi, legati agli sviluppi e alle trasformazioni delle case torri medioevali, si vedano, sempre nell'ambito del progetto "Radici di una identità": E. Colonna di Paliano (a cura di), *Riabitare le corti di Polaggia. Studi e prefigurazioni strategiche per la rigenerazione delle contrade medievali in Valtellina*, FrancoAngeli, Milano 2021; R. Ferlinghetti (a cura di), *Valmalenco: la trama sottile del paesaggio. Paesaggi minimi, invariati strutturali e radici culturali della valle*, FrancoAngeli, Milano 2022; inoltre R. Rao, *I castelli della Valtellina nei secoli centrali del Medioevo (X-XII). "Habitat" fortificato, paesaggi e dinamiche di popolamento*, in V. Mariotti (a cura di), *La Valtellina nei secoli*, SAP - Società archeologica, Mantova 2015, pp. 195-212.

11. L'uso dei beccatelli si riscontra sulla torre del palazzo fortificato di Stefano Quadrio a Chiuro e nel castello Masegra a Sondrio (ringrazio Giorgio Baruta per la segnalazione). Per gli assetti fortificati a Ponte si veda il saggio di Augusta Corbellini in questo volume, in particolare per il "quadrilatero" Borgofrancone.

freschi, conservano ampie tracce di intonacatura, visibile nella stesura più antica, piuttosto curata, in più punti lungo tutte le pareti (*Figure 24-25*) Su una di esse, nella prima stanza, si legge incisa la data 1579<sup>12</sup> (*Figura 26*). La soffittatura di queste due stanze è a travi lignee, disposte in lunghezza e incrociate da travicelli; la semplice modanatura delle travi si riscontra identica nell'andito di ingresso su strada (*Figure 10, 27*). Dimensioni, struttura e dettagli di questo primo corpo di fabbrica suggeriscono una datazione tardo medievale, tra fine XIV e prima metà del Quattrocento.

La seconda fase di costruzione si presenta come l'ampliamento della volumetria del primo edificio in direzione della corte interna, verso Nord (*Figure 28-30*), ben riconoscibile, anche da un punto di vista funzionale, nei due ampi anditi di accesso rispettivamente al piano delle due stanze principali e a quello superiore con il grande ambiente di servizio (*Figure 21, 33-34, 44*). Per l'andamento del pendio, che scende irregolarmente, il primo piano, che sulla strada si presenta progressivamente rialzato, verso il cortile lascia spazio a un agevole piano terra, che fino al secolo scorso ospitava locali di servizio della latteria sociale. Anche per la seconda fase, le ristrutturazioni moderne non consentono di comprendere l'assetto originario di questi primi piani; nel muro affacciato sul cortile sopravvive solo la traccia della spalla di una finestra dai caratteri simili a quelle in facciata e a quella che si vede al piano superiore, rispetto alla quale si trova disallineata. È altrettanto difficile capire se il nuovo corpo di fabbrica andasse a inglobare un sistema di scale interne o se avesse mantenuto la tradizionale struttura lignea agganciata al prospetto esterno. Le aperture più antiche oggi visibili sulla fronte non presentano per altro caratteri adeguati allo sbarco di rampe o ballatoi esterni.

L'ampliamento si legge meglio al secondo e terzo piano, caratterizzato, come si è detto da due grandi anditi. Quello al secondo piano doveva essere interamente intonacato e decorato con una fascia ancora visibile a lacerti lungo due pareti: quella d'accesso alle stanze e quella che fa angolo a ovest (*Figure 35-37*). Una recente sommaria solettatura, neppure intonacata, taglia in lunghezza la parte superiore della decorazione, che probabilmente correva sul limite di un soffitto ligneo. Nelle parti sopravvissute si riconosce un fregio ad ampi motivi floreali, rossi su fondo bianco, retto illusivamente da una cornice modanata marrone; i motivi sono di pieno Cinquecento. La parete affacciata sul cortile è aperta da una serie disomogenea di luci e rincassi. Le due finestre principali, dotate della consueta coppia di sedili, non sono allineate sugli ingressi delle due stanze e presentano inquadrature tra loro differenti: una è molto simile a quelle delle finestre

12. L'incisione è più lunga, ma non si riesce a decifrare.

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazza

verso strada; l'altra presenta un disegno più alto e centinato, sia all'interno che all'esterno, probabilmente dovuto a un rifacimento, realizzato con un materiale lapideo diverso, sempre di estrazione locale<sup>13</sup>. Due altre finestre, più piccole, occupano le ali laterali della facciata, funzionali all'illuminazione delle corrispondenti zone dell'andito, altrimenti molto buie. Hanno posizione, struttura e dimensioni non relazionabili tra loro e nemmeno con le due finestre principali, lasciando intuire che si tratti di interventi successivi, difficilmente databili. Si aggiungono infine due nicchie ricavate in spessore di muro nell'intervallo tra le finestre. Quella tra le due luci principali ha subito diverse manomissioni e non si comprende se arrivasse fino a terra e se potesse funzionare come varco sull'esterno per una scala o un ballatoio; sulla facciata gli corrispondono un'ampia recente tamponatura e, subito sotto, un corpo aggettante, poco coerente con il prospetto, che si amplia lungo la parete e arriva fino al piano del cortile. Molto più semplice è la lettura dell'ultimo piano: un ampio loggiato a quattro arcate lasciato a rustico, collegato da una porta al grande vano verso strada e coperto dal prolungamento della falda settentrionale del tetto. Anche per questa struttura abbiamo riscontri nella vicina Chiuro, in parte già segnalati per il portale: il palazzo fortificato Quadrio, casa Besta de Gatti, casa Quadrio Alessandri (*Figure 31-32*). Nel loro complesso, i caratteri di questa seconda fase suggeriscono una datazione ancora comprensibile entro il XV secolo o poco dopo.

Così ingrandito l'edificio andava a intercettare lo spigolo di una più alta costruzione a torre chiudendo il lato Est del cortile. Alcuni elementi individuano ancora oggi la casa-torre, soprattutto nel suo sviluppo superiore, che ha conservato all'esterno un cantonale a grosse pietre, simile a quello dell'edificio di via Piazza, e due aperture: una con la consueta inquadratura a grossi conci in pietra; l'altra, in posizione sommitale, che replica disegno e materiale della finestra centinata al secondo piano del "palazzotto" (*Figure 38-39*). Molte sono le tracce di raccordo ancora visibili in entrambi gli edifici e nel grande solaio pertinente alla costruzione che si è successivamente sviluppata nello spazio compreso tra l'innesto dei due corpi più antichi e l'incrocio tra via Piazza e via dell'Asilo (*Figura 40*). In particolare, si segnalano le aperture, oggi tamponate, sulle pareti orientali dei due grandi anditi al secondo e terzo piano del palazzo, che appaiono funzionali a strutture di passaggio al lato Sud della torre, come si vede con più evidenza

13. Sempre Giorgio Baruta mi informa che si tratta di pietra carbonatica di provenienza locale. A Chiuro la si riscontra in archi presenti nell'ex-chiesa di S. Michele e in un portale in via Torre. Siamo sempre nell'ambito di edifici quattrocenteschi. Queste ricorrenze denotano come a Ponte e a Chiuro si utilizzassero le stesse tipologie costruttive, in tempi in cui famiglie nobili, di provenienza comasca, si avvalsero di maestranze specializzate che presuppongono un'articolata organizzazione produttiva.

all'ultimo livello (*Figura 41*). Inoltre, un profondo voltone, aperto sull'incrocio tra le due vie prima citate, porta a due ampi ingressi: uno ad arco, tamponato, che introduceva sul lato Est all'ampliamento del "palazzotto", l'altro, squadrato, corrispondente al prospetto Sud della torre (*Figura 42*). La visione dall'alto e le piante catastali mostrano un allargamento della volumetria del palazzo verso la torre facendo presumere che l'ampliamento del primo edificio e l'innesto con la torre siano stati contestuali<sup>14</sup>. Si potrebbe pensare che nel corso del Quattrocento l'istituzione o la famiglia proprietaria del primo edificio sia progressivamente cresciuta e fiorita, così da poter acquisire una nuova struttura e ampliare gli spazi funzionali alle proprie attività. La realizzazione degli affreschi nella seconda stanza al secondo piano sembra corrispondere e ben definire questa favorevole congiuntura. Quanto oggi occupato dall'edificio in via dell'Asilo, 1 e da una costruzione a un unico piano, coperta da un grande terrazzo, (*Figura 43*), poteva in origine essere uno spazio a cielo aperto, una sorta di piccolo cortile o "arengo", probabilmente recintato. In termini urbanistici potremmo osservare che con questa articolazione, il complesso veniva ad avere due prospetti: quello che si distende lungo via Piazzzi e quello più articolato rivolto in direzione della piazza e della chiesa di San Maurizio, come ad affermare una visibilità a elevato valore civico. Al proposito, vale la pena notare anche l'arretramento dell'edificio confinante sul lato Ovest, quasi a mantenere o definire – dipende dalla sequenza cronologica delle rispettive fondazioni – una visibilità e una distinzione del nostro palazzo all'interno del tessuto urbano. Sui prospetti che oggi sovrastano l'ampio terrazzo all'incrocio tra via Piazzzi e via dell'Asilo si riconosce a fatica una grande pittura murale che rappresenta un imponente edificio merlato con scale e ballatoi lignei: una sorta di memoria visiva dell'antica vocazione di questo complesso, che ci piace immaginare ispirato da qualche racconto della tradizione locale e da qualche sopravvivenza monumentale più evidente di quanto possiamo apprezzare oggi.

14. Ho consultato l'ortofoto e l'estratto catastale più recente dalla relazione tecnica per lo studio di fattibilità di conversione d'uso dell'edificio in via dell'Asilo, 1 (donazione Pasini alla casa di riposo Costante Patrizi), gentilmente fornita dal sig. Silvio Marchetti. Carte catastali più antiche sono quelle del 1815 e 1853 (per quest'ultima si veda il saggio di Augusta Corbellini).

1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 1. Ponte in Valtellina, via Giuseppe Piazzi, 12. Palazzo già Quadrio ed ex Latteria Sociale (foto Marquis).



Figura 2. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Facciata (foto Marquis).



Figura 3. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 16. Crocifissione ad affresco (XVI secolo) (foto Francesca Bormetti).



Figura 4. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Tracce di spalla a grossi conci alla destra del portale cinquecentesco (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 5. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Portale cinquecentesco (foto Francesca Bormetti).



Figura 6. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Stemma della famiglia Quadrio  
nell'architrave del portale (foto Francesca Bormetti).



Figura 7. Chiuro, piazza Stefano Quadrio, 17.  
Stemma della famiglia Quadrio  
nell'architrave del portale (foto Francesca Bormetti).





Figura 8. Chiuro, piazza Stefano Quadrio, 17. Palazzo appartenuto alla famiglia Quadrio (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 9. Ponte, portale di una casa quattrocentesca nella Cùrt di Lèli (foto Francesca Bormetti).



Figura 10. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Soffittatura lignea nell'andito d'ingresso (foto Francesca Bormetti).



Figura 11. Chiuro, piazza Stefano Quadrio, palazzo fortificato della famiglia Quadrio. Stemma nell'architrave del portale (foto Giorgio Baruta).



Figura 12. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Prospetti Sud ed Est con cantonali di grosse pietre (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 13. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12 e 10. Prospetto Est del palazzo e successivo edificio terrazzato, già ad uso della Latteria Sociale (foto Francesca Bormetti).



*Figura 14.* Ponte, via Giuseppe Piazza, 12. Finestre della facciata su strada, lato Ovest (foto Francesca Bormetti).



*Figura 15.* Ponte, via Giuseppe Piazza, 12. Finestre della facciata su strada, lato Est (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



*Figura 16.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Finestra al terzo piano, vista dall'interno con sedute laterali (foto Francesca Bormetti).



*Figura 17.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Beccatelli sulla facciata verso strada tra secondo e terzo piano (foto Francesca Bormetti).



*Figura 18.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Grande ambiente al terzo piano con finestre e feritoie (foto Francesca Bormetti).



*Figura 19.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Feritoia al terzo piano del palazzo  
(foto Francesca Bormetti).



*Figura 20.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Terzo piano del palazzo, facciata verso il cortile  
(prima fase edilizia), ora parete dell'andito  
(seconda fase), particolare dei beccatelli  
(foto Francesca Bormetti).



*Figura 21.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Terzo piano del palazzo, andito rivolto a Nord sul cortile  
(seconda fase edilizia) (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



*Figura 22.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Terzo piano del palazzo, porta di accesso dall'andito al grande ambiente verso strada (foto Francesca Bormetti).



*Figura 23.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Terzo piano del palazzo, copertura a capriate del grande ambiente (foto Francesca Bormetti).



*Figura 24.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Secondo piano, seconda stanza, verso l'ingresso e la parete con gli affreschi (foto Francesca Bormetti).





*Figura 25.* Ponte, via Giuseppe Piazza, 12. Secondo piano, seconda stanza, verso la facciata su strada (foto Francesca Bormetti).



*Figura 26.* Ponte, via Giuseppe Piazza, 12. Data "1579" incisa nella prima stanza al secondo piano (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



*Figura 27.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Secondo piano, prima stanza, particolare del soffitto ligneo (foto Francesca Bormetti).



*Figura 28.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Innesto verso il cortile dell'angolo Nord/Est del palazzo con la casa torre di via dell'Asilo (foto Marquis).



*Figura 29.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Lato Est del prospetto sul cortile (foto Francesca Bormetti).



*Figura 30.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Lato Ovest del prospetto sul cortile (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 31. Chiuro, piazza Stefano Quadrio. Palazzo fortificato Quadrio (foto Giorgio Baruta).



Figura 32. Chiuro, Casa Quadrio Alessandri. Preesistenze quattro e cinquecentesche (foto Giorgio Baruta).



*Figura 33.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Andito al secondo piano, verso Est (foto Francesca Bormetti).



*Figura 34.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Andito al secondo piano, verso Ovest, ante 2018 (foto Angela Dell'Oca).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 35. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Andito al secondo piano, ingresso alla prima stanza (foto Francesca Bormetti).



*Figura 36.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Andito al secondo piano, fascia decorativa cinquecentesca (foto Francesca Bormetti).



*Figura 37.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Particolare della fascia decorativa cinquecentesca (foto Marquis).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



*Figura 38.* Ponte, la casa torre in via dell'Asilo poi annessa allo sviluppo (seconda fase) del palazzo di via Piazzi, 12 (foto Marquis).



*Figura 39.* La finestra all'ultimo livello dell'edificio torre (foto Marquis).





*Figura 40.* L'innesto verso strada del palazzo di via Piazzoli, 12 con l'edificio in via dell'Asilo, 1 (foto Francesca Bormetti).

## 1. Il palazzo fortificato di via Piazzi



Figura 41. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Parete di fondo dell'andito al terzo piano con ingresso tamponato per il passaggio verso la casa torre (foto Francesca Bormetti).



Figura 42 Ponte, incrocio tra via Giuseppe Piazzi e via dell'Asilo. Andito al piano terreno con portone tamponato sul prospetto Est del palazzo di via Piazzi, 12 (foto Marquis).



Figura 43 Ponte, prospetto verso via Piazzi dell'edificio con ingresso in via dell'Asilo. Si intravede la decorazione ad affresco della parete a fingere una costruzione tardomedievale, con profilo merlato, finestre centinate e scala esterna d'accesso al punto di passaggio tra il palazzo di via Piazzi, 12 e la struttura di accesso alla casa torre (foto Francesca Bormetti).

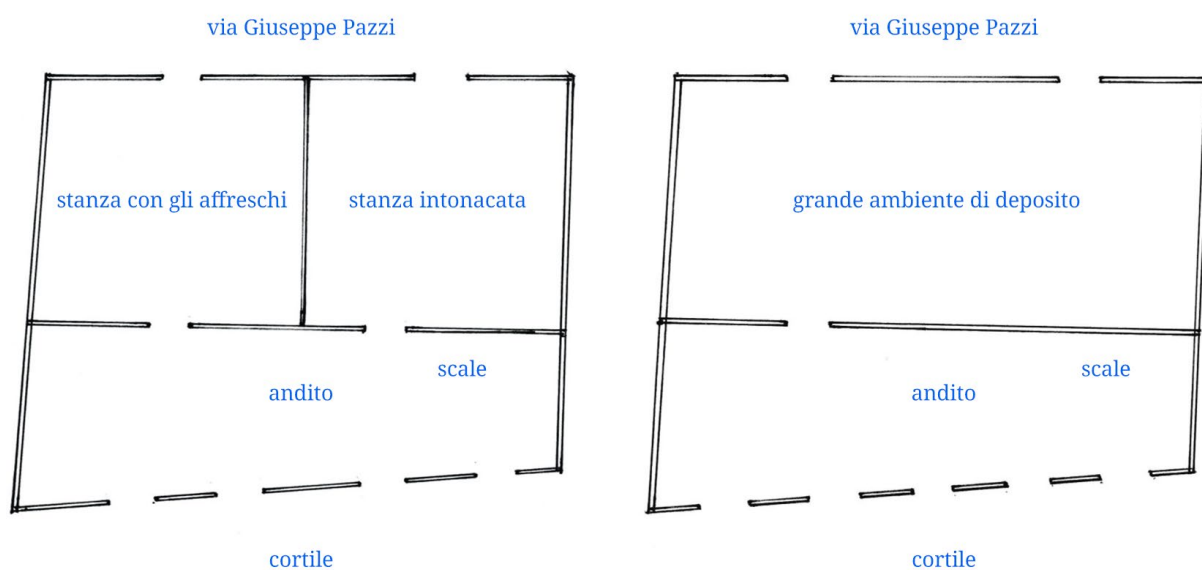


Figura 44. Ricostruzione sommaria della planimetria del secondo e terzo piano del palazzo di via Piazzi, 12.

## 2. SAN GIROLAMO, IL SACRO VOLTO E LA CROCIFISSIONE: L'INEDITO "TRITTICO" DI VIA PIAZZI TRA ISTANZE DEVOZIONALI E COSCIENZA CIVICA

Come detto, al primo piano del nostro edificio si aprono due grandi stanze, entrambe affacciate verso strada, alle quali si accede dall'ampio andito esposto sul cortile interno. La stanza orientata a Sud-Ovest, la seconda arrivando dalle scale, conserva un rilevante ciclo di affreschi, quasi inedito, di particolare importanza per comprendere gli sviluppi della pittura in Valtellina di fine Quattrocento (*Figura 1*).

La decorazione pittorica si estende sulla parete che ci si trova alle spalle dopo aver varcato la profonda soglia della stanza; di fronte, esattamente in asse con l'ingresso, si apre una finestra, con le caratteristiche sedute laterali. Tutto l'ambiente sembra aver mantenuto l'assetto e le dimensioni originali, se si esclude il pavimento, che è stato rialzato tagliando il margine inferiore dei dipinti<sup>1</sup>. Di forma rettangolare, la stanza è coperta da un soffitto ligneo scandito da travi modanate, disposte in lunghezza, allineate alle pareti laterali. Va notata la posizione decentrata della porta e, quindi, della finestra, alla quale si allineano le due luci simmetriche dell'ultimo piano, ma non quella della stanza accanto. Come già osservato, i caratteri delle quattro finestre, tutte con spalle e architravi a grossi conci di pietra, confermano la loro pertinenza all'assetto originario dell'edificio; solo una minima modanatura distingue i davanzali al piano nobile. Questo recupero di considerazioni architettoniche è solo per evidenziare il ruolo prevalente che la stanza affrescata sembra aver avuto già nella strutturazione più antica dell'edificio.

Un'altra considerazione riguarda la porzione di parete risparmiata dalla decorazione pittorica sulla destra, quando invece sulla sinistra traguarda il limite angolare. Si potrebbe pensare a uno spazio lasciato per la profondità di un arredo allestito sulla parete laterale. Più rilevante è la posizione stessa degli affreschi che prevede un punto di vista

1. Anche l'ingresso sembra rimaneggiato.

opposto alla direzione d'ingresso nella stanza: per coglierne la presenza e osservarli con pieno agio occorre girarsi e dare le spalle alla finestra. L'illuminazione della parete affrescata ne risulta indubbiamente favorita, ma sarebbe stata adeguata anche su una delle pareti laterali, nessuna delle quali presenta tracce di decorazione pittorica. Gli interrogativi aumentano considerando l'impalcatura iconografica di quanto raffigurato secondo un programma che, anche per la sua coerenza esecutiva, sembra rispondere a precise intenzioni ideologiche e narrative. Il "pezzo forte" è la *Crocifissione* dipinta sulla porzione di parete alla destra dell'ingresso, non centrata, come detto, rispetto alla sua estensione, ma esattamente inquadrata nella scansione delle travi del soffitto, e questo potrebbe da sé giustificare il vuoto lasciato in corrispondenza dell'ultimo settore (*Figura 4*). Ai lati della rappresentazione corrono due fasce monocrome decorate con un ricco motivo damascato che fingono un minimo risalto architettonico. Sopra l'ingresso – anche in questo caso centrata sulla trave piuttosto che sul colmo dell'arco d'ingresso – si staglia l'immagine del *Volto di Cristo* impresso sul velo della *Veronica* (*Figura 3*). Il telo appare appeso ai bordi superiori di un oculo e irradia luce sullo stesso fondo d'antracite che oscura le parti alte del cielo della *Crocifissione* e del *San Girolamo*. Sull'intonaco resta incisa la traccia di un cerchio più grande. A sinistra, l'intera porzione della parete si apre su un profondo scorcio di paesaggio: in primo piano, sulla soglia della sua spelonca, *San Girolamo* contempla il Crocifisso (*Figura 2*).

Prima di entrare nel dettaglio degli elementi distintivi delle tre raffigurazioni è bene notare che ognuna di esse sembra concepita per differenti forme di percezione. La rappresentazione del *San Girolamo*, appena profilata, "abbatte" la parete immettendoci direttamente in uno spazio naturale che slontana tra quinte montuose e lacustri; la figura del santo è a dimensioni reali e il monito del cartiglio, tratto dal Libro del Siracide: «Memorare novis(s)ima tua et in aeternum non peccabis»<sup>2</sup>, sollecita un coinvolgimento immediato. Sul lato opposto, la *Crocifissione*, con le sue bordature, si presenta ben inquadrata sulla parete: le dimensioni delle figure sono ridotte rispetto al naturale (e al *san Girolamo*); la sequenza dei piani è più artificiosa; la presenza di *san Domenico* e *san Francesco* ai lati del tradizionale gruppo del Calvario, anche per la loro collocazione simmetrica e leggermente distaccata, accentua il valore programmatico della raffigurazione, come una sorta di manifesto murale davanti al quale poter riconoscere ideali e compiti comuni ai frequentatori di questo ambiente. A sua volta il *Velo della Veronica*,

2. «In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non peccabis»: in tutte le tue opere ricordati della tua fine e non cadrà mai nel peccato (Siracide 7, 36). La citazione ricorre spesso priva delle prime parole.

## 2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzì

ovvero il *Sacro Volto*, appare sospeso entro un finto oculo, il cui vuoto è percepibile dal leggero movimento del lembo inferiore del telo. La coloritura bianca e luminosa dell'intonaco stesa su questo tratto di muro prosegue alla destra della *Crocifissione*, così da offrire una visione continua e nobilitata della parete, dall'ingresso fino all'angolo. Le varianti segnalate non sembrano suggerire un'esecuzione pittorica in tempi molto distanziati, ma piuttosto rispondere a una concezione unitaria del "trittico", secondo una funzione narrativa articolata su più temi, resi di proposito su diversi livelli di comunicazione figurativa. Questo porta a pensare a un uso specifico dell'intero ambiente, le cui sopravvivenze lasciano intuire sensibilità e consuetudini prossime alle istanze della *Devotio Moderna* e dal suo capillare diffondersi sull'onda delle riforme osservanti degli ordini conventuali e delle nuove forme di associazioni confraternali<sup>3</sup>. Di questi due fenomeni, solo il secondo è documentabile a Ponte al passaggio tra Quattro e Cinquecento, ma la fioritura sul territorio di centri come il convento domenicano di Morbegno, intitolato a S. Antonio, e quello agostiniano di Gravedona, intitolato a S. Maria delle Grazie, entrambi osservanti, possono aver esercitato una loro attrattiva e una loro influenza in un contesto comunitario e civico di particolare fioritura, quale si dimostra essere il centro valtellinese fin dagli inizi del Quattrocento. Una *schola Beatissimae Viriginis Mariae* risulta appunto protagonista nelle committenze del nuovo presbiterio della parrocchiale di S. Maurizio, che vide implicati, tra 1495 e 1500, Giovanni Antonio Amadeo, Tommaso e Giacomo Rodari, e dell'ancona lignea oggi nella cappella della Vergine, dove i nomi sono invece quelli di Giacomo e Giovan Angelo del Maino, con una gestazione più dilatata, probabilmente tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo<sup>4</sup>. Le scrupolose ricer-

3. Si veda l'inserimento della citazione dei nostri affreschi all'interno di riflessioni sulle confraternite della zona in M.A. Carugo, *Tresivio*, cit., p. 193. Come inquadramento generale per questi fenomeni in Valtellina si rimanda anche a S. Xeres, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa in Valtellina tra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento in Valtellina*, Cooperativa editoriale "Quaderni valtellinesi", Sondrio 1999, pp. 61-101; Idem, *All'origine di un vasto patrimonio culturale. Istituzioni ecclesiastiche e movimenti spirituali nelle valli dell'Adda e della Mera*, in «I temi. Contributi alla crescita sociale e culturale del territorio», 5, dicembre 2007, pp. 11-48; M. Della Misericordia, *Divenire comunità. Comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Unicopli, Milano 2006; Idem, *Comune ecclesie. Chiese e società locali in Valtellina e nelle Alpi lombarde nel tardo medioevo*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2015; per l'intera regione lombarda si veda S. Buganza, *Le confraternite lombarde e l'arte: tracce per una storia della committenza in età tardomedioevale*, in S. Buganza, P. Vanoli e D. Zardin (a cura di), *Confraternite. Fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 43-75.

4. A. Corbellini, *Il contratto di Tomaso e Giacomo Rodari per il presbiterio della chiesa di San Maurizio a Ponte*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 51, 1998, pp. 107-112; Eadem, *La chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina. Storia, arte e culto dal Trecento al Cinquecento*, in «Archivio storico della diocesi di Como», 10, 1999, pp. 221-241; E. Bianchi, *Ponte in Valtellina, chiesa di S. Maurizio*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, Kriterion, Milano 2000, pp. 258-265; A. Rovetta, *L'architettura in Valtellina dall'età sforzesca al pieno Cinquecento*, cit., pp. 103-106; R. Casciaro, *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, cit., pp. 186-189; R. Casciaro, *Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino sullo scorcio del Quattrocento*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 18, 2018, pp. 13-42; nuove ipotesi per l'allestimento della cappella e l'ancona lignea sono in corso di pubblicazione da parte di Eugenia Bianchi, Stefania Buganza e Carlo Cairati, negli atti della giornata di studi sulla "Pittura in Alto Lario e Valtellina tra Quattro e Cinquecento. Riflessioni, ripensa-

che archivistiche di Augusta Corbellini non hanno per altro trovato indizi che ad oggi possano segnalare la sede di una confraternita all'interno del nostro palazzo.

Possiamo recuperare altri elementi inoltrandoci nel dettaglio delle singole raffigurazioni, a partire da quella più articolata e prima a essere eseguita, la *Crocifissione*. La composizione della scena è accuratamente calibrata e scandita. Cristo crocifisso campeggia libero su un cielo greve che trascolora rapidamente dall'ocra del tramonto al nero della notte (*Figure 5, 6, 7a-b*), come in altri calvari lombardi a partire dai *Tre Crocifissi* di Vincenzo Foppa (verosimilmente 1455 o 1456)<sup>5</sup> (*Figura 2*, al capitolo 3). Sul volto esanime si volgono gli sguardi impietositi del sole e della luna; nessun angelo accorre a raccogliere il sangue che riga braccia, torace e piedi del Cristo. Grossi chiodi fissano ai legni mani e piedi fuori misura per un corpo che sfla smagrito e teso lungo il montante, appena velato da un leggero perizoma, coi lembi agitati dal vento; flettono leggermente solo le gambe e il volto, quest'ultimo dolce e intenso, gli occhi socchiusi e la fronte piagata da una grossa corona di spine<sup>6</sup>.

La preminenza del Crocifisso è accentuata dallo spalancarsi geometrico dei rilievi laterali, più dolci e verdeggianti in primo piano, più ripidi e petrosi sullo sfondo, con qualche borgo turrato a incoronarne le cime. Questo modo, tutto lombardo, di rendere i paesaggi del Venerdi Santo aveva una sua tradizione che chiama nuovamente in causa i *Tre Crocifissi* del Foppa, per risalire tutta la seconda metà del secolo, come attestano – giusto per cominciare a raccogliere qualche indizio tra grandi centri e territorio – la *Crocifissione* proveniente dalla chiesa francescana di S. Angelo a Milano, attribuita a Giovanni Bernardino e Giovan Stefano Scotti e databile tra il 1492 e il 1499<sup>7</sup>, e quella ancora inedita, databile al penultimo decennio del secolo, nella sala capitolare del convento domenicano di S. Antonio a Morbegno. È siglata «[...] Laurentius De Benzonibus De Turno pinxit»<sup>8</sup>, che ci pare plausibile identificare come un De Benzi da Torno, di cui

menti e aggiornamenti”, a cura di E. Bianchi e G. Virgilio, Morbegno, 19 novembre 2022, organizzato dalla Diocesi di Como in collaborazione con il Comune di Morbegno..

5. Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58AC00040. G. Romano, *Scheda 8*, in G. Agosti, M. Natale, G. Romano (a cura di), *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Civico di Santa Giulia, 3 marzo - 2 giugno 2002), Skira, Milano 2002, pp. 100-101 (con lettura della data su un dettaglio architettonico come 1450); M. Albertario, *scheda II.6*, in *Accademia Carrara. Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 119-123; A. De Marchi, *scheda 9.12*, in F. Caglioti (a cura di), *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi e Museo Nazionale del Bargello, 23 marzo - 31 luglio 2022), Marsilio, Venezia 2022, pp. 306-307. L'oscillazione della data dipende dalle diverse letture dell'iscrizione apposta sul basamento dell'architettura che inquadra la *Crocifissione*.

6. Purtroppo, la bocca è cancellata da una lacuna.

7. M.T. Binaghi Olivari, *Scheda 166*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Electa, Milano 1988, pp. 366-370; E. Rossetti, *Una questione di famiglie. Lo sviluppo dell'Osservanza francescana e l'aristocrazia milanese (1476-1516)*, in «Quaderni di storia religiosa», 18, 2011, pp. 101-165; si veda *infra*.

8. Il restauro ha interpretato come “Turino” quanto Giulio Perotti assicura si leggeva correttamente come “Torno” (G. Perotti, *Sant'Antonio: chiesa e convento (2)*, in «Le Vie del bene», 4, 10, 2016).

per altro non risultano ad oggi legami di parentela con il più noto Bartolomeo, attivo tra Lario e Valtellina con opere e documenti, in particolare come testimone a Postalesio, nel 1484, insieme a un altro Scotti, Felice, che ci impegnerà più avanti. Con questi due pezzi, la nostra *Crocifissione* condivide anche la lezione più rara del *Titulus Crucis*: INRY; giusto per tener presente che modi rappresentativi ed elementi ausiliari appartenevano alle consuetudini e al patrimonio delle singole botteghe. D'altra parte, gli erti rilievi del paesaggio pontasco non scorrono in profondità lasciando spazio al profilo di una Gerusalemme colta almeno a media distanza, come nella gran parte delle Crocifissioni lombarde del tempo, ma spingono la città santa su un piano fortemente ravvicinato, quasi a ridosso della croce, che spicca sulla cinta muraria esattamente all'altezza dei piedi del Cristo. La quinta urbana si distende a piena larghezza allineando torri e suggerendo un suo sviluppo oltre i limiti della rappresentazione. In primissimo piano, ai piedi della Croce, si stringe il gruppo delle Marie e di Giovanni, che sorreggono e compatiscono lo svenimento della Vergine (*Figure 8-9*). La scelta particolare di tenere eretta la figura della Madonna – non sdraiata o accasciata – consente un ritmo continuo alla sequenza delle figure e rileva la centralità del punto dove convergono i corpi esanimi del Figlio e della Madre, insieme ai profili tesi della città e dei rilievi.

Col dovuto distacco, san Domenico e san Francesco introducono e contemplan il mistero della Croce manifestando il temperamento e il lascito della loro santità (*Figure 10-11*). Lo sguardo di Francesco si rivolge alla Vergine e ai familiari dolenti; le mani portano i segni della condivisione corporale delle ferite di Cristo: una si apre in segno di compatimento, l'altra brandisce la caratteristica esile croce. Domenico si fa riconoscere dal triplice giglio<sup>9</sup>; il suo sguardo contempla direttamente il Crocifisso e la mano destra sostiene il modello di una chiesa (*Figure 18a-b*). È un attributo iconografico ricorrente, che qui si distingue per la stretta somiglianza con la parrocchiale di S. Maurizio: nel disegno della facciata, nella distribuzione di finestre e portali, nella posizione arretrata del campanile. L'assetto ribassato dell'abside potrebbe assicurare una datazione dell'affresco entro il 1500, quando venne completata la ristrutturazione del presbiterio, sviluppato fin quasi all'altezza della navata centrale<sup>10</sup>. La riconoscibilità di questo segno, eminentemente religioso e civico, dialoga bene con la distesa quinta urbana, il cui ruolo compositivo abbiamo visto oltrepassare i limiti di una semplice ambientazione narra-

9. Non penso sia san Tommaso d'Aquino. Il volto barbato è tipico di Domenico e ha una sua giustificazione e ricorrenza iconografica, come anche il giglio. Il modello di chiesa vale per entrambi, ma il volto di Tommaso è generalmente glabro ed è più raro il giglio. Va ricordato che i Quadrio erano protagonisti all'interno della fabbriceria della chiesa.

10. Si veda *supra*, p. 37.



tiva, esibendo piuttosto un ruolo protagonista, come in fondo pertiene alla vocazione di Gerusalemme, che qui sembra condivisa e interpretata dal borgo pontasco. La stessa ricorrenza delle torri potrebbe fare eco all'aspetto particolare del complesso di via Piazzzi, che ancora recentemente era chiamato "la torre"<sup>11</sup>. Anche il paesaggio sullo sfondo sembra replicare il disegno a V delle vicine valli dei versanti retico e orobico. Quindi, Ponte "quasi Hierusalem", secondo la migliore tradizione delle *laudes civitatum* fiorite nel cuore del medioevo e ancora vive nei loro ideali nel corso del fine Quattrocento, come dimostrano i diari di viaggio in Terrasanta di colti pellegrini, che annotano, appena possibile, prestigiose assimilazioni dei Luoghi Santi ai principali monumenti delle rispettive città: il Santo Sepolcro come il S. Antonio di Padova o il S. Lorenzo di Milano<sup>12</sup>.

Maria è soccorsa da Giovanni e da una delle tre Marie (*Figure 12-17*); quest'ultima ha uno sguardo diretto e un gesto deciso, quasi un abbraccio, mentre il giovane discepolo si muove con più discrezione, reggendole un braccio e osservandola con compassione. Maria di Magdala, identificata come da tradizione nella Maddalena, non si getta ai piedi della croce, ma rispetta la sequenza eretta del gruppo; il suo sguardo è comunque tutto per Cristo, come quello di san Domenico alle sue spalle, mentre le mani si distendono in segno di commiserazione, speculari al gesto di san Francesco, sul lato opposto. Dell'ultima pia donna si vede solo il volto dolente e le mani giunte in preghiera. Non si documentano canoni fissi per i colori delle vesti delle tre Marie: la Maddalena veste spesso in rosso e verde, sempre priva di soggolo; il rosso e il bianco hanno le loro occorrenze nell'abbigliamento delle altre Marie, quasi sempre completato dal soggolo e dalla copertura del capo. Nella compagine pontasca s'impone la donna ammantata di bianco: la posizione ruotata quasi di spalle e l'energica mossa di soccorso amplificano la particolare campitura cromatica, che possiamo immaginare – anche osservando la veste del san Girolamo sull'altra porzione di muro – più luminosa e mossa di quanto oggi si riesce a percepire, quasi come una grande zona risparmiata. Nuovamente, l'evidenza di questa figura, nell'abito e nel gesto, lascia intuire un ruolo e un significato che lega la memoria del racconto evangelico a qualcosa di attuale e riconoscibile da chi frequentava questo ambiente.

La contemplazione di Cristo e l'immedesimazione con la sua Passione tornano negli altri due elementi del "trittico". Sopra l'ingresso domina il *Sacro Volto* impresso sul velo

11. Si veda il saggio di A. Corbellini in questo volume e *supra*.

12. Per brevità rimando ad A. Rovetta, *Da un'inedita immagine trecentesca di San Lorenzo alla "simiglianza" col Santo Sepolcro*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Milano ritrovata. La via Sacra da San Lorenzo al Duomo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 17 dicembre 1991 - 2 febbraio 1992), Confcommercio, Milano 1991, pp. 62-67; il riferimento è ai resoconti dei viaggi in Terrasanta del padovano Gabriele Capodilista (1458) e del milanese Santo Brasca (1480).

## 2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzini

della Veronica durante la salita al Calvario (Figura 3). Per questa immagine rimando al saggio di Angela Dell'Oca; qui preme almeno osservare la somiglianza con i caratteri del volto del Cristo crocifisso, dal disegno ovale e affilato del viso alla scriminatura alta dei capelli. Come già osservato, la porzione di parete alla sinistra è totalmente aperta sulla rappresentazione di *San Girolamo che contempla il Crocifisso* davanti alla spelonca del suo romitaggio, in un deserto che in realtà è un profondo scorcio prealpino (Figure 19-25). Il santo, inginocchiato, ha entrambe le braccia aperte e il volto fisso su Cristo crocifisso, in uno slancio di contemplazione e di abbandono che sembra prevalere o almeno compiere il tradizionale assetto penitenziale, di cui forse resta traccia nei sassi sparsi a terra. L'esile corpo di Cristo, issato su un'altissima croce, è tutto macchiato e rigato di sangue; il perizoma replica consistenza e movimento del grande *Crocifisso* affrescato sull'altra porzione di parete. La collocazione del cranio ai piedi della croce assomma al tradizionale valore del "memento mori" – confermato dal cartiglio che sembra uscire dalla bocca scheletrica – la memoria storica del Calvario, noto appunto come "luogo del cranio". Poco discosto, giace a terra il cappello cardinalizio, abbandonato in segno di rinuncia ai meriti ecclesiastici acquisiti. Una grande lacuna al di sotto del santo impedisce di conoscere altri dettagli iconografici, come il consueto leone; nel nostro caso, viene il sospetto che sia stato dolosamente ritagliato e staccato. Un'altra ampia lacuna sbreccia la parte superiore dell'affresco. Nell'infinita fortuna quattrocentesca dell'immagine di san Girolamo penitente è impervio rintracciare modelli diretti per la raffigurazione pontasca. Non sfugge però nuovamente un'ascendenza compositiva foppesca, in questo caso dal *San Girolamo* dell'Accademia Carrara (Figura 4, al capitolo 3), che trascina con sé certi accenni mantegneschi, come la resa falcata del profilo roccioso della spelonca; la datazione critica della tavola bergamasca, destinata a devozione privata, è stata recentemente riportata agli anni Settanta<sup>13</sup>. Utile è anche il san Girolamo, probabilmente più tardo, messo sullo sfondo di un'*Annunciazione* di ambito foppesco, oggi al Museo Civico di Crema<sup>14</sup>.

Un elemento distintivo del nostro san Girolamo è proprio il monito affidato al cartiglio, che si svolge alle spalle della Crocifisso. La già richiamata citazione – «Memora-

13. S. Buganza, *Foppa "bresciano". Dal Polittico di Chiesanuova allo Stendardo di Orzinuovi: un percorso tra le opere tarde*, in R. D'Adda (a cura di), *Obiettivo Foppa. Studi e indagini sulle opere della Pinacoteca Tosio Martinengo*, Scalpenti Editore, Milano 2019, p. 36, nota 10; in G. Romano, *Scheda 58*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 208-209 (con data 1485-90); l'opera era stata esposta come pezzo giovanile alla mostra del 1958 *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*; si veda anche M. Albertario, *Scheda II.17*, in *Accademia Carrara*, cit., pp. 164-167.

14. A. Barbieri, F. Moruzzi (a cura di), *Foppa, i Macchiaioli e l'arte del Novecento: opere dalla collezione Stramezzi*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 23 aprile - 15 maggio 2022), Museo Civico di Crema, Crema 2022, pp. 60-61.

re novis(s)ima tua et in aeternum non peccabis» – tratta dal Siracide (7, 40), qui, come altrove, mutila della prima parte, si ritrova frequentemente associata al teschio come icona del “memento mori”<sup>15</sup> e analogamente compare in rappresentazioni assimilabili, come i *Trionfi della Morte* e le *Danze macabre*, ad esempio sulla parete esterna della chiesa di S. Vigilio a Pinzolo, affrescata da Simone Baschenis nel 1539<sup>16</sup>. Rispetto alla *Crocifissione*, il *San Girolamo*, anche nel suo assetto compositivo, sollecita un coinvolgimento più diretto e personale: un richiamo a una condotta di vita orientata dalla consapevolezza della provvisorietà del cammino terreno e dalla contemplazione del sacrificio redentivo di Cristo. Allo stesso tempo, la sua posizione nella sequenza del “trittico” e il senso stesso della sua narrazione orientano verso la *Crocifissione* che manifesta e amplifica i contenuti di quella contemplazione e le aspettative di quella condotta proiettandole su un orizzonte comunitario e civico. Il *Sacro Volto* fa da ponte tra le due raffigurazioni principali esaltando la potenzialità affettiva e mistica dell’immedesimazione nel mistero della Crocifissione: poter vedere tutta la bellezza del volto di Cristo, fissato in un istante del suo sacrificio supremo. Torniamo nuovamente su temi cari ai testi più diffusi della *Devotio Moderna*, l’*Imitatio Christi* su tutti, ma trattati anche dalla più raffinata teologia del tempo, in particolare da Nicolò Cusano, attorno alla metà del secolo, nel *De visione Dei* e nel *De icona*, quest’ultimo a commento di un volto di Cristo ammirato su un arazzo brussellese<sup>17</sup>. La collocazione, in certo senso apicale, dell’immagine del *Sacro Volto* le consentiva di proporsi come riferimento figurativo sintetico rispetto a quanto veniva praticato e vissuto all’interno di questo ambiente; al contempo, trovandosi al di sopra della porta, valeva come suggerimento ultimo sul da farsi una volta varcata quella soglia e rimmergersi nella vita quotidiana.

Non si riesce andare oltre questi spunti nel tentativo di comprendere se e quale logica abbia determinato la scelta e l’impalcatura di queste tre raffigurazioni. Gli elementi raccolti non ci aiutano a rispondere agli interrogativi sulla committenza della decorazione e sulla funzione della stanza affrescata e dell’intero edificio. In ogni caso, si evidenziano un’attenzione e una sensibilità particolari, condivise o almeno comprese dall’artista chiamato a realizzare l’opera. Sono elementi che suggeriscono un contesto devozionale

15. Tra gli altri si vedano: Volterra, Palazzo dei Priori, affrescato su una parete interna, il cartiglio con l’iscrizione si dispone in tondo attorno a un teschio e iscrizione; Madrid, Real Academia Bellas Artes de San Carlos, inv. 299, olio su tavola, datato 1530-40.

16. La citazione è in un cartiglio brandito da uno scheletro che invita una regina alla danza macabra. Si veda E. Chini, *La danza macabra di Pinzolo (Trento)*, in *2° Convegno Internazionale di Studi sulla Danza Macabra*, Comune di Clusone; Biblioteca Civica; Parrocchia di S. Maria Assunta, Clusone 1987, pp. 123-126; S. Carbone, *Nuove ipotesi di lettura della Danza macabra di Pinzolo*, tesi di laurea, a.a. 2006-2007, Università degli Studi di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere moderne, rel. Claudio Giunta.

17. Si veda il saggio di Angela Dell’Oca su questo volume.

## 2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzii

e sociale vivo e aggiornato, che possiamo meglio comprendere guardando alla fioritura di gruppi lignei a grandezza naturale e grandi dipinti murali che tra fine Quattro e primo Cinquecento interesserà tutto il territorio tra Lario e Valtellina. Ricordiamo fin da ora almeno il *Compianto* in S. Marta a Bellano, ora riferito alla collaborazione tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino, padre e figlio, tra 1493-94<sup>18</sup>, e quello in S. Bartolomeo a Caspano di Civo, attribuito ai fratelli Giovan Pietro e Ambrogio De Donati, fermo al primo decennio del Cinquecento<sup>19</sup>; sul versante pittorico, la grande *Crocifissione* in S. Maria delle Grazie a Gravedona, databile al secondo decennio del Cinquecento<sup>20</sup>. In tale contesto, il "trittico" di Ponte si dimostra protagonista di una significativa fase di avvio. Inoltre, la sua collocazione in un edificio dai caratteri laici e gli inserti iconografici, che rivelano le ambizioni del borgo pontasco, sembrano innestare quelle istanze devozionali in un contesto aperto a una fruizione anche pubblica, che, allo stato attuale delle sopravvivenze e della documentazione storica, non si riesce a definire in forma più circoscritta.

Difficile anche trovare casi simili sul territorio. A Bormio, nella sala del Consiglio del palazzo pubblico, detto "Cortivo", affacciato sulla piazza Maggiore, doveva campeggiare un grande *Crocifisso* (cm 216 × 103), dipinto a tempera su tavola, oggi conservato nel Museo Civico e attribuito a Menico Anesi (già noto come Giovannino da Sondalo), con una datazione al passaggio di secolo, se non ai primi decenni del Cinquecento<sup>21</sup>. La sala, foderata di legno e definita nei verbali del Consiglio «stuffa magna» o «hippocaustus magnus», era deputata alla promulgazione delle leggi comunali. Anche dietro il *Crocifisso* bormiese incombono, disposti in sequenza invertita rispetto alla *Crocifissione* pontasca, un ampio paesaggio alpino e un articolato profilo urbano, nel quale si è voluto riconoscere il capoluogo del contado. Potrebbe quindi essere verosimile l'ipotesi che a Ponte lo spazio lasciato libero sulla destra del "trittico" servisse alla profondità di panche o altre forme di sedute. Ma soprattutto vale l'analoga presenza di un *Crocifisso* in un ambiente a funzione comunitaria, al quale conformare le attività svolte al suo interno.

18. Si veda *infra*, capitolo 3, nota 24.

19. Si veda da ultimo, *Il Compianto ligneo di Caspano e il suo restauro*, estratto da «Rassegna di Studi e Notizie», XXXVIII, 2016, con saggi di A. Dell'Oca, S. Sicoli, P. Venturoli, S. Papetti, A. Corbellini, A. Ortelli, L. Quartana, F. Frezzato. Vi è segnalata la presenza di Ambrogio De Donati in terra morbegnese già nel 1496, per un'ancona in S. Matteo in Valle, e di Alvise a Caspano di Civo nel 1499, per la coloritura dell'ancona dell'altare maggiore in S. Bartolomeo. Questa anticipazione della loro presenza in Valtellina e la nuova cronologia del *Compianto* di Bellano potrebbero richiedere una revisione anche della datazione del gruppo caspanese.

20. Per la *Crocifissione* di Gravedona, contesa tra Giovanni Ambrogio Ghezzi, Bernardino De Donati e la bottega di Alvise De Donati si veda da ultimo E. Bianchi, *Scheda*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano 1995, pp. 239-240. Su questo affresco ritornerò a breve in altra sede.

21. Devo la segnalazione alla schedatura realizzata da Francesca Bormetti a supporto della presente ricerca. Si vedano I. Silvestri, *Menico Anesi e il crocifisso del Cortivo*, in «Bollettino storico Alta Valtellina», 18, 2015, pp. 143-165; *Il Crocifisso del Cortivo*, catalogo della mostra (Bormio, 8 agosto - 9 dicembre 2015), Bormio 2015; I. Silvestri, *Note storiche sulla Torre delle Ore di Bormio*, in «Bollettino storico Alta Valtellina», 15, 2012, pp. 31-41, e in part. p. 34.

Un altro caso interessante è quello di Ardesio, in alta val Seriana, sul versante orobico opposto a quello valtellinese, proprio sull'asse segnato dal Pizzo Coca, che a Nord fronteggia Ponte. Nel santuario della Madonna delle Grazie è conservata una *Crocifissione tra Santi*, datata 1449, oggi allestita entro una cornice barocca quale grande pala dell'altare maggiore, ma in origine affrescata sulle pareti di un edificio, che al tempo dell'apparizione miracolosa (1607) era una casa abitata dalla famiglia Salera<sup>22</sup>, poi trasformata in santuario. Non ho trovato notizie sulla storia di quella casa, ubicata al centro del paese. La *Crocifissione con Maria e san Giovanni* è infatti affiancata, a sinistra dai *Santi Agostino, Giorgio* (patrono di Ardesio) e *Giovanni Battista*, a destra dai *Santi Pietro, Paolo e Luca*, quest'ultimo con un cartiglio che recita un monito evangelico di contenuto non dissimile a quello del *San Girolamo* di Ponte «Qua ora non putatis, filius hominis veniet» (Lc 12, 40)<sup>23</sup>. Andrebbe escluso anche un antico edificio ecclesiastico, se le cronache del miracolo raccontano che “quelle immagini”, davanti alle quali si misero in preghiera le figlie di Marco Salera implorando protezione dal “cattivo tempo”, erano dipinte in una stanza. Sembra quindi plausibile pensare a un edificio pubblico o confraternale, passato poi a proprietà privata.

Non possiamo andare oltre queste segnalazioni e tanto meno parlare di modelli. A Ponte, l'edificio ha mantenuto la sua originaria struttura civile, con caratteri, spazi e assetti decorativi che nella loro combinazione suggeriscono fruizioni e funzioni comunitarie, forse più civiche che religiose, dove le più aggiornate istanze devozionali, con tutta la loro propositiva dimensione sociale, fluivano liberamente nei luoghi della vita civile, laddove verosimilmente si prendevano decisioni comuni, si promulgavano leggi o si esercitava la giustizia. D'altra parte, il portale e lo stemma, se si conferma la datazione verso la metà del Cinquecento, assicurano la proprietà della famiglia Quadrio, almeno a partire da quell'altezza cronologica. Mi chiedo se non sia possibile pensare a una proprietà privata in origine “prestata” a un uso pubblico, poi reintegrata a totale beneficio della famiglia locatrice.

22. Devo anche questa segnalazione a Francesca Bormetti, a sua volta ricevuta da Marco Albertario, che ringrazio. Si veda *Santuario della Beata Vergine delle Grazie in Ardesio*, Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Bergamo - Centro Culturale Nicolò Rezzara, Bergamo 2006.

23. Il cartiglio di sant'Agostino «invita a ricercare nelle Sacre Scritture il messaggio del Signore» e quello del Battista indica «Cristo, l'Agnello di Dio» (*Santuario della Beata Vergine*, cit., p. 42).

## 2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzi



Figura 1. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. Parete affrescata nella seconda stanza al secondo piano. Maestro di via Piazzi (Felice Scotti e bottega?), *San Girolamo*, *il Sacro Volto*, *Crocifissione con i santi Domenico e Francesco* (foto Marquis).



Figura 2. *San Girolamo* (foto Marquis).



Figura 3. *Il Sacro Volto impresso sul velo della Veronica* (foto Marquis).



*Figura 4. Crocifissione con i santi Domenico e Francesco (foto Marquis).*

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzi



Figura 5. Particolare di Cristo crocifisso (foto Marquis).





Figura 6. Particolare di Cristo crocifisso tra il Sole e la Luna (foto Marquis).



Figura 7a (a sinistra). Particolare dei piedi del Cristo crocifisso (foto Marquis).

Figura 7b (sopra). Particolare della mano destra di Cristo crocifisso (foto Marquis).

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazz



Figura 8. Particolare degli astanti ai piedi della croce (foto Marquis).



Figura 9. Particolare dei volti della Maddalena, di Maria e delle altre Pie Donne (foto Francesca Bormetti).



*Figura 10.* Particolare del volto di san Domenico  
(foto Marquis).



*Figura 11.* Particolare del volto di san Francesco  
(foto Marquis).

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzi



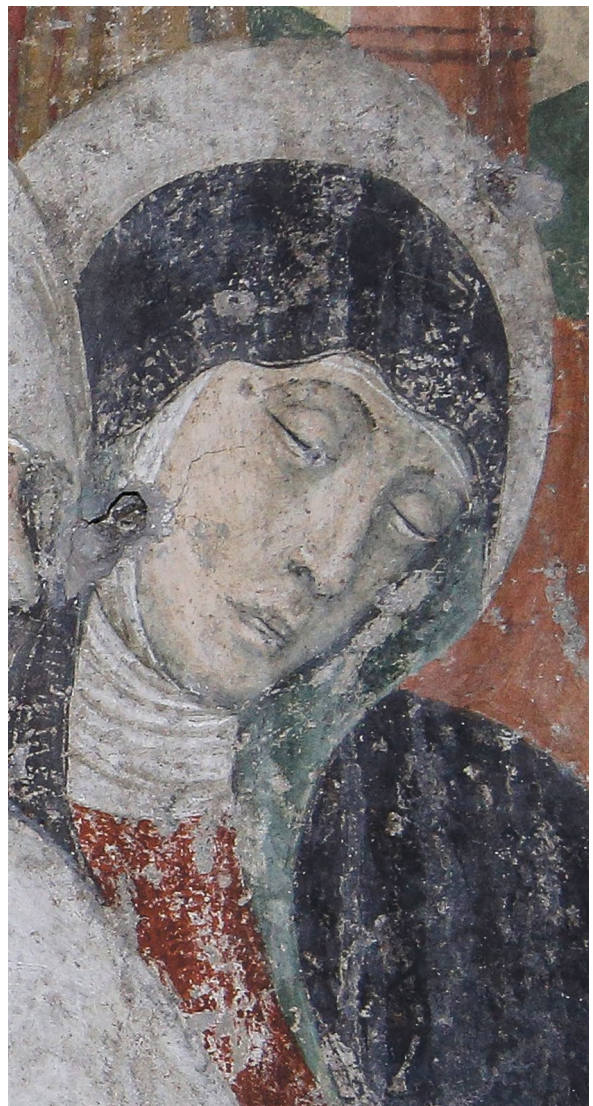
Figura 12. Particolare del volto della Maddalena (foto Marquis).



Figura 13. Particolare del volto di una Pia Donna (foto Marquis).



*Figura 10.* Particolare del volto di una Pia Donna  
(foto Marquis).



*Figura 15.* Particolare del volto di Maria  
(foto Marquis).

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzini



Figura 16. Particolare del volto di san Giovanni Evangelista (foto Marquis).



Figura 17. Particolare delle mani di Maria e di san Giovanni Evangelista (foto Francesca Bormetti).



Figura 18a. Particolare di san Domenico che regge il modello della chiesa di S. Maurizio (foto Marquis).



Figura 18b. Ponte, San Maurizio, veduta della facciata e del fianco settentrionale della chiesa (foto Armand K).

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzi



Figura 19. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Parete affrescata in una stanza del secondo piano. *San Girolamo penitente*  
(foto Francesca Bormetti)





*Figura 20 (sopra).* Particolare del volto di san Girolamo (foto Francesca Bormetti).

*Figura 21 (sotto).* Particolare del teschio e del cappello cardinalizio di san Girolamo (foto Francesca Bormetti).

2. San Girolamo, il Sacro Volto e la Crocifissione: l'inedito "trittico" di via Piazzi

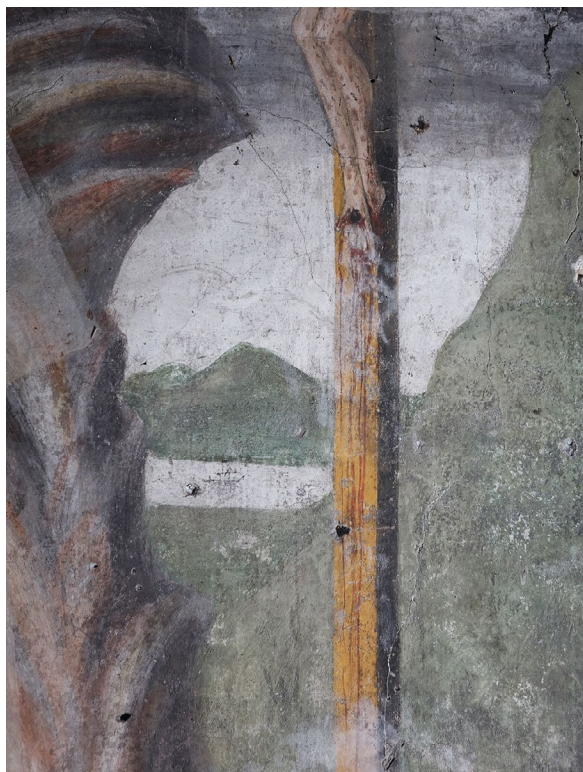


Figura 22. Particolare del Crocifisso e del paesaggio sullo sfondo (foto Francesca Bormetti).



Figura 23. Particolare del Crocifisso contemplato da san Girolamo (foto Francesca Bormetti).



Figura 24. Particolare del bosco sullo sfondo (foto Francesca Bormetti).



Figura 25. Particolare della spelunca (foto Francesca Bormetti).



*Figura 26. Particolare del gruppo dei familiari ai piedi della croce (foto Marquis).*

### 3. IL MAESTRO DI VIA PIAZZI

Riconoscere l'identità dell'artista o della bottega responsabili dell'esecuzione dei nostri affreschi è questione complessa, non meno di quelle precedentemente affrontate. Certo non aiuta lo stato di conservazione molto compromesso dell'intera parete. Ampie cadute di intonaco interessano sia il *San Girolamo* sia la *Crocifissione*; si aggiungono crepe e sbrecciature diffuse, colature dal soffitto, perdite della superficie pittorica ed estesi sollevamenti, tentativamente arginati da vecchie velinature ancora in opera<sup>1</sup>. Non son da meno le condizioni ambientali del locale, da tempo in disuso, a malapena protetto alla finestra da vecchie imposte, mentre l'ingresso, sbarrato da assi di fortuna, si affaccia su un grande andito con finestre prive di battenti. In tale situazione, la sopravvivenza degli affreschi e la loro discreta leggibilità hanno quasi del miracoloso.

Tutte le tre raffigurazioni evidenziano una medesima cifra stilistica; le differenze prima rilevate in termini di articolazione compositiva potrebbero indicare una realizzazione in tempi successivi, che dobbiamo comunque immaginare piuttosto ravvicinati e a servire quell'impalcatura concettuale e narrativa che abbiamo tentato di mettere a fuoco. Anche gli aspetti esecutivi depongono a favore di un'identica maestranza<sup>2</sup>. Segni di uno spolvero particolarmente accurato si notano lungo la fronte e i capelli del *Sacro Volto*, evidentemente tratto da un modello autorevole, trasposto con attenzione mediante un cartone; l'apparente assenza di incisioni suggerisce l'uso di cartoni anche per le altre raffigurazioni. L'esecuzione passa da larghe pennellate, rapide e sicure, a minimi dettagli realizzati in punta di pennello: i contorni ripassati nei volti e in alcuni parti-

1. Per la breve e poco efficace storia conservativa dei nostri affreschi, recuperati casualmente negli anni Ottanta del secolo scorso e oggetto di un intervento conservativo d'urgenza più di vent'anni fa, rimando al saggio di Augusta Corbellini.

2. A questo proposito è stato preziosissimo il sopralluogo con il restauratore Giorgio Baruta, che ringrazio nuovamente.

colari, come gli occhi, le orecchie e le dita serrate delle mani; l'infoltimento a tratteggio delle sopracciglia. Soprattutto nei paesaggi e nei panneggi, si notano stesure sovrapposte con sciolta maestria lasciando immaginare una tavolozza intensa, oggi sbiadita dal tempo e dall'incuria. Un dettaglio curioso sono le incisioni che impreziosiscono barba, tonsura e giglio nel san Domenico, quasi a segnalarne una distinzione difficilmente decifrabile. La sovrapposizione degli intonaci evidenzia un procedere per pontate o grandi pezzature di intonaco e non per giornate, oltre a indicare come ultima stesura quella del *Sacro Volto*, dato che sormonta sia quella della *Crocifissione*, con più evidenza, sia quella del *San Girolamo*.

Nel frammentato e lacunoso panorama della pittura valtellinese a ridosso della fine del XV secolo, gli affreschi di Ponte si presentano come un episodio a prima vista isolato. Pur partecipando alla diffusione di quella cultura figurativa diffusa sul territorio a partire dal *Trittico* di Gottardo Scotti, oggi al Poldi Pezzoli di Milano, ma proveniente da Mazzo – S. Maria o S. Stefano, è questione ancora irrisolta<sup>3</sup> – ne mostrano una versione peculiare, più solida e scenografica, con ancoraggi che cercheremo di comprendere<sup>4</sup>. In secondo luogo, i dipinti di via Piazzi si distinguono da altri tentativi di aggiornamento avviati sul territorio negli stessi anni: in particolare, quello di segno “ferrarese” secondo la versione sostenuta da Andrea De Passeris, attivo in diocesi almeno dal 1488 e in valle dal 1494<sup>5</sup>, e quello più inoltrato del cosiddetto “Maestro bramantesco”, noto per gli affreschi della cappella della Vergine in S. Giorgio a Grosio, datati 1498<sup>6</sup>. Qualche possibilità di dialogo si riscontra con un gruppo sparso di dipinti, diversi tra loro e di qualità disomogenea, riemersi a frammenti nel complesso conventuale di S. Antonio a Morbegno, e con l'attività di Bartolomeo De Benzi, la cui prima data utile è l'avanzato 1496, si-

3. Cfr. *infra*, cap. 4. p. 75.

4. *Ibidem*.

5. Per Andrea De Passeris in Valtellina – dove è documentato almeno dal 1494, per la policromia dell'ancona di Pietro Bussolo allestita nella cappella della Beata Vergine in S. Giorgio a Grosio, fino al 1511 della decorazione presbiteriale di S. Maria della Sassella, si rimanda brevemente ai più recenti G. Orsenigo, *Per Andrea de' Passeris, pittore comasco*, in «Arte Cristiana», 782, 1997, pp. 343-356; E. Bianchi. *Andrea De Passeris, in Civiltà artistica in Valtellina*, pp. 310-312; A. Rovetta, *La stagione rinascimentale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta, (a cura di), *Santa Maria della Sassella*, Sondrio, Creval, 2018, pp. 134-144; Idem, in A. Corbellini (a cura di), *Il complesso monumentale di San Giorgio in età rinascimentale*, in *Un popolo, la sua chiesa, il suo santo protettore. La chiesa di san Giorgio di Montagna in Valtellina*, Montagna-Sondrio, Parrocchia di San Giorgio martire Montagna in Valtellina, Montagna 2021, pp. 106-110. Le altre testimonianze pittoriche valtellinesi sono l'estesa decorazione presbiteriale in S. Giorgio di Grosio (dopo il 1498, ma vedi parere diverso in Orsenigo) cui segue la *Deposizione* nella lunetta del portale della stessa chiesa; la decorazione pittorica del portale di S. Giorgio a Montagna; una serie di interventi a Sacco di Cosio tra 1502 e 1508. La prima opera certa è la nota *Assunzione* proveniente da Como e oggi alla Pinacoteca di Brera (M. Tanzi, *Scheda 19*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, Catalogo della mostra e Itinerari (Rancate, Pinacoteca Comunale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), Officina Libraria, Milano 2010, pp. 94-97).

6. Per il Maestro bramantesco di Grosio si rimanda al primo intervento di S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa (a cura di), *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Parrocchia di Grosio, Grosio 1985, pp. 116-125. Per le successive discussioni si veda *infra*, p. 65.

### 3. Il Maestro di via Piazzi

glato sotto la *Madonna Assunta e Incoronata* della parete presbiteriale di S. Maria delle Grazie di Gravedona.

Del ciclo di via Piazzi, abbiamo già rilevato il retaggio foppesco nell'ambientazione naturale e atmosferica, in certo modo semplificata, dilatata nel disegno e nelle campiture, stese a larghe pennellate sia lungo i dossi verdastri della *Crocifissione* sia nei salienti falcati della spelonca del *San Girolamo* (Figure 1-4). Non mancano accortezze come le lumeggiature che rialzano i pendii rocciosi sullo sfondo del Calvario o la resa minuta del fitto bosco alle spalle del santo eremita, ancora nel segno del maestro bresciano. La quinta urbana della *Crocifissione* esibisce lo stesso timbro sintetico, quasi metafisico, privo di segni antiquari o di dettagli alla "bramantesca". Del resto, a parte la necessaria citazione dello *sky-line* gerosolimitano e il sottile risalto che inquadra il Calvario, tutta la parete è priva di architetture dipinte, esterne o interne. Le figure, messe in primissimo piano come sul palco di una sacra rappresentazione, esibiscono la loro presenza col medesimo piglio stentoreo: corporature come di snelle sculture lignee, delineate da vesti e sopravvesti che si muovono a falde continue e parallele seguendo i movimenti semplificati delle membra. Il *San Girolamo* è quello che ha meglio conservato, per di più sul bianco, questa intesa tra corpo e panneggio solcato. Nella *Crocifissione*, si coglie a prima vista lo scarto tra l'attitudine contemplativa e distaccata dei due santi laterali e quella partecipe e patetica del gruppo ai piedi della croce, accentuata nella dilatazione dei volti, nell'intensità degli sguardi e nel contrasto tra folte capigliature ondegianti e stretti soggoli monacali.

Davanti agli affreschi di Ponte, l'impressione complessiva, anche per la scioltezza e la sicurezza dell'esecuzione, è quella di un artista sperimentato, dotato di una formazione composita, di cui possiamo riconoscere con più chiarezza alcuni aspetti. Il primo è quello foppesco, già rilevato, seguito nei suoi sviluppi almeno fino agli anni Settanta. Anche per le osservazioni fatte in merito a una committenza attenta alle istanze della *Devotio Moderna* e delle riforme osservanti, spiace, soprattutto per la *Crocifissione*, non avere la possibilità di un confronto con i perduti tramezzi delle chiese francescane di S. Giacomo alla Vernavola a Pavia (1475-1476) e di S. Angelo a Milano (pochi anni dopo): entrambi dedicati alla Vita e alla Passione di Cristo, figurate in una serie di riquadri dispiegati attorno alla scena centrale della *Crocifissione*. Entrambi risultano realizzati da équipe di pittori verosimilmente coordinati da Vincenzo Foppa<sup>7</sup>. Più che nei cicli che a

7. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia, Storia e arte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1983, pp. 197-214; M. Natale, *La maturità del Foppa*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 42-47. A Pavia, Foppa dipinge sei riquadri e la *Crocifissione*; è affiancato da

lunga distanza confermano la fortuna dei modelli e i loro sviluppi, come quello sul tramezzo di S. Maria delle Grazie di Bellinzona (1512-1515)<sup>8</sup>, tornano utili i riflessi sugli anelli più antichi della vetrata del Nuovo Testamento nel Duomo di Milano, realizzati su cartoni sempre del Foppa, a partire dal 1482<sup>9</sup>; ad esempio quelli con la *Visitazione* (Figure 5-6) e con gli angeli della *Fuga in Egitto*<sup>10</sup>. Anche l'unico lacerto superstite del tramezzo milanese, il volto di un angelo, probabilmente da una *Fuga in Egitto*, attribuito alla bottega del pittore bresciano, ha qualcosa a che fare con il san Giovanni pontasco. Altri incunaboli di questa matrice foppesca si possono rintracciare nei volti di Cristo di due *Imago pietatis* degli anni Sessanta, una già in deposito alla pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (Figure 7-8), l'altra già in collezione Martino Conway ad Allington Castle<sup>11</sup>, e, per i tipi femminili, nelle *Madonne col Bambino* del Metropolitan Museum di New York e del Castello Sforzesco di Milano<sup>12</sup>.

Un secondo elemento, affiorante soprattutto nel gruppo centrale del Calvario, è un certo accento "internazionale". Ampie vesti con abbondanti ricadute coprono figure apparentemente esili lasciando in vista mani fin troppo allungate e volti dai tratti minuti e delicati: incastonati da soggoli e veli, quelli della Vergine e di due Marie; illuminati da folte e mosse capigliature, quelli della Maddalena e di Giovanni (Figura 8; Figure 17 e 26, cap. 2). In questo gruppo, il pezzo più alto di tutta la parete affrescata, lo stato di conservazione ci ha senz'altro privato di dettagli e rifiniture che si intuiscono di notevole accuratezza. Comprendere l'origine di questa eco nordica non è semplice, ma viene in mente, anche per le collaborazioni con Vincenzo Foppa e le tangenze con Gottardo Scotti, quanto oggi sappiamo e possiamo vedere a proposito di Zanetto Bugatto, documentato tra Milano e Pavia tra il 1457 e il 1475, inviato a Bruxelles nei primi anni Sessanta, dove aveva frequentato la bottega di Roger Van der Weiden<sup>13</sup>. Muovendosi tra la

Zanetto Bugatto, Bonifacio Bembo, Giacomino Vismara, Costantino da Vaprio (sostituito da Bartolomeo da Caylina). Il cantiere milanese è meno documentato; la presenza e la direzione di Foppa sono sostenute per plausibile via indiziaria, essendovi documentato nel 1482.

8. Da ultima L. Calderari, 3. *Bellinzona*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., pp. 54-65.

9. M.P. Zanoboni. *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano*, in «Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 132, 1998, pp. 23-38; S. Buganza, *La vetrata del Nuovo Testamento*, in G. Benati (a cura di), *Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 400.

10. Realizzati da Cristoforo e Agostino De Mottis, su disegno di Vincenzo Foppa; già sul finestrone absidale, ora sulla finestra 5 della navata destra (S. Buganza, *Scheda 50*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 190-191). La *Crocifissione* della stessa vetrata è stata realizzata successivamente da Pietro da Velate.

11. Si vedano G. Romano, *La formazione*, cit., pp. 30-33, e M. Caldera, *Scheda 16*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 120-121. Quello già in deposito a Brescia è stato associato ad altre tavole per la ricomposizione del polittico commissionato da Battista Spinola, per S. Domenico a Genova, datato 1460-1462.

12. M. Natale, *Schede 39 e 43*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 160-167 e 180-181. La prima è databile 1465-1470; la seconda 1475 circa.

13. Da ultimi F. Cavalieri, *Ancora su Zanetto Bugatto: alcune riflessioni e una nuova proposta*, in *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, atti del convegno a cura di F. Elsig e C. Gaggetta, Viella, Roma 2014,

### 3. Il Maestro di via Piazzi

*Madonna Cagnola* (1470-75), compresi gli scomparti a essa associati, e il lacerto della *Natività*, affrescato in S. Maria degli Angeli a Vigevano (1472) (*Figura 17*, cap. 4), si riscontrano analoghi panneggi tubolari e alcuni dettagli fisici, come le lunghe mani e le palpebre sguosciate. Anche il *Sacro Volto* ci spinge verso suggestioni transalpine, come anche la nodosa corona di spine e il perizoma svolazzante nel *Crocifisso*<sup>14</sup>.

Soprattutto questo carattere lascia immaginare per il maestro pontasco una formazione segnata da sollecitazioni analoghe a quelle del giovane Bergognone<sup>15</sup>, anche per il background foppesco, in un frangente artistico, quello milanese nel corso degli anni Settanta, di cui, come detto, mancano diversi pezzi per riuscire a ricomporlo con piena verosimiglianza. L'ambito milanese e pavese, entro cui si muovono i primi passi certi del Bergognone, rende più agevole giustificare i suoi debiti alle suggestioni foppesche e internazionali; il caso di Ponte è invece apparentemente più periferico, ma occorre tener presente le prossimità e le interferenze, soprattutto in termini di scultura lignea, dell'altro versante retico e del Tirolo<sup>16</sup>.

È bene aggiungere un paio di altri elementi alla fisionomia della maestranza attiva in via Piazzi. La costruzione e i caratteri del paesaggio della *Crocifissione* pontasca si possono riconoscere, compreso il profilo urbano, nei rilievi lignei con episodi della Passione, per l'altare maggiore/tabernacolo di S. Maria del Monte, presso Varese<sup>17</sup> (*Figure 9-10*). In particolare, nella *Crocifissione*, ancora in loco (presso la clausura delle Romite Ambrosiane), e soprattutto nella *Salita al Calvario*, oggi al Castello Sforzesco, la composizione dello sfondo è così simile da rendere ulteriormente significativa, per Ponte, l'inversione di piani tra città e paesaggio naturale; risalta inoltre la distinzione centrale della veste can-

pp. 23-54; A. De Marchi, *Scheda IV.17*, in M. Natale, S. Romano (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo - 28 giugno 2015), Skira, Milano 2015, pp. 292-293. Si considerino anche le proposte per una sua attività come autore di cartoni per vetrate alla Certosa in S. Buganza, *Interferenze nordiche alla Certosa di Pavia: Cristoforo De Mottis, una proposta per Zanetto Bugatto e un'apertura su Hans Witz*, in B. Bentivoglio-Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli (a cura di), *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, Milano 2008, pp. 193-217.

14. Vale la pena ricordare l'arazzo/antependium franco-fiammingo con la *Passione di Cristo* fatto arrivare al Duomo di Milano dall'arcivescovo Stefano Nardini nel 1468.

15. Si veda, oltre a quanto citato per Zanetto Bugatto, P. Marani, *Il giovane Borgognone fra nord e sud: 1453-1476*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici, 4 aprile - 30 giugno 1998), G.C. Sciolla (a cura di), Skira, Milano 1998, pp. 57-75; sul versante foppesco, indagato per altre vie, G. Romano, *L'incontro col mondo nordico tra Milano e Genova*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 114-117. Per il giovane Bergognone, N. Righi, *Proposte per una cronologia*, in *Ambrogio da Fossano*, cit., pp. 134-137.

16. R. Casciaro, *La scultura lignea del Quattrocento* cit., pp. 201-213; *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e in Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 28 gennaio - 2 aprile 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 66-69; M. Rossati, *Sculture oltremontane nella Lombardia del Quattro e Cinquecento: presenze, scambi, importazioni* in *Cultura oltremontana in Lombardia*, cit., pp. 145-146. Gli influssi sono più sensibili e diffusi sui versanti opposti della Valchiavenna e del Bormiese, oltre che meglio documentabili dalla fine del secolo; il fluegealtar in S. Maria di Mazzo ha per altro la data della policromia fissata al 1489, si veda *infra*, cap. 4, pp. 73-74.

17. Ringrazio Stefania Buganza per aver richiamato la mia attenzione su questi rilievi lignei.



dida, nel rilievo ligneo indossata da Cristo<sup>18</sup>. È stato notato che proprio l'ambientazione delle scene varesine si lega alla precedente tradizione dei cori lombardi, mentre la sorprendente narrazione figurata risente dei modelli a stampa di Mantegna (*Deposizione e Flagellazione*) e di un niello del fiorentino Maso Finiguerra (*Crocifissione*). La struttura dell'altare del Sacro Monte era pronta nel 1476 e l'intera macchina completata entro il 1482. È stata accolta l'ipotesi che agli intagli per l'altare lavorassero gli stessi artisti che nel 1478 sono documentati per gli stalli del coro: Giacomo Del Maino, probabilmente direttore dei lavori, con altri maestri, tra i quali a noi preme segnalare Giovan Pietro De Donati, che, dalla fine del secolo, lascerà in Valtellina una serie di opere sue e dei fratelli Giovanni Ambrogio e Alvise, e un Bartolomeo da Como<sup>19</sup>. Qui non è il caso di addentrarci nella questione ancora aperta dell'identificazione di uno dei maestri attivi a Varese con il cosiddetto Maestro di Trognano, autore di un *Presepe* già nel borgo della bassa milanese e ora al Castello Sforzesco<sup>20</sup>. Ci basta annotare questi primi nessi tra un artista della levatura di Giacomo del Maino e il contesto lariano, in attesa di occasioni più esplicite, a partire dalla richiesta di un'ancona lignea destinata a S. Vincenzo a Gravedona (1486, da finire per la Pasqua del 1487), di cui resta solo il disegno<sup>21</sup>.

L'ultimo dato rilevabile dalla parete pontasca è la latitanza del portato bramantesco, non solo in termini di architettura, ma soprattutto nella concezione e nella resa della figura. Quella che, ad esempio, segna una svolta decisiva per Bergognone nella sua *Crocifissione* per la Certosa di Pavia, datata al 1490, al cui confronto quella di Ponte ci appare per diversi aspetti come un curioso precedente extraterritoriale con Bramante "non pervenuto". Le figure di Ponte cercano una loro statura – nelle corporature affusolate e segaligne di Cristo e di Girolamo, in quelle percorse da un fremito di compassione dei familiari, in quelle rigide e stentoree dei due illustri astanti – ma manca loro quella vitalità fisica, anatomica e prospettica esibita attorno al 1487-88 dagli *Uomini d'arme* (per alcuni, anche bramantiniani). Questi aggiornamenti arrivano tra Lario e Valtellina

18. Gli altri due rilievi raffigurano la *Flagellazione* (Varese, Monastero delle Romite Ambrosiane) e la *Deposizione* (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata). Nell'ormai ampia bibliografia sui rilievi, seleziono i più recenti e documentati C. Cairati, *Scheda V.8*, in *Arte lombarda dai Visconti*, cit., p. 363, e R. Casciaro, *Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino*, cit., pp. 19-20.

19. Gli altri sono Ambrogio da Angera e Bernardino Maggi (*ibidem*). Non è il caso di identificare il Bartolomeo da Como col tornasco De Benzi, per il genere di lavoro, per i tempi presumibilmente precoci e per il rischio di collisione con altri dati che vedremo più avanti. A Carlo Cairati si deve anche il recupero archivistico per Butinone in S. Maria del Monte a Varese.

20. Sull'identificazione di una delle mani dei rilievi provenienti dall'altare varesino nel Maestro di Trognano si vedano i più recenti interventi di Raffaele Casciaro e Marco Albertario; è anche discussa l'identificazione del Maestro di Trognano – le cose chiaramente si legano – con Giovan Pietro De Donati (*ibidem*).

21. M. Olivari, *Scheda 35*, in M. Natale, A. Mottola Molfino (a cura di), *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Electa, Milano 1982, pp. 118-121.

### 3. Il Maestro di via Piazzai

nell'ultimo decennio del secolo, probabilmente a traino della scultura lignea, finalmente "in presenza", dei maestri protagonisti. Pietro Bussolo è documentato a Morbegno nel 1491; Andrea De Passeri, nel 1494, gli firma la policromia dell'ancona per la cappella della Vergine in S. Giorgio a Grosio<sup>22</sup>. Giacomo del Maino nello stesso 1491 è a Tresivio per prendere a bottega un giovane pontasco, Ambrogio del Donalla<sup>23</sup>; nella primavera del 1493 prende accordi con la confraternita di S. Marta a Bellano per un'opera – ragionevolmente identificata con il *Compianto* ancora in loco – per la quale coinvolge l'anno successivo il talentuoso figlio Giovan Angelo e il pittore pavese Andrea Clerici<sup>24</sup>; seguono negli anni immediatamente successivi i primi numeri del catalogo valtellinese: statue, come la *Madonna col Bambino* di Grosotto, recentemente restaurata<sup>25</sup>, e ancone, come quelle di S. Maurizio a Ponte e dell'oratorio della Madonna delle Neve a Sernio<sup>26</sup>. Proprio quest'ultima porta dipinti sulla cimasa il *Padre Eterno* e l'*Annunciazione*, sicuramente riferibili al Maestro bramantesco, che realizza nel 1498 l'estesa decorazione pittorica della cappella della Vergine in S. Giorgio<sup>27</sup>.

Nulla da rimproverare al frescante di via Piazzai, solo indizi per un probante aggancio cronologico della sua fatica entro il penultimo decennio del secolo, verosimilmente non oltre il 1485. Fissate alcune coordinate, quelle tracciate in questo capitolo, possiamo focalizzare la nostra attenzione su quanto succede sul territorio nell'ultimo quarto di secolo, con particolare riferimento a opere e artisti che meglio attestano legami e aggiornamenti in linea con la fisionomia, già matura, del frescante di via Piazzai.

22. Da ultimo C. Cairati, *Breve profilo di Bussolo, intagliatore "vagabundus" nella Lombardia del Rinascimento*, in M. Albertario, M. Ibsen, A. Pacia (a cura di), *Pietro Bussolo. Scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 29 aprile - 3 luglio 2016), Lubrina Editore, Bergamo 2016, pp. 51-52. Bussolo aveva frequentato il cantiere bramantesco di S. Maria presso S. Satiro a Milano (1479-1482) per l'esecuzione di una *Maiestas* perduta.

23. R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000, pp. 368-369; Idem, *Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino*, cit., anche per le altre opere valtellinesi attribuite a Giacomo.

24. Da ultimi R. Casciaro, *Tra Giacomo e Giovan Angelo Del Maino*, cit., pp. 21-25; M. Albertario, *Scheda 92*, in M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi, F. Tasso (a cura di), *Le corps et l'âme. De Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance*, Louvre éditions - Officina Libraria, Paris-Roma 2020, pp. 296-297; Idem, *Scheda 40*, in R. Dionigi, F.M. Ferro (a cura di), *Teatri del sacro e del dolore: i compianti in Lombardia e Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, Edizioni Sincino, Sincino 2020, pp. 201-203.

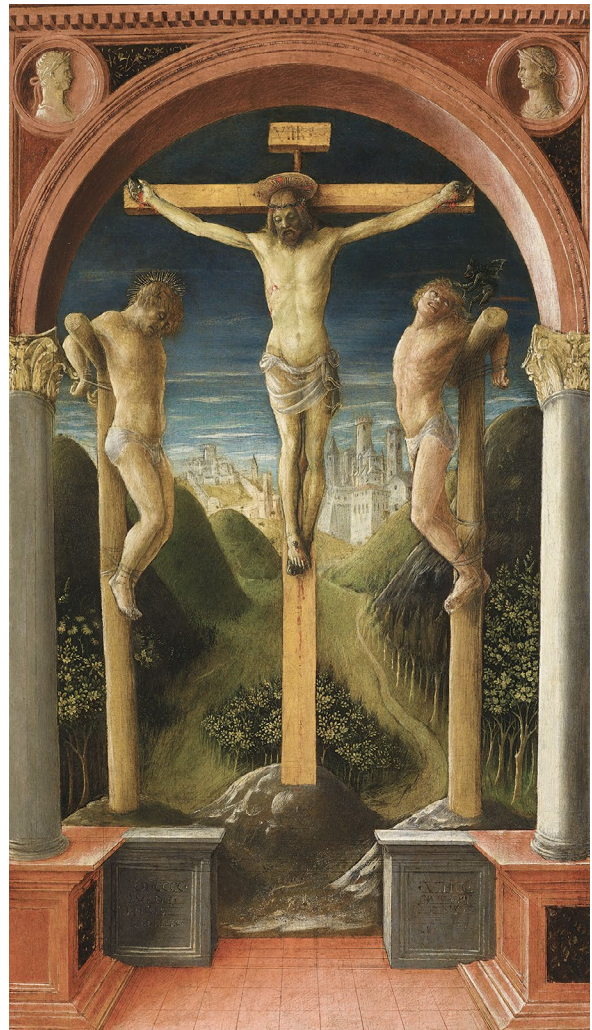
25. Databile dopo il 1490. A. Guglielmetti, in *Legni sacri*, cit., *Scheda 27*, ivi, pp. 126-127, con bibliografia precedente; I. Bruno, *Scheda 34*, in *Restituzioni 2022. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, 21 maggio - 25 settembre 2022), Skira, Milano 2022, pp. 378-387.

26. Per l'ancona di Sernio, datata 1490-95, si vedano: E. Noè, *L'ancona di Sernio in Valtellina*, in «Arte Lombarda», 96/97, 1991, pp. 151-161; R. Casciaro, *La scultura lignea*, cit., p. 278, pp. 133-149; A. Guglielmetti, *Scheda 24*, in *Legni sacri e preziosi* cit., pp. 102-105, 128-129.

27. S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, cit., pp. 116-125.



*Figura 1.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Maestro di via Piazzi (Felice Scotti e bottega?),  
*Crocifissione con i santi Domenico e Francesco*  
(foto Francesca Bormetti).



*Figura 2.* Bergamo, Accademia Carrara.  
Vincenzo Foppa, *Tre Crocifissi*  
(Su concessione di Fondazione Accademia Carrara,  
Bergamo).

### 3. Il Maestro di via Piazzi



*Figura 3.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
*San Girolamo penitente*,  
particolare di san Girolamo  
(foto Francesca Bormetti).



*Figura 4.* Bergamo, Accademia Carrara.  
Vincenzo Foppa, *San Girolamo penitente*  
(Su concessione di Fondazione Accademia Carrara,  
Bergamo).



Figura 5. Milano, Duomo, vetrata nella quinta finestra della navata destra. Cristoforo e Agostino De Mottis su disegno di Vincenzo Foppa, *Visitazione* (© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, ogni diritto riservato).

Figura 6. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. *Crocifissione con i santi Domenico e Francesco*, particolare degli astanti ai piedi della croce (foto Marquis).



### 3. Il Maestro di via Piazzi



Figura 7. Collezione privata. Vincenzo Foppa, *Cristo morto sorretto da un angelo* (da Vincenzo Foppa, cit., p. 121).

Figura 8. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12. *Crocifissione con i santi Domenico e Francesco*, particolare di Cristo crocifisso (foto Marquis).





Figura 9. Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco, inv. SL 77.  
Giacomo del Maino e collaboratori, *Deposizione nel sepolcro*  
(Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco  
© Comune di Milano).



Figura 10. Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Particolare dello sfondo urbano  
della *Crocifissione con i santi Domenico  
e Francesco* (foto Marquis)

## 4. GLI SCOTTI IN VALTELLINA. IL TRITTICO DI MAZZO E IL LASCITO DI GOTTARDO

Come noto, il nome della famiglia Scotti, di origini piacentine, riemerge più volte nelle vicende della pittura valtellinese, prima per il *Trittico della Madonna della Misericordia* di Gottardo (documentato a Milano dal 1454 al 1485)<sup>1</sup>, proveniente da Mazzo e oggi al Poldi Pezzoli di Milano, poi per le ricorrenti notizie d'archivio relative a Felice (documentato tra Como e Valtellina dal 1484 al 1517). Qui li riconsideriamo per qualche utile affondo sul contesto pittorico che accoglie gli affreschi di via Piazza e, se possibile, per recuperare qualche altro indizio che li riguardi<sup>2</sup>. Il tema è difficilmente eludibile, dati i frequenti soggiorni valtellinesi e pontaschi di Felice Scotti<sup>3</sup>.

Il *Trittico* del Poldi Pezzoli vanta una ricca e autorevole bibliografia<sup>4</sup>, ma la sua storia, dalla committenza alla collocazione originaria, è ancora da comprendere a fondo (*Figure 1 e 12*). La plebana di S. Stefano e la vicina chiesa di S. Maria si contendono la prima destinazione, più probabile per un altare secondario, come meglio si conviene a un'opera commissionata da una famiglia, della quale presenta i due committenti inginocchiati in primo piano e uno stemma malamente abraso, prevalentemente riferito

1. Si veda *infra*, nota 4.

2. Per gli sviluppi della pittura in Valtellina nell'ultimo quarto del XV secolo, di non facile lettura anche per le poche testimonianze, rimando in particolare a S. Coppa, *La pittura nel Quattrocento e nel primo Cinquecento*, in *Civiltà artistica*, cit., pp. 142-153, e alle diverse voci in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., in particolare M. Gregori, *Note su problemi lariani*, ivi, pp. XII-XX.

3. Si veda *infra*, cap. 5, p. 84 e ss.

4. M. Natale, *Scheda 12*, in M. Natale (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano 1982, pp. 72-74; G. Romano, *Scheda 23*, in *Zenale e Leonardo*, cit., pp. 80-84; B. Leoni, *I pittori Gottardo e Felice Scotti in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 50, 1997, pp. 107-116; M. Ceriana, *Trittici gemelli in Valtellina*, in «Nuovi Studi», IV, 7, 1999 (2000), pp. 17-33; A. Rovetta, *Scheda*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., p. 229; F. Bormetti (a cura di), *Restauri di Mazzo. Prime considerazioni*, Mazzo di Valtellina 2002; E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Allemandi, Torino 2004, p. 20; S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, in «Solchi», IX, 1-3, 2006 (2007), pp. 23-26; F. Cavaliere, *Scheda IV.19*, in *Arte lombarda dai Visconti*, cit., pp. 293-294; E. Villata, *Scotti, Gottardo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91, 2018.



alla famiglia Venosta, la più importante di Mazzo, proprietaria di diversi palazzi circostanti le due chiese<sup>5</sup>. Da considerarsi, inoltre, dato il soggetto, il possibile coinvolgimento di una confraternita locale. Le diverse proposte cronologiche hanno acquisito come minimo comun denominatore la prima metà degli anni Settanta. Non andiamo oltre, perché qui preme considerare le ricadute del *Trittico* sulla produzione pittorica locale tenendo presente che è più probabile che Gottardo abbia inviato la pala dalla sua bottega milanese, ma non possiamo escludere suoi soggiorni valtellinesi, anche solo per l'allestimento della sua opera sull'altare deputato. La fortuna del *Trittico* – col suo portato di prudente adesione alle novità foppesche all'altezza della Portinari e di «forte sapore pierfrancescano, ma nella variante affermatasi a Ferrara», riconosciuta per primo da Giovanni Romano e poi ben messa in chiaro da Stefania Buganza<sup>6</sup> – si misura in una serie di episodi che toccano in più punti la valle e l'alto lago fino all'ultimo decennio del secolo.

Si può partire da un gruppo di pitture votive, che trovano un punto cronologico certo nella *Madonna col Bambino in trono e ai piedi il beato Simonino; san Michele, una santa, san Giorgio e san Nicola*, nella chiesa di S. Maria presso S. Giorgio a Montagna, datata 1481<sup>7</sup>, alla quale si aggregano agevolmente la *Madonna del latte tra sante*, strappata dalla facciata di una casa di Oga e ora nella chiesa parrocchiale<sup>8</sup>, e almeno la *Madonna col Bambino* meglio visibile nel palinsesto devozionale affrescato all'esterno del S. Giorgio di Grosio, lungo la parete settentrionale<sup>9</sup> (*Figure 2-4*). Forse ascrivibile alla stessa maestranza, questo gruppo documenta i primi effetti dell'ancona di Mazzo, per altro ancora immersi in abitudini tardogotiche di impronta zavattariana e soprattutto bembesca<sup>10</sup>. Gli stessi timidi riscontri si intravedono nella *Crocifissione con santa Caterina d'Alessandria*, all'interno del S. Giorgio di Grosio, datata 1486<sup>11</sup> e firmata da un "Petrus pinctor", identificato in Pietro Montanari da Borno (Valcamonica), residente a Grosio dal 1480<sup>12</sup> (*Figura 5*). Se la leggibilità di questo affresco fosse

5. Mi riprometto di tornare sul *Trittico* in altra sede per ampliare e meglio giustificare queste sommarie indicazioni, che dipendono comunque dalla bibliografia sopra citata e da alcune prime riflessioni condivise con Francesca Borretti nell'ambito di questa ricerca.

6. G. Romano, *Scheda*, cit.; S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este*, cit., pp. 24-25. Si consideri, per Gottardo e per Baldassarre d'Este, la contemporanea frequenza dei cantieri del Duomo e della Ca' Granda, oltre a essere entrambi pittori per la famiglia ducale e per i Borromeo.

7. A. Rovetta, *Il complesso monumentale di San Giorgio*, cit., pp. 116-119.

8. *Ibidem*.

9. S. Coppa, *I dipinti e le sculture*, cit., pp. 107-108.

10. Meno valutabile è la lacunosa *Madonna del latte* sull'esterno della villa Visconti Venosta di Grosio, della quale troviamo un unico cenno in Grosio. *Villa Visconti Venosta*, Grosio 2007, p. 10.

11. Essendo abrasa la parte finale, la data potrebbe anche essere 1487 o 1488.

12. S. Coppa, *I dipinti*, cit., pp. 101-102.

#### 4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo

migliore, potrebbe forse aiutarci a dare un nome alla precedente sequenza mariana e a meglio comprendere la risalita nella Valtellina più orientale della cultura figurativa bresciana, superata la metà del secolo, pensando in particolare a Bonifacio e Andrea Bembo<sup>13</sup>.

Affacciandosi sul versante opposto, vale una breve incursione altolariana per radunare un altro manipolo di affreschi frammentari, databili agli esordi degli anni Ottanta, con più evidenti influssi di cultura scottesca, recepita anche nei suoi accenti ferraresi. Si concentrano nella chiesa di S. Gregorio a Consiglio di Rumo: un *San Giovanni Battista*; un *San Sebastiano* e un *San Gregorio*, entrambi datati 1482 (Figure 6-7); una *Santa Lucia*, sorprendente per quel che ne resta, firmata da un certo Stefano da Vergosio (Figura 8). La serie non è così omogenea, anche per lo stato di conservazione in cui versa, ma nome e data sono riferimenti sicuramente utili<sup>14</sup>. In particolare, l'identità locale dell'artista – Vergosio è un'antica frazione di Stazzona, nelle Tre Pievi – e l'impalcatura seriale di queste immagini attestano una diffusione piuttosto capillare e radicata dei caratteri figurativi che stiamo rintracciando, con particolare riferimento alla cultura ferrarese portata da Baldassarre d'Este<sup>15</sup>. Va segnalata, sempre in loco, anche il lacerto di quella che sembra essere una *Annunciazione*, notevole per i dettagli dell'interno, di gusto fiammingo, e per la caduta del manto a larghe falde spezzate, apparentemente a mezza via tra Gottardo e Zanetto<sup>16</sup> (Figure 9-10). Di altra mano, ma anch'esso apparentemente debitore del lascito del *Trittico* di Mazzo, è il *Santo Stefano* affrescato sul pilastro dell'abside orientale di S. Maria del Tiglio, purtroppo deturpato da "assaggi esplorativi" del secolo scorso<sup>17</sup> (Figure 11-12).

13. Rimando in particolare a L.P. Gnaccolini, *Sulle tracce dei Bembo a Brescia*, in M. Rossi (a cura di), *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 35-61; S. Buganza, *Uno "strano" caso di Gotico Internazionale lombardo: il polittico di Maestro Paroto (Pasoto da Cemmo?)*, in A. Bacchi, D. Benati, A. De Marchi, A. Galli, M. Natale (a cura di), *Federico Zeri: lavori in corso*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2019, pp. 205-237; A. Rovetta, *L'Ultima cena di San Bernardo a Faedo*, in A. Rovetta (a cura di), *Frammenti di identità. La chiesa di San Bernardo a Faedo*, FrancoAngeli, Milano 2021, pp. 73-74.

14. A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Il Vaglio cultura arte, Milano 1988, pp. 9-12; 130-134; *Pittori lariani del Quattrocento: Stefano da Vergosio*, in «Lecco Economia», marzo 2006, pp. 60-64.

15. Un possibile legame di questi affreschi, o per lo meno dei loro caratteri, si riscontra, penso ormai nel decennio successivo, con i mezzi busti di santi – *Agostino, Girolamo, Ambrogio, Nicola a Tolentino e Monica* – che scandiscono il corridoio d'accesso al refettorio del convento di S. Maria delle Grazie di Gravedona, ai quali ho avvicinato un *Sant'Antonio* in S. Biagio a Musso, portandoli tutti al decennio successivo (A. Rovetta, *Il complesso agostiniano di Santa Maria delle Grazie a Gravedona (Como): le prime fasi costruttive e decorative*, in A. Rovetta e L. Binda (a cura di), *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*, Almenno-Bergamo, Fondazione Lemine, 2019, pp. 147-148).

16. Alcuni dettagli della stanza, come le esili colonnine, ricordano il lacerto di *Natività* in palazzo Borromeo a Milano, attribuito a Gottardo Scotti in S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Scalpenti, Milano 2008, pp. 139-140, Figure 57-58; quanto invece si comprende del pannello ricorda la figura mutila di una *Maddalena* nella sacrestia di Chiaravalle, attribuita a Zanetto in F. Cavalieri, *Ancora su Zanetto*, cit., Figura 26, p. 53.

17. A. Rovetta, *Scheda 35.4*, in *Origine e affermazione*, cit., pp. 192-193.

Tornando in Valtellina, il nono decennio è segnato da due episodi di notevole qualità: una serie di affreschi in S. Caterina di Corlazzo, presso Traona<sup>18</sup> (*Figure 13-16*) e le cimase del *flügelaltar* in S. Maria a Mazzo, la cui policromia è firmata da Giovan Pietro Malacrida, nel 1489<sup>19</sup> (*Figure 18a-b*). Nella loro diversità di genere, affreschi e ancona documentano sensibili aggiornamenti dagli sviluppi filo-ferraresi diffusi in tutto il ducato ed esibiti a Como, nel 1488, dall'*Assunzione* di Andrea De Passeri, oggi a Brera<sup>20</sup>, anticipata dal più timido Dossale Cologna, con *Storie della Vergine*, già in S. Stefano a Mazzo, significativamente “conteso” tra il nome di Gottardo Scotti, vergato da un *restyling* ottocentesco della cornice oggi perduta<sup>21</sup>, e la recente plausibile attribuzione allo stesso De Passeri, forse l'Andrea da Como, garzone presso la bottega ferrarese di Baldassarre d'Este, nel 1471<sup>22</sup>. Consentanea è la ricezione del gusto antiquario e dei nuovi modelli architettonici. Motivi all'antica sono nell'*Annunciazione* e nel *Padre Eterno* delle cimase di Mazzo (si vedano il mascherone, il tondo sul basamento del leggio e i braccioli della seduta della Vergine). Architetture rinascimentali ambientano gli affreschi quattrocenteschi in S. Caterina a Corlazzo: il *Matrimonio mistico di santa Caterina con le sante Agata, Apollonia e un gruppo di confratelli* (terziari francescani?) nel presbiterio e specialmente l'*Annunciazione* nella parete destra all'esterno dell'edificio, dove l'articolazione e i dettagli della stanza della Vergine, così come il piglio sintetico del suo trono, sono trattati con sostenuta sensibilità prospettica. In entrambi i casi, il paesaggio slontana con naturalezza e delicati luminismi: si noti a Mazzo, come negli affreschi di via Piazzini, l'identico trascolare del cielo dal buio al chiarore, che sulla cimasa dell'ancona è fermato

18. S. Bandera, *Scheda*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., pp. 227-228; S. Coppa, *La pittura*, cit., pp. 145-147.

19. Il Trittico contiene le statue tardogotiche in tela gessata della *Madonna in trono col Bambino* e delle *Sante Lucia e Margherita*. La scheda più recente è quella di F. Tasso, *Scheda n. 25*, in *Legni sacri*, cit., pp. 122-123. Precedentemente, Mauro Natale aveva proposto lo stesso Malacrida per la policromia di un'ancona conservata al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, inv. Scultura lignea, 51-52 (M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in M.L. Casati, D. Pescarmona (a cura di), *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno, Musei Civici Como, Como 1998, pp. 57-72). Un'altra proposta per Pietro Malacrida è stata avanzata da Miklos Boskovits: un Polittico oggi al Museo di Varsavia, datato 1492, almeno dalla foto senz'altro pertinente. Interessanti anche gli aspetti iconografici – santa Marta inginocchiata ai piedi della Madonna col Bambino in trono e i santi Vincenzo Ferreri e Ambrogio nei pannelli laterali – che portano in ambito domenicano, probabilmente femminile (M. Boskovits, *Pittura lombarda di secondo Quattrocento: qualche aggiunta e commento*, in «Arte Cristiana», 97, 2009, pp. 351-364). Si veda anche M. Ceriana, *Trittici gemelli*, cit.

20. Si veda soprattutto M. Tanzi, *Scheda 19*, cit.

21. L'opera, già segnalata a inizio secolo (F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902, p. 218, che però non registra la firma), entra nel dibattito critico nel 1929, quando ancora stava racchiusa entro la cornice documentata dall'immagine in bianco e nero pubblicata dalla Wittgens (F. Wittgens, *Alcune opere della Collezione Cologna in Milano*, in «L'Arte», XXXII, 1929, p. 216, Figura 7). Inizialmente viene ascritta a Gottardo Scotti per via dell'iscrizione “GOTT.DO SCOTTI / DIPINSE” presente sulla cornice, in basso al centro. L'originalità della cornice è però stata messa in dubbio: Giovanni Romano suppone che la scritta sulla nuova cornice sia stata ispirata da persona informata (G. Romano, *Scheda 23*, cit., pp. 82-84). Stefania Buganza la ipotizza aggiunta nell'Ottocento per ragioni commerciali (S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este*, cit., p. 43, nota 102). Villata pensa che la scritta non sia originale ma che rechi memoria di una scritta presente ab antiquo (da ultimo Villata, *Scotti, Gottardo*, cit.).

22. Così a partire da G. Romano, *Scheda 23*, cit., p. 84.

#### 4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo

all'aurora. Tutto questo si innesta su una solida lezione scottesca, avviata dal *Trittico* di Gottardo, ora alimentata da altri interventi e altre presenze. Per comprendere quanto ci muoviamo tra sopravvivenze frammentarie, possiamo riandare all'inventario stilato alla morte di Giovan Pietro Malacrida – anch'egli membro di una famiglia comasca che contava almeno altri due pittori, il padre Lorenzo e il cognato Nicolò Riva – nel 1504: tra i beni si contano, oltre ad abiti e gioielli di pregio, numerosi cartoni, casse di disegni su carta e su legno e una grande ancona dipinta<sup>23</sup>. A lui spetta l'esecuzione attorno al 1497 del perduto stendardo per la confraternita comasca di Sant'Abbondio<sup>24</sup>.

Il ciclo di Corlazzo, che comprende i *Dottori della Chiesa* sulla volta del presbiterio (*Figure 15-16*), attende ancora uno studio approfondito. Spicca un'attitudine geometrica nella composizione, che isola figure e gruppi, avvolti da ampi panneggi, ora fluenti a seguire e sostanziare le posture dei corpi, ora franti in nette pieghe nelle ricadute e nei risvolti, soprattutto nei Dottori. Colti in una diffusa luce aurorale, paesaggi montuosi slontanano con forme e attitudini quasi masoliniane, anche nell'assecondare i limiti concessi dalla struttura della volta. La tavolozza distribuisce in calibrata alternanza chiare campiture degli stessi colori su vesti, architetture e sfondi naturali: purtroppo, solo l'angelo dell'*Annunciazione* suggerisce l'intensità e la delicatezza cromatica che doveva animare in origine queste figure. Anche a Corlazzo si colgono suggestioni nordiche, nuovamente riecheggianti lo Zanetto Bugatto di Vigevano (*Figura 17*), che intercettano quel "sapore pierfrancescano" secondo la variante ferrarese, così manifesta nel *flügelaltar* di Mazzo. Prese le debite misure, vale un pur rapido riscontro con l'*Annunciazione* della Cassa di Risparmio di Ferrara, oggi nella Pinacoteca Nazionale, attribuita a Vicino da Ferrara, alias Baldassarre d'Este, datata alla fine degli anni Sessanta<sup>25</sup>. Baldassarre è documentato nel ducato sforzesco nel 1461 e nuovamente dal 1465 al 1469, in cantieri (Duomo, Ca' Granda e Castello) e per committenze (Sforza e Borromeo) prossime a quelle di Zanetto Bugatto e soprattutto di Gottardo Scotti. Queste cronologie fanno supporre un innesto di cultura ferrarese legata ai passaggi estensi di Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Roger Van der Weiden, ignorando il dominio di Cosmè Tura lungo gli anni Sessanta e precedendo le imprese di Francesco Cossa ed Ercole de' Roberti a Schifanoia, giustamente presenti con forza nelle prime prove di Andrea De

23. M. Mascetti, *Pittori Lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, in «Communitas», 1993, pp. 65-92, 80-82, anche per l'assenza di documentazione utile a stabilire i rapporti con Battista Malacrida da Musso.

24. A. Di Lorenzo, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Cariplo, Milano 1994, pp. 282-283.

25. Devo il suggerimento a Stefania Buganza e rimando al suo *Intorno a Baldassarre d'Este*, cit., per la complessa vicenda identificativa del pittore (anche per i dati biografici che seguono). Per il suo influsso in Alto Lario, avevo proposto qualche cenno a proposito di Stefano da Vergosio in *Origine e affermazione*, cit., pp. 8-12.

Passeri al suo ritorno in patria, verosimilmente qualche tempo prima del 1488<sup>26</sup>. Alla luce di questi indizi, gli affreschi di Corlazzo possono datarsi verso il 1485. La presenza di confratelli o terziari francescani – un convento del terz'ordine regolare è documentato negli anni Ottanta nella vicina Bioggio, presso S. Giovanni<sup>27</sup> – conferma il legame di committenze qualificate con episodi figurativi di particolare valore, spesso isolati.

Certo, osservando i lacerti di Stefano da Vergosio a Consiglio di Rumo, attorno al 1482, si evince che ulteriori aggiornamenti estensi, pur mediati, erano già risaliti lungo il lago: il trattamento franto dei panneggi è in decisa accelerazione. Non così, allo stato attuale di conservazione, per gli affreschi di Ponte, i cui tratti ferraresi sembrano in parte dipendere dal *Trittico* di Gottardo e in parte filtrati dagli aggiornamenti in merito di Vincenzo Foppa alla fine degli anni Settanta, quali si possono riscontrare nella mandata *Natività con San Benedetto* del Detroit Institute of Arts (1478) e nel *San Paolo* del New Orleans Museum of Art, pressoché contemporaneo<sup>28</sup>: il pannello della veste bianca di quest'ultimo dialoga bene con quello del nostro san Girolamo, il suo volto si apparenta col nostro san Tommaso (*Figure 17-18*).

26. Cfr. *supra*, p. 74.

27. S. Coppa, *La pittura*, cit., p. 147.

28. Per entrambe le opere si veda S. Buganza, *Schede 45 e 47*, in *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 182-183; 185.

4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo



Figura 1. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1633.  
Gottardo Scotti, *Trittico della Madonna della Misericordia*, con le ante aperte  
(foto Museo Poldi Pezzoli, Milano).



Figura 2. Montagna, Santa Maria. *Madonna col Bambino e san Simonino* (foto Francesca Bormetti).



Figura 3. Oga (Valdisotto), Ss. Lorenzo e Colombano. *Madonna del latte tra sante* (foto Francesca Bormetti).

4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo



Figura 4. Grosio, San Giorgio. *Madonna col Bambino* (foto Francesca Bormetti).



Figura 5. Grosio, San Giorgio. *Crocifissione con santa Caterina d'Alessandria* (foto Francesca Bormetti).





Figura 6 (in alto a sinistra). Consiglio di Rumo, San Gregorio. San Sebastiano (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).

Figura 7 (in basso a sinistra). Consiglio di Rumo, San Gregorio. San Giovanni Battista (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).

Figura 8 (in alto a destra). Consiglio di Rumo, San Gregorio. Stefano da Vergosio, Santa Lucia (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).

4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo



Figura 9. Consiglio di Rumo, San Gregorio. Lacerto probabilmente di un'Annunciazione (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 10. Chiaravalle, sacrestia. Zanetto Bugatto, lacerto di Crocifissione con la Maddalena (foto Stefania Buganza).



Figura 11. Gravedona, Santa Maria del Tiglio.  
Anonimo, *Santo Stefano*  
(Como, Ufficio diocesano  
per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 12. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1633.  
Gottardo Scotti, *Trittico della Madonna  
della Misericordia*, con le ante chiuse  
(foto Museo Poldi Pezzoli, Milano).

#### 4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo



Figura 13. Corlazzo (Traona), Santa Caterina. *Annunciazione* (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 14. Corlazzo (Traona), Santa Caterina. *Matrimonio mistico di Santa Caterina, con sant'Apollonia, un'altra santa martire e un gruppo di terziari francescani* (Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 15. Corlazzo (Traona), Santa Caterina. *San Gregorio*  
(Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 16. Corlazzo (Traona), Santa Caterina. *Sant'Ambrogio*  
(Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).

#### 4. Gli Scotti in Valtellina. Il Trittico di Mazzo e il lascito di Gottardo



Figura 17 (in alto a sinistra). Vigevano, Santa Maria degli Angeli. Zanetto Bugatto, *Natività* (foto Stefania Buganza).

Figura 18a (in alto a destra). Mazzo, Santa Maria. Giovanni Pietro Malacrida e anonimo plastificatore, *Trittico mariano* (foto Francesca Bormetti).

Figura 18b (in basso). Mazzo, Santa Maria. Giovanni Pietro Malacrida e anonimo plastificatore, *Trittico mariano*, particolare della Vergine annunciata (foto Francesca Bormetti).





*Figura 19.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Parete affrescata in una stanza del secondo piano.  
*San Girolamo penitente*  
(foto Francesca Bormetti)



*Figura 20.* New Orleans, New Orleans Museum of Art.  
Vincenzo Foppa, *San Paolo*  
(foto The New Orleans Museum of Art:  
The Samuel H. Kress Collection, 61.70).

## 5. GLI SCOTTI IN VALTELLINA. LE FREQUENTAZIONI DI FELICE, IL GIUDIZIO DI LUIGI LANZI, L'ASSENZA DI OPERE CERTE

La precedente veloce incursione nella pittura tra Valtellina e Alto Lario ha voluto raccogliere episodi che, nel corso degli anni Ottanta del Quattrocento, attestano con più pertinenza la fortuna del linguaggio figurativo introdotto dal *Trittico* di Gottardo Scotti a Mazzo, prima innestandolo su estreme battute tardogotiche di prevalente impronta bembesca, poi via via aggiornandolo sulla scorta di nuovi stimoli, recepiti soprattutto dagli sviluppi della lezione di Foppa, dalla diffusione di suggestioni nordiche e dalle diverse fasi della montante moda filo-ferrarese. Di Gottardo abbiamo una messe di documenti che lo attestano nei principali cantieri milanesi – Duomo, Ca' Granda, Castello<sup>1</sup> – oltre che al servizio della famiglia ducale e dei Borromeo<sup>2</sup>. Il *Trittico* è la sua unica opera certa; gli sono stati affiancati un frammento di ancona con *Bona di Savoia presentata a una santa martire*, oggi alla Pinacoteca del Castello Sforzesco, significativamente contesa con Zanetto Bugatto<sup>3</sup>, e un lacerto di affresco, già in palazzo Borromeo, raffigurante la *Madonna col Bambino*<sup>4</sup>. I suoi impegni milanesi, soprattutto quello per il Duomo (nel 1485 è attestato come «*pictor fabricae*»), indiziano un prevalente carattere stanziale della sua attività, senza che gli mancassero richieste esterne: per Candoglia, forse per Lerici e ovviamente per Mazzo<sup>5</sup>. Almeno dai documenti, non

1. Non per la cappella Ducale, come a lungo ritenuto, ma per la “sala nova”, come precisato in M. Albertario, *Documenti per la decorazione del castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in «Solchi», VII, 2003, pp. 19-61.

2. Da ultimi S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit., pp. 139-140; E. Villata, *Scotti, Gottardo*, cit.; lavorò anche per altri committenti e cantieri, tra i quali il Castello di Pavia (cappella delle Reliquie).

3. L'attribuzione è in E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni dell'apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Umberto Allemandi & c., Torino 2004, pp. 20-21; l'attribuzione corrente, pur con cautela, è a Zanetto Bugatto (si vedano L. Syson, *Zanetto Bugatto, court portraits in Sforza Milan*, in «The Burlington Magazine», maggio 1996, pp. 77-78; F. Cavaliere, *Scheda 70*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, I, Electa, Milano 1997, pp. 134-137).

4. S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit., pp. 139-140; come per altri frammenti, oggi conservati presso la Rocca di Angera, è meglio documentabile dalle foto prima degli strappi effettuati nel 1946.

5. Da ultimo E. Villata, *Scotti, Gottardo*, cit., p. 3: una *Maestà* per Candoglia (1480) e una *Madonna col Bambino e santi* per S. Terenzo a Lerici (1482, “Gottardo da Piacenza”).



sembra aver frequentato correntemente l'alto lago o la Valtellina. Analoga impressione lasciano i documenti relativi ai due figli, Giovanni Bernardino e Giovanni Stefano, documentati come pittori dal 1485, il primo fino al 1509, il secondo fino al 1519<sup>6</sup>. Almeno per Stefano – sulla scorta di una nota indicazione di Giovan Paolo Lomazzo che lo vuole maestro di Gaudenzio Ferrari, oltre che esperto di “rabeschi”<sup>7</sup> – si sono ipotizzati suoi interventi nella cappella delle Grazie in S. Maria delle Grazie a Varallo (*Storie della Vergine*, 1493-1495) e nella cappella del Sepolcro della Vergine nel vicino Sacro Monte (*Assunzione della Vergine*, dopo il 1493)<sup>8</sup>. Questo plausibile, ma ancora discusso, passaggio valsesiano di Stefano affianca altre attribuzioni, in particolare quella a una cosiddetta “bottega degli Scotti” per il tramezzo in S. Maria delle Grazie di Bellinzona (1513-1515)<sup>9</sup>, che vale per quanto si comprende derivare dalla ormai lontana lezione del padre e per il contesto prevalentemente francescano di queste imprese, che, *a rebours*, agganciano l'attribuzione a Giovanni Bernardino e Giovanni Stefano della *Crocifissione*, oggi a Brera (*Figura 1*), con buona probabilità proveniente dalla fondazione francescana milanese di S. Angelo<sup>10</sup>, con la quale i due risultano effettivamente aver avuto a che fare tra il 1492 e il 1499<sup>11</sup>.

Chi invece ha percorso più volte le strade valtelinesi è Felice Scotti, figlio di Giorgio, a sua volta figlio di Baldassarre e quindi verosimilmente fratello di Gottardo<sup>12</sup>. Giorgio deve aver spostato la sua attività da Milano a Como tra il 1449, quando è documentato presso la Fabbrica metropolitana per lavori a una vetrata presso l'altare di S. Ambrogio<sup>13</sup>, e il 1459, quando è già segnalato come «magister Georgius de Schotis de Cumis»<sup>14</sup>.

6. Da ultimo, *ivi*, pp. 4-5, con bibliografia precedente.

7. G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Gottardo Ponzio, Milano 1584, p. 421.

8. A partire da G. Testori, *Gaudenzio Ferrari e il Sacro Monte*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editrice, 1956, pp. 21-56, e G. Romano, *Scheda 23*, cit.; da ultimi S. Amerigo, E. De Filippis, C. Falcone, *Scheda 1*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio*, cit., pp. 82-93; E. Villata, *Gaudenzio Ferrari*, cit., pp. 11-143; D. Fignon, *Sulle tracce di Stefano Scotti: un contributo alla storia della pittura lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in «Arte Cristiana», Parte prima, 841, 2007, pp. 251-262; Parte seconda, 842, 2007, pp. 333-342; E. Villata, *Scotti, Gottardo*, cit., pp. 4-5.

9. L. Calderari, 3. *Bellinzona*, cit., pp. 54-65; la chiesa era stata consacrata nel 1505; D. Fignon, *Sulle tracce*, cit., indica un primo e un secondo Maestro di Bellinzona.

10. M.T. Binaghi Olivari, *Scheda 166*, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*, Milano, Electa, 1988, pp. 366-370.

11. E. Rossetti, *Una questione di famiglie*, cit., nel novembre del 1499, dopo la caduta del Moro, Bernardino e Stefano risultano tra i postulanti per i debiti lasciati irrisolti dall'eredità di Filippo Maria Sforza, che nel 1492 aveva commissionato nel suo testamento l'erezione di una cappella in S. Angelo, nominando come erede ed esecutore proprio Ludovico il Moro.

12. Gottardo risulta figlio di un “Balzarino”; si vedano Mascetti, 1993, p. 76; B. Leoni, *I pittori Gottardo e Felice*, cit., pp. 322-323; V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio e Felice Scotti*, in «Lecco Economia», giugno 2005, pp. 58-64; E. Villata, *Scotti, Gottardo*, cit., p. 5.

13. *Annali del Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine al presente, Appendice II*, Tipografia Sociale E. Reggiori, Milano 1885, p. 70.

14. Risulta tra i periti nella contestazione di una meridiana che i monaci dell'Acquafredda avevano commissionato al pittore milanese Giacomo di Valperga (V. Longoni, *Antonio dei Salici di Campo*, in «Lecco Economia», gennaio 2002, pp. 41-45).

## 5. Gli Scotti in Valtellina

Nel 1468, è incaricato di dipingere e dorare la cappella di S. Ambrogio nella cattedrale comasca<sup>15</sup>. Nel dicembre del 1473, firma un'affollatissima *Crocifissione* recentemente riemersa, almeno per la porzione ai piedi della croce, nel presbiterio della chiesa di S. Stefano a Sorico<sup>16</sup> (*Figura 6*). Verosimilmente realizzato in collaborazione<sup>17</sup>, questo affresco affianca ancoraggi di gusto tardogotico – come visto, non unica persistenza sul territorio – ad aggiornamenti dai principali cantieri ducali, in particolare nel disegno disteso e deciso dei volti e nel dilatarsi delle figure, forse maturati al fianco dei *magistri vitreatarum* milanesi e comaschi. La firma «Georgius Scotus» si legge anche sul cartiglio di un *San Pietro martire*, affrescato sul pilastro destro della cappella maggiore del Duomo di Monza<sup>18</sup> (*Figura 3*): la figura si presenta in assetto colonnare, il volto, con un cenno di caratterizzazione, ha una definizione affilata e minuta, prossima a quelle del gruppo dello svenimento della Vergine sul Calvario di Sorico.

Giorgio muore entro il maggio 1480, quando abbiamo la prima attestazione del figlio Felice. Insieme alla madre, Caterina de Lallo (Laglio è sulle sponde comasche del lago) – con la quale evidentemente gestiva la bottega ereditata dal padre, forse perché non ancora emancipato<sup>19</sup> – Felice prende in apprendistato Bartolomeo De Benzi da Torno. I due risultano ancora associati – sono definiti «ambo pictores» – nel 1484 a Postalesio<sup>20</sup>, ma nel 1488 Bartolomeo abbandona lo Scotti, in termini apparentemente conflittuali<sup>21</sup>. Presso la cattedrale comasca, Felice lavora piuttosto attivamente: tra il 1483 (o 1487) e il 1489 è incaricato della coloritura di alcune crociere; nel 1487 fornisce cartoni per le vetrate del rosone, dorato da Andrea De Passeri, e nel 1490 per le vetrate della cappella di S. Ambrogio, sempre sulla facciata, dove è impegnato anche per dipingere alcune statue<sup>22</sup>. Nel giugno del 1498 risulta testimone all'atto stipulato a

15. S. Monti, *La Cattedrale di Como*, Como, Ostinelli, 1896, p. 61; D. Morosini, *Le pale d'altare in S. Maria Maggiore a Como (1482-1498)*, in *Le arti nella diocesi*, cit., pp. 73-75.

16. E. Villata, *Gaudenzio*, cit., pp. 22-23; V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., pp. 58-60.

17. L'iscrizione – MCCCCLXXIII DIE XIII DECEMBRIS [...] OPUS HOC PER MAGISTROS GEORGIUM DE SCOTIS [...] – sembra presupporre la presenza di due artisti; Giorgio risulta comunque il primo e ha senso pensarlo responsabile delle parti principali della *Crocifissione*, recuperata dai restauri del 1999.

18. R. Conti, *Testimonianze storiche e artistiche dell'epoca dei Visconti e degli Sforza*, in *Monza. La sua storia*, Silvana Editoriale, Milano 2002, p. 178. L'affresco è datato al sesto/settimo decennio del Quattrocento.

19. V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 61 (con riferimento ad ASCo, Fondo Notarile, 108, f. 116, 27 maggio 1480). Secondo Virginio Longoni, a Como la maggiore età si raggiungeva a venticinque anni.

20. F. Palazzi Trivelli, *I pittori Felice Scotti e Bartolomeo De Benzi a Postalesio nel 1484*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 47, 1994, pp. 84-88 (con riferimento ad ASO, Fondo Notarile, 358, Andrea Capucci). I due sono testimoni all'atto di nomina di tre rappresentanti della comunità di Postalesio ai fini della separazione di Cedrasco.

21. V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 61 (con riferimento ad ASCo, Fondo Notarile, 108, f. 155v, 6 maggio 1488).

22. S. Soldini, *Ricostruzione della prima attività alla Fabbrica del Duomo di Como di Tommaso da Maroggia, contemporaneo e seguace dell'Amadeo*, in J. Shell, L. Castelfranchi (a cura di), *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno, Cisalpino, Milano 1993, pp. 510-5112 (con riferimenti archivistici da libri della Fabbrica, presso l'Archivio Storico della Diocesi di Como), data l'attività di Felice dal 1483; M. Moizi, *Tommaso Rodari e*

Ponte tra i rettori della Scuola di S. Maria e i fratelli Giacomo e Tommaso Rodari per avviare finalmente la costruzione del nuovo presbiterio della parrocchiale di S. Maurizio<sup>23</sup>. Entro il 1499 esegue affreschi, oggi perduti, nella cappella di S. Maria in S. Tommaso di Civiglio (Brunate)<sup>24</sup>. Nel 1503 è residente a Caspano, immaginiamo per qualche occasione lavorativa<sup>25</sup>. Nel 1505 è di nuovo a Ponte: il 15 settembre partecipa come teste al consiglio generale del Comune; il 14 ottobre è in compagnia di Giovan Angelo; forse impegnato in rifiniture o per lo stesso allestimento dell'ancona del padre, che a quella data risulta morto<sup>26</sup>. Nel gennaio del 1513 è a Sondrio e nell'ottobre del 1514 a Morbegno, in entrambi casi convocato come testimone per atti notarili<sup>27</sup>. Tra il 1507 e il 1517 è frequentemente documentato a Como: nel 1515 gli pagano la realizzazione di insegne regie e ducali per il palazzo comunale, stimate da un maestro Ambrogio<sup>28</sup>. A fronte di questa fitta documentazione, non abbiamo ad oggi nessuna opera certa sopravvissuta.

Come noto, solo Luigi Lanzi, nel 1793, vide e registrò sul suo taccuino gli affreschi con *Storie di san Bernardino*, nel convento francescano osservante di S. Croce in Boscaglia a Como<sup>29</sup>:

Vi è anche stato in Como un Felice Scotto, di cui a Santa Croce un san Bernardino, 1495. Del medesimo o di simil pittore alcune Madonne in gallerie private sul fare del Botticelli, ma meno belle. In Santa Croce i suoi freschi della vita di san Bernardino, con indicazione scritta sotto ciascuno, sono di uno stile assolutamente bello. Ha del Pisanello nella lunghezza dei corpi e delle stature. È vario, espressivo, naturale, giudizioso in comporre. Po-

*il Rinascimento comasco*, Mendrisio Academy Press - Silvana Editoriale, Mendrisio - Cinisello Balsamo 2020, pp. 51, 54, 77 nota 234 (con ulteriori riferimenti archivistici), data l'attività di Felice dal 1487. Felice, dichiarato *de Placentia*, lavora alle crociere in collaborazione con Pietro, figlio di Luchino Scarabota, milanese; i disegni per le vetrate sono consegnati a fra Guglielmo Della Porta. Si veda anche D. Morosini, *Le pale d'altare*, cit.

23. La richiesta ai Rodari per il nuovo presbiterio seguiva le inadempienze di Giovanni Antonio Amadeo e Giacomo Del Maino, che si erano impegnati nel 1495 per la medesima impresa; tutto da comprendere il ruolo di Giacomo come architetto (A. Corbellini, *Il contratto*, cit.; Eadem, *La chiesa di San Maurizio*, cit., pp. 234-237).

24. V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 61 (con riferimento archivistico ad ASCo, Fondo Notarile, 167, f. 111, 31 agosto 1499).

25. B. Leoni, *I pittori Gottardo e Felice*, cit., p. 115 (con riferimento archivistico ad ASSo, Fondo Notarile, 283, notaio Giorgio Caspano).

26. *Ibidem* (con riferimento archivistico ad ASSo, Fondo Notarile, 689, notaio Antonio Crotti); Idem, *Un importante contributo alla conoscenza degli scultori G. Angelo e Tiburzio Del Maino*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 47, 1995, pp. 197-210.

27. B. Leoni, *I pittori Gottardo e Felice*, cit., p. 116; V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 62 (con riferimento archivistico ad ASCo, Fondo Notarile, 170, f. 380, 7 giugno 1514).

28. Potrebbe essere l'Ambrogio Ghezzi, associato quello stesso anno a Bernardino De Donati per la decorazione pittorica della cappella Vicedomini in S. Antonio di Morbegno; V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., pp. 60-62 (con riferimento archivistico ad ASCo, Ordinationes, 9, f. 238v, 24 aprile 1515).

29. Per il convento di S. Croce di Boscaglia si vedano A. Rovi, *Chiese e conventi francescani a Como: S. Francesco, S. Croce e S. Donato*, in *Il Francescanesimo in Lombardia storia e arte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1990, pp. 297-317; E. Canobbio, *Dalla città al villaggio: aspetti dell'insediamento dei Minori osservanti nella diocesi di Como (secolo XV - inizio secolo XVI)*, in «Quaderni di storia religiosa», 18, 2011, pp. 75-101.

## 5. Gli Scotti in Valtellina

chi quattrocentisti in questo paese ho veduto di tanto merito. È vicinissimo al buon gusto del Ghirlandaio, con Pietro [*Perugino N.d.A.*] non ha nulla di simile. Le figure sono piccole e le storie son divise in molti spartimenti<sup>30</sup>.

Nell'edizione della *Storia Pittorica* del 1809 riprende:

un Felice Scotto, che in Como dipinse assai per i privati e lasciò in Santa Croce pitture a fresco molto considerabili. È vario, espressivo, giudizioso in comporre; uno dei migliori quattrocentisti che vedessi in queste bande: allievo forse di altra scuola, avendo disegno più gentile e colorito più aperto che non usarono i Milanesi<sup>31</sup>.

È probabile che nella versione a stampa Lanzi abbia rinunciato ai nomi indicati nel *Taccuino* per non compromettere l'impianto critico e storiografico del suo lavoro, determinato alla circoscrizione di scuole regionali, per cui si limita a definire Felice apparentemente estraneo alla scuola milanese. Di questa scuola, relativamente al Quattrocento, Lanzi ha una visione frammentata nelle opere e soprattutto aggrovigliata sulle provenienze esterne di molti protagonisti e sulle discordanze tra le fonti locali e Vasari – il caso di Vincenzo Foppa è emblematico – tanto che aveva chiesto una mano a Vincenzo De Pagave<sup>32</sup>. Quindi, più che la distinzione dai “milanesi”, per valutare il giudizio su Felice Scotti vale soprattutto il riferimento al Ghirlandaio<sup>33</sup>, al quale Lanzi assegna il primato tra i quattrocentisti fiorentini, soprattutto in riferimento agli affreschi della cappella Sistina, ritenuti il vertice di quella stagione pittorica. I termini usati per Domenico riecheggiano effettivamente in quelli poi riservati a Felice:

uomo di una schiettezza di contorni, di un garbo di fattezze, di una varietà d'idee, di una facilità e diligenza veramente rara; il primo tra' Fiorentini che per via della prospettiva giunse a dare buona disposizione e profondità alle composizioni<sup>34</sup>.

Sulla scorta delle indicazioni e del giudizio di Lanzi, si è cercato da tempo di rintracciare opere che potessero colmare il vuoto lasciato dal ciclo di S. Croce, andato distrutto

30. L. Lanzi, *Il taccuino lombardo: viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti*, Paolo Pastres (a cura di), Forum, Udine 2000, p. 79.

31. L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, [1809], M. Cappucci (a cura di), Firenze, 1968-1973, II, p.298.

32. P. Barocchi, *Sulla edizione della Storia pittorica della Italia, 1795-1796*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe Lettere e Filosofia», serie IV, Quaderni, 1-2, 2000 (Giornate di studio in memoria di Giovanni Previtali, a cura di F. Caglioti), pp. 293-319.

33. Per Pisanello, Lanzi, lavora molto sulle fonti e registra la perdita o il pessimo stato di conservazione di molti suoi lavori; l'unica vera lode è per «un casamento così ben messo in prospettiva» nell'*Annunciazione* in S. Eufemia a Verona. Di Botticelli loda gli interventi alla Sistina, mentre trova le tavole fiorentine non all'altezza dell'esperienza romana. L. Lanzi, *Storia pittorica*, cit., I, p. 39 (per Botticelli); III, p. 367 (per Pisanello).

34. Ivi, p. 40.

con la gran parte dell'antica fondazione francescana nel 1814<sup>35</sup>. La principale indiziata è da tempo la *Crocifissione*, con una datazione che parrebbe condivisa verso la fine degli anni Ottanta, già nel refettorio del convento e ora inglobata in una residenza privata, nota come Villa Pecco (*Figure 2-3*). Concordo sul fatto che le asprezze filoferraresi, l'affollamento compositivo e le forzature prospettive dell'affresco comasco, pur di grande effetto, faticano a intercettare il «comporre giudizioso, il disegno più gentile e il colorito più aperto» recepiti da Lanzi<sup>36</sup>. Il “Maestro di Villa Pecco” sembra piuttosto fermare un innesto della prima maniera di Andrea De Passeri sulla linea degli Scotti, quelli discendenti da Gottardo. Spetta a un'apertura di Giovanni Romano, non a caso a margine del *Trittico* del Poldi Pezzoli, l'aver agganciato l'affresco comasco a tre *Crocifissioni* su tavola, in realtà non così omogenee tra loro: quella nota come Cernazai, oggi in collezione privata; quella dello Szépművészeti di Budapest, n. 1312 (*Figura 4*); quella oggi a Brera, proveniente da S. Angelo (*Figura 1*), che abbiamo già intercettato più volte<sup>37</sup>. Non è semplice districarsi nelle successive vicende critiche, anche per l'impossibilità di diretti confronti ravvicinati<sup>38</sup>. A mio avviso, la prima appare ancora più nel segno di Andrea de' Passeri, all'altezza dell'*Assunzione* di Brera (1488). Quella di Budapest, più morbida rispetto agli affreschi di Villa Pecco, sembra un plausibile precedente della più matura *Crocifissione* di Brera, per la quale possiamo confermare l'impegno di Giovanni Bernardino e Giovanni Stefano Scotti attorno alla metà dell'ultimo decennio del secolo, così da gettare un ponte praticabile verso la *Crocifissione* attribuita, non senza dissensi, al giovane Gaudenzio Ferrari, tra il 1497 e il 1500, oggi nella Pinacoteca di Varallo (*Figura 5*). Nella *Crocifissione* braidense, come notava correttamente Maria Teresa Binaghi Olivari, i cartoni utilizzati per i ladroni, per il santo vescovo e, parzialmente, per lo svenimento della Vergine sembrano gli stesso di quelli di Villa Pecco<sup>39</sup>, ma la qualità artistica è diver-

35. A. Rovi, *Chiese e conventi*, cit.

36. G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., p. 31; sull'ipotesi di identificazione con Felice Scotti si attesta, invece, E. Villata, *Gaudenzio*, cit., 24-27; Idem, *Due Crocifissioni lombarde nel Museo di Belle Arti di Budapest*, in «Arte Lombarda», 139, 2003, pp. 168-173; Idem, *Scotti, Gottardo*, cit., pp. 5-6; D. Fignon, *Sulle tracce*, cit., *passim*, considera a sé il Maestro di Villa Pecco.

37. G. Romano, *Scheda 23*, cit., p. 84. Le *Crocifissioni* di Brera e Budapest erano già state radunate sotto il nome di Stefano Scotti in L. Mravik, *Stefano Scotti maître de Gaudenzio Ferrari?*, in «Bulletin du Musée Hongrois des beaux-arts», 1979, pp. 59-68.

38. E. Villata, *Due Crocifissioni*, cit.; Idem, *Gaudenzio*, cit., conferma l'attribuzione ad Andrea De Passeri della tavola Cernazai, attorno al 1488; P. Venturoli (*Il politico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in *Il restauro del politico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di P. Venturoli, Novara 1996, p. 41) attribuisce al «Maestro di Villa Pecco alias Felice Scotti (?)» la *Crocifissione* di Budapest, datandola al 1484 circa, e allo stesso maestro con un collaboratore della bottega degli Scotti (milanesi) quella di Brera, portandola al decennio successivo. D. Fignon, *Sulle tracce*, cit., mette sotto il nome del Maestro di Villa Pecco, senza identificarlo in Felice Scotti, tutte le *Crocifissioni*, compresa quella della Pinacoteca Civica di Varallo Sesia, autorevolmente attribuita al giovane Gaudenzio Ferrari.

39. M.T. Binaghi, *Scheda*, cit., p. 366. A Villa Pecco, attualmente non visitabile, manca il Crocifisso centrale, lacuna non da poco per comprendere i nessi tra i diversi pezzi.

sa e più alta, tanto che Romano la vedeva come il numero più avanzato del gruppo. La conferma che Stefano e Bernardino erano associati, come in Duomo, anche per lavori in S. Angelo, lascia immaginare un'ampia bottega e una capillare circolazione di modelli e cartoni al servizio di commissioni – privilegiate quelle di ambito francescano – operate da maestranze diverse. Del resto, è anche arduo distinguere nella *Crocifissione* braidenese i meriti dell'uno e dell'altro fratello. Al saldo finale, il termine “bottega degli Scotti” è plausibile per il gruppo considerato – meglio se si stacca la *Crocifissione* Cernazai – ma funziona come un contenitore dai confini abbastanza dilatati e permeabili, conseguenti a quanto possiamo ricomporre sulla discendenza di Gottardo.

Come assodato da tempo, non occorre riconoscere nella *Crocifissione* di Villa Pecco il Felice Scotti che Lanzi ammira per un ciclo bernardiniano, andato perduto col resto del complesso francescano di S. Croce. Certo, è plausibile pensare a una stessa maestranza attiva in punti diversi dello stesso convento e l'attività comasca per Felice è fuori discussione, ma, come detto, i termini usati nella *Storia pittorica* non si adeguano in modo palmare a quanto resta della *Crocifissione* comasca. Proprio sulla scorta dei documenti, i frequenti soggiorni pontaschi di Felice gli hanno meritato i *Profeti* e le *Sibille* affrescati nei sottarchi della cappella della Vergine in S. Maurizio (*Figure 8-10*)<sup>40</sup>. Sono tra i pezzi più alti della pittura rinascimentale valtellinese. In questo caso molti sono i riferimenti alla campagna decorativa dei primi anni Novanta alla Certosa, quando Ambrogio Bergognone è affiancato dal fratello Bernardino, Pietro da Velate, Jacopino De Mottis e Bernardo Zenale<sup>41</sup>; dall'impalcatura compositiva, ai dettagli decorativi, fino alla postura e alla caratterizzazione dei mezzi busti entro gli occhi. Rintracciare i precedenti di questa decorazione sul territorio è tutt'altro che semplice: faticano a dialogarci sia la *Crocifissione* di Villa Pecco sia gli affreschi della cappella della Vergine in S. Giorgio a Grosio: la *Madonna del Misericordia* e l'*Annunciazione*, datate 1498, che ritengo sia meglio lasciare sotto il nome programmatico di “Maestro bramantesco”, mantenendogli come unico altro numero di catalogo la cimasa dell'ancona di Sernio (*Figure 11-12*)<sup>42</sup>. Di segno più chiaro sono le successive ricadute dell'episodio pontasco, in particolare nella già citata decorazione del presbiterio di S. Giacomo a Livo, datata 1512 o 1517 e firmata da Sebastiano da Piuro (*Figura 13*), influenzato anche dai tipi di Giovan Angelo Del Maino e,

40. A. Rovetta, *Origine e affermazione*, cit., pp. 14-15; A. Rovetta, *Due tavole di Chicago*, cit.; B. Leoni, *I pittori*, cit.; E. Bianchi, *Felice Scotti*, in *Civiltà artistica*, cit., pp. 322-323; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo*, cit., p. 81; sulla decorazione pittorica della cappella pontasca, novità da parte di Stefania Buganza, in corso di pubblicazione negli atti della giornata di studi di Morbegno (19 novembre 2022), si veda qui p. 37, nota 4.

41. S. Buganza, *Bernardo Zenale*, cit.; Eadem, *Proposte per la ricostruzione...*, cit.

42. E. Noè, *L'ancona di Sernio*, cit. Sul maestro di bramantesco di Grosio, novità da parte di Carlo Cairati, in corso di pubblicazione negli atti della giornata di studi di Morbegno (19 novembre 2022), si veda qui p. 37, nota 4.

andando a ritroso, con qualche retaggio dello stesso Maestro bramantesco di Grosio<sup>43</sup>. Ma anche la carriera più matura di Andrea De Passeri, soprattutto alla Sassella (1511)<sup>44</sup>, e quella in crescita di Sigismondo De Magistris mostrano chiari segni di ricezione (Figura 14). Da ultimo, ricordo quel «FELIX» che abbiamo recuperato sotto l'inedita e malandata *Madonna dei Dolori*, affrescata sempre alla Sassella: non può essere il nome del committente, Johann Schmid, capitano grigione della valle nel 1519-1520, e ha una posizione pressoché conclusiva, come una firma<sup>45</sup>.

Tutto questo lungo e tortuoso percorso per tornare di nuovo agli affreschi di via Piazzini che potrebbero sparigliare (o mettere in ordine) le carte. Data la singolarità dell'episodio, possiamo solo elencare alcuni dati che potrebbero chiamare in causa il nome (o almeno l'ambito) di Felice Scotti con qualche plausibilità anche per il "trittico" pontasco. Le carte d'archivio che documentano la presenza di Felice in Valtellina – dal 1484, a Postalesio, fino al 1514, a Morbegno – e specificamente a Ponte nel 1498 e nel 1505, sono indizi di una significativa consuetudine. Il coinvolgimento, il 6 giugno 1498<sup>46</sup>, come testimone alla risoluzione dell'intricata vicenda costruttiva del presbiterio della parrocchiale, lascia immaginare Felice in rapporto con i maggiori protagonisti del rinascimento sul territorio e con i livelli più alti della comunità locale, con i Quadrio in posizione preminente: Giacomo a capo del Consiglio del comune e Marcellino a capo della scuola della Beata Vergine, insieme a Domenico Longhi<sup>47</sup>. I Quadrio sono sicuramente proprietari residenti nel nostro palazzotto almeno dall'allestimento del portale, che abbiamo datato al secondo quarto del XVI secolo: la precedente proprietà e funzione dell'edificio, come visto, restano ancora problemi aperti. Nel 1505 Felice è nuovamente a stretto contatto con i vertici sia della comunità locale sia della produzione artistica, nella persona

43. A. Rovetta, *Origine e affermazione*, cit., pp. 27-35; Idem, *Pittura in Alto Lario e Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., p. 25. La data oggi non è più riscontrabile; Cesare Cantù – in *Storia della città e diocesi di Como*, vol. I, Felice Le Monnier, Firenze 1856, p. 442 (dove è anche segnalata l'ancona in S. Maria di Mazzo dipinta dal Malacrida) – e Santo Monti – in *Atti della Visita pastorale Diocesana di F. Feliciano Ninguarda Vescovo di Como (1589-1593) ordinati e annotati dal Sac. Dott. Santo Monti e pubblicati a spese della Società Storica Comense*, vol. II, Società Storica Comense, Como 1898, p. 169 – leggevano 1517; Francesco Malaguzzi Valeri – *Pittori lombardi*, cit., pp. 247-248 – leggeva 1512.

44. Si vedano proprio le *Sibille* e i *Profeti* nel fregio della decorazione absidale della Sassella (A. Rovetta, *La stagione rinascimentale*, cit., pp. 137, 140).

45. Ivi, pp. 157-164.

46. Il documento non dice dove Felice abbia residenza, ma solo «filius quondam magistri Georgi de Scottis de Placentia» (Corbellini, *Il contratto*, cit., p. 108).

47. Marcellino Quadrio e Domenico Longhi erano a capo della Scuola anche ai tempi dell'ingaggio dell'Amadeo e di Giacomo Del Maino, nel 1495; nel 1500 sono sempre loro a siglare la fine lavori sulla lesena sinistra del presbiterio di S. Maurizio. Gli altri testimoni del documento del 1498 sono il parroco di Ponte, Pietro Guicciardi (altra famiglia che ha fatto la storia del paese) e Benedetto Martinazio, entrambi pontaschi, per cui Felice è l'unico "esterno". Il documento venne rogato nella sede della Scuola di S. Maria, ubicata al fianco della chiesa già nella seconda metà del Quattrocento e nota come oratorio delle Sibille per il ciclo affrescato da Fermo Stella in quello che ai tempi doveva essere un portico (1524-25); oggi vi è allestito il museo parrocchiale. Marcellino e Giacomo non risultano fratelli. Si veda A. Corbellini, *Il contratto*, cit.

di Giovan Angelo di Giovan Angelo L'impressione è quella di un artista ben inserito a Ponte, anche come persona di fiducia nella gestione delle committenze artistiche.

Sempre i documenti attestano una sorta di apprendistato e una successiva collaborazione di Bartolomeo Benzi presso Felice Scotti, nel 1480 a Como e nel 1484 a Postalesio; nel 1488, proprio allo scadere del tempo previsto dal contratto di formazione, il rapporto sembra incrinarsi: Bartolomeo abbandona la bottega senza pagare il dovuto<sup>48</sup>. Come osserva anche Virginio Longoni, non sappiamo come sia proseguita la vicenda, ma sarà pure rimasta qualche traccia di un sodalizio durato almeno otto anni e non si può escludere che i due non si siano nuovamente intercettati. La prima data, oggi nota, dell'attività di Bartolomeo è il 1496 siglato sotto la *Vergine Assunta e Incoronata* sulla parete presbiteriale di S. Maria delle Grazie di Gravedona; per una firma bisogna attendere il 1500 del *Polittico* di Nesso<sup>49</sup>. Il recente recupero, sempre alla Grazie di Gravedona, di un *Polittico* affrescato, sicuramente di Bartolomeo e databile per via documentaria tra 1500 e 1501, ci ha restituito un'immagine limpida della sua mano<sup>50</sup> (*Figure 15-16*). Un confronto tra i due santi gravedonesi, Guglielmo di «Lorenga» e Francesco, con i santi Domenico e Francesco di Ponte, sembra abilitare qualche legame di parentela (*Figura 17*). Tenendo anche conto che i due «astanti» di via Piazzini rivelano un'esecuzione più elementare, tanto da far pensare alla presenza di un collaboratore: le date dell'apprendistato/associazione funzionerebbero con la data proposta per i nostri affreschi, non oltre il 1485. Certo, Bartolomeo, nella sua raggiunta autonomia professionale, ha intercettato nuovi stimoli, simili a quelli del concittadino Andrea De Passeri e di un altro pittore lariano, Battista Malacrida da Musso, con il quale condivide i primi tempi della decorazione pittorica della chiesa delle Grazie a Gravedona<sup>51</sup>.

Andando invece a ritroso, possiamo cercare qualche indizio in quei frammenti dell'attività pittorica di Giorgio Scotti, padre di Felice, riconosciuti o riemersi di recente. Del *San Pietro martire* monzese incuriosiscono il sottile inquadramento a risalto decorato a foglie grasse, reso con un effetto simile alla *Crocifissione* di Ponte. Nella *Crocifissione* di Sorico si segnalano il volto ben visibile della Vergine, che potrebbe funzionare come indizio di un pur distante apprendistato riaffiorante sui i dolenti di Ponte. Tornando invece su elementi decorativi, il disegno damascato «ad abundantiam» nel velario

48. V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 61; cfr. *supra*, p. 89.

49. D. Pescarmona, *Bartolomeo De Benzi pittore di Torno*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario*, cit., pp. 101-109; da ultimo A. Rovetta, *Il ritrovato affresco di Bartolomeo De Benzi da Torno*, in *Santa Maria delle Grazie a Gravedona. Restauri e scoperte*, Nodolibri, Como 2021, pp. 93-114.

50. A. Rovetta, *Il ritrovato affresco*, cit., ma si veda tutto il volume, in particolare l'intervento della restauratrice Mariachiara Fois.

51. *Ibidem*.



sottostante il dipinto di Sorico si riflette semplificato nelle bordure di via Piazzzi. Andando su attitudini compositive ed esecutive, riconosciamo le dimensioni allungate delle mani, la calligrafia delle capigliature, le pennellate lunghe e fluide a segnare i panneggi per stesure sovrapposte.

Da ultimo – con tutta l'accortezza necessaria nell' accostare un giudizio critico di fine Settecento con dipinti che vediamo appannati da altri due secoli di incuria conservativa – a colpo d'occhio, quanto Lanzi scrive tra *Taccuino* e *Storia Pittorica* in merito alla pittura di Felice Scotti riesce a dialogare bene con la narrazione figurativa distesa sulla parete pontasca, senz'altro meglio degli affreschi di Villa Pecco. I riferimenti a Ghirlandajo, Botticelli e anche all'ancor più distante Pisanello potrebbero aver qualche senso con le parti migliori degli affreschi di via Piazzzi.

Sono solo indizi ed è corretto indicarne anche le plausibili criticità. La prima riguarda l'attribuzione a Felice Scotti delle *Sibille* e dei *Profeti* in S. Maurizio, avviata anch'essa sulla scorta della presenza del pittore a Ponte e su analoghe assonanze col giudizio lanziano. La datazione al 1505, proposta in prima istanza, si legava all'unico documento pontasco noto a suo tempo<sup>52</sup>; ora è possibile fare riferimento anche al 1498<sup>53</sup>. Lascio ad altri, che ci stanno lavorando, dirimere la questione<sup>54</sup>; l'anticipazione mi sembra comunque plausibile e non incide su quanto stiamo considerando. Non è infatti solo questione di anni, ma di occasioni, sorprendentemente recepite nei sottarchi di Ponte, per potersi aggiornare sugli sviluppi pittorici avviati nel cantiere della Certosa di Pavia nei primi anni Novanta<sup>55</sup>. La frequentazione valtellinese e pontasca di Giacomo Del Maino nel corso degli anni Novanta, con già al seguito, almeno a Bellano, Giovan Angelo e il pittore pavese Andrea Clerici, riesce a giustificare questi rapidi aggiornamenti<sup>56</sup>. D'altra parte, i documenti non ci aiutano a comprendere i termini della mobilità di Felice Scotti, che sembra avere il suo campo base a Como: qui troviamo la prima e l'ultima sua

52. La datazione proposta al 1505 per le *Sibille* e i *Profeti* (A. Rovetta, *Origine e affermazione*, cit., pp. 14-15; A. Rovetta, *Due tavole di Chicago*, cit.; A. Rovetta, *Felice Scotti*, cit., p. 233; E. Bianchi, *Felice Scotti*, in *Civiltà artistica*, cit., pp. 322-323), non poteva ai tempi avvalersi dell'eventualità del 1498, recuperata a livello documentario nel 1997 in B. Leoni, *I pittori*, cit., p. 116, e A. Corbellini, *Il contratto*, cit.

53. Un primo suggerimento è in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo*, cit., pp. 31 e 242.

54. Eugenia Bianchi, Stefania Buganza e Carlo Cairati, in corso di pubblicazione negli atti della giornata di studi di Morbegno (19 novembre 2022), si veda qui p. 37, nota 4.

55. A. Rovetta, E. Bianchi, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., pp. 233-234; per il portato bramantesco nel cantiere pittorico della Certosa nei primi anni Novanta, si veda in particolare S. Buganza, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in «Nuovi studi», 2, 1997, pp. 109-130.

56. Lo stesso discorso vale per il Maestro bramantesco di Grosio. Va ricordato che Paolo Venturoli aveva pensato a Felice Scotti come indoratore e coloritore dell'ancona (P. Venturoli, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in P. Ceschi Lavagetto (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno, Artegrafica Silva, Parma 1985, pp. 133-148).

segnalazione d'archivio<sup>57</sup>, oltre ad altre intermedie, compresa l'attestazione lanziana. Anche la fisionomia di una sua eventuale bottega, allo stato attuale degli studi, resta circoscritta alle vicende dell'apprendistato di Bartolomeo De Benzi. Certo, se avessimo maggior conoscenza dei suoi collaboratori o soci, forse riusciremmo a dar qualche miglior consistenza quell'esile filo rosso che ci piacerebbe tirare tra i due episodi pontaschi. Potrebbero ritornare utili, come elementi di riferimento, il *San Giovanni Battista* e il *San Giacomo*, scomparsi di una medesima ancona, conservati alla The Martin D'Arcy Gallery of Art, Loyola University of Chicago, che avevo già a suo tempo considerato tra i *Profeti* di Ponte e gli *Apostoli* di Sebastiano da Piuro a Livo<sup>58</sup> evidenziandone la decisa ricezione bergognonesca e bramantesca (*Figure 18-19*). I dettagli delle cornici, apparentemente originali, sono vicini a quelli delle ancone di Pietro Bussolo e Giacomo Del Maino, anni Novanta. Possiamo affiancarvi il bel *Cristo in pietà*, purtroppo mutilo ai lati, in S. Abbondio di Stazzona (*Figura 20*).

Da ultimo è opportuno segnalare, sempre nella cappella della Vergine in S. Maurizio, il lacerto di affresco che si intravede seminascosto dall'altare e dall'ancona, in basso a destra, risultando incongruo a entrambi e di sicuro precedente (*Figure 21-22*). Si intravede una struttura architettonica poco profonda, a strette colonne quadrangole, chiusa da una cornice modanata a motivi antiquari, che aggetta su una parete a conci regolari, oltre la quale si intuisce un ambiente alberato. Dall'estremità della cornice pende uno stemma Quadrio. La struttura appare abitata da una figura appena visibile: apparentemente un uomo – forse barbato, con elegante copricapo, abito nero e camicia bianca – dipinto in atteggiamento abbastanza dinamico. Sull'intero lacerto si intravedono resti di un'iscrizione in caratteri gotici, apparentemente sovrapposta. Qualcosa di simile, come impalcatura e come segno pittorico, si intravede in S. Antonio di Morbegno, nella cappella Malaguzzini, dotata nel 1491 e decorata l'anno successivo<sup>59</sup>. A Ponte, il segno della committenza è molto interessante e l'incompatibilità con l'ancona della Vergine fa presupporre un intervento a essa precedente, con tutti gli interrogativi che porta, considerate le cronologie.

57. Lo abbiamo trovato «habitor Caspani» e anche «de Mediolano» (a Ponte, nel 1505) e «de Varixio» (a Como nel 1502); V. Longoni, *Pittori lariani del Quattrocento: Giorgio*, cit., p. 61.

58. A. Rovetta, *Due tavole di Chicago*, cit.

59. Cfr. *infra*, cap. 6.



Figura 1. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 5511.  
Giovanni Bernardino e Giovanni Stefano Scotti,  
*Crocifissione*, 1495-1500 ca.  
(© Pinacoteca di Brera, Milano).



Figura 2. Como, Villa Pecco. Maestro di Villa Pecco,  
*Crocifissione*, 1490 ca. (foto Fabio Cani).



Figura 3. Como, Villa Pecco. Maestro di Villa Pecco,  
*Crocifissione* (foto Fabio Cani).

5. Gli Scotti in Valtellina

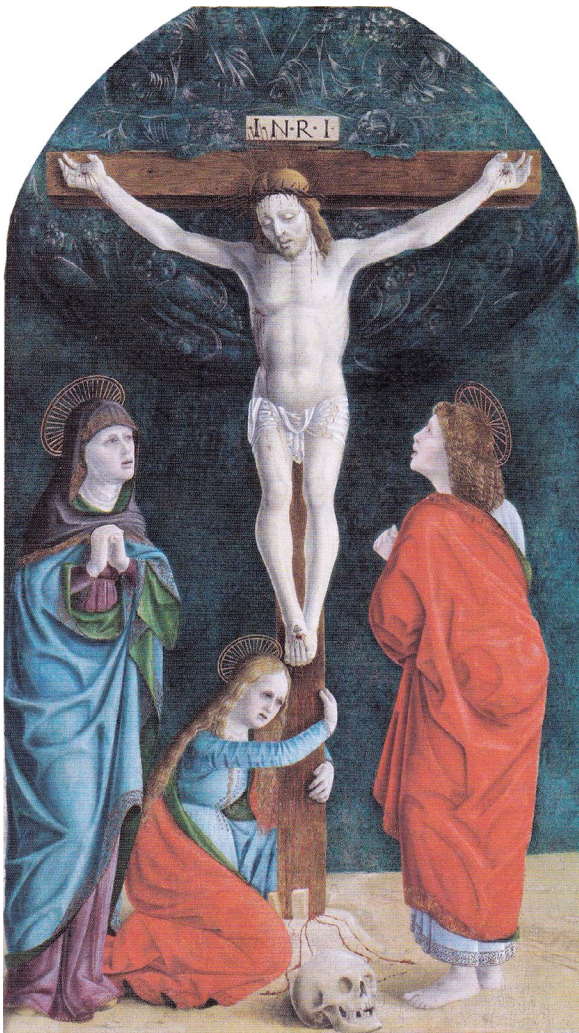


Figura 4. Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 1312. Bottega di Giovanni Stefano e Giovanni Bernardino Scotti, *Crocifissione*, 1490-1495 ca. (foto Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Budapest).

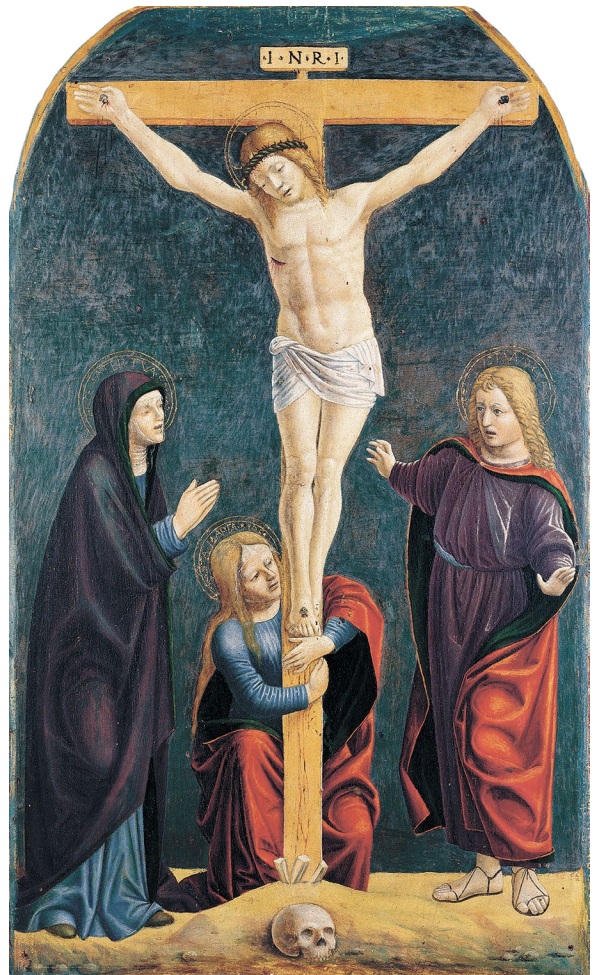


Figura 5. Varallo, Pinacoteca Civica, inv. 667. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, 1497-1500 ca. (foto Società di incoraggiamento allo studio del disegno e di conservazione delle opere d'arte in Valsesia - Onlus)



*Figura 6.* Sorico, Santo Stefano.  
Giorgio Scotti e altro pittore, *Crocifissione*  
(Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



*Figura 7.* Monza, Duomo.  
Giorgio Scotti,  
*San Pietro Martire.*

## 5. Gli Scotti in Valtellina



Figura 8 (in alto a sinistra). Ponte, San Maurizio. Cappella della Beata Vergine Maria (foto Francesca Bormetti).

Figura 9 (in alto a destra). Ponte, San Maurizio. Cappella della Beata Vergine Maria. Felice Scotti?, Particolare degli affreschi con *Profeti e Sibille* (foto Francesca Bormetti).

Figura 10 (in basso). Ponte, San Maurizio. Cappella della Beata Vergine Maria. Particolare di un *Profeta* (foto Francesca Bormetti)



*Figura 11.* Grosio, San Giorgio.  
Maestro bramantesco, Madonna della Misericordia (foto Francesca Bormetti).



*Figura 12.* Sernio, Oratorio della Madonna della Neve.  
Maestro bramantesco, cimasa dell'ancona di Giacomo del Maino (foto Francesca Bormetti).

## 5. Gli Scotti in Valtellina

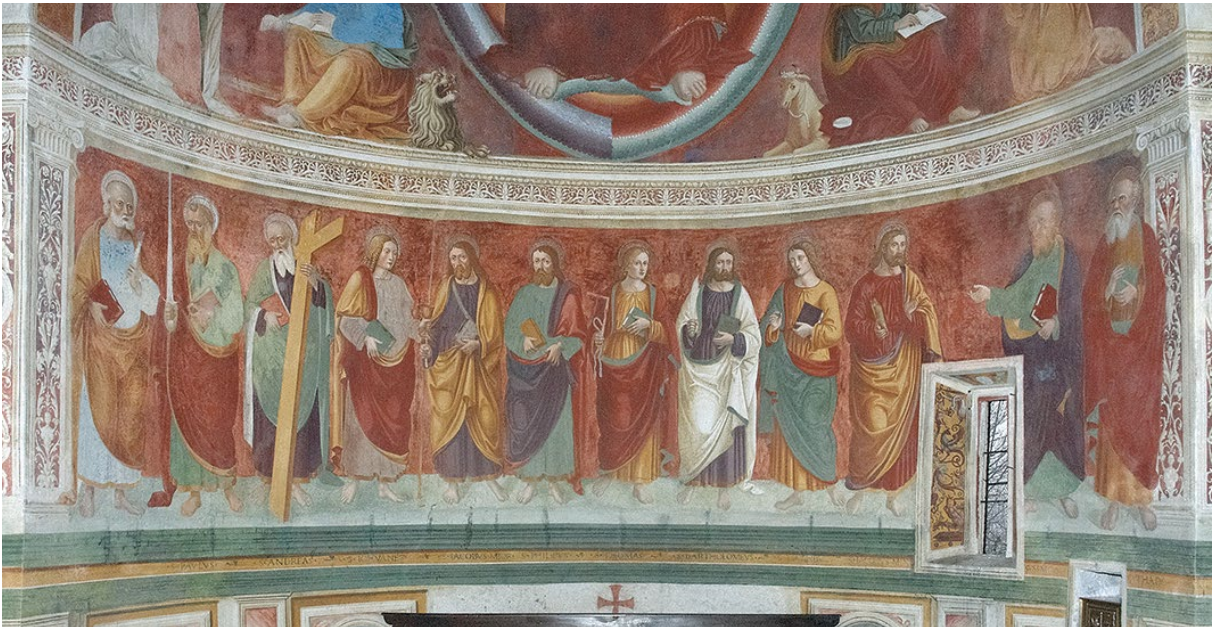


Figura 13. Livo, San Giacomo. Sebastiano da Piuro, Decorazione presbiteriale, particolare, 1512 (o 1517)  
(Como, Ufficio diocesano per i beni culturali ecclesiastici).



Figura 14. Sondrio, Santa Maria della Sassella. Andrea de Passeris, *Profeti e sibille*, 1511  
(foto Aleph, Como).





Figura 15. Gravedona, Santa Maria delle Grazie. Bartolomeo De Benzi, Polittico affrescato, 1500 (foto Mariachiara Fois).

## 5. Gli Scotti in Valtellina



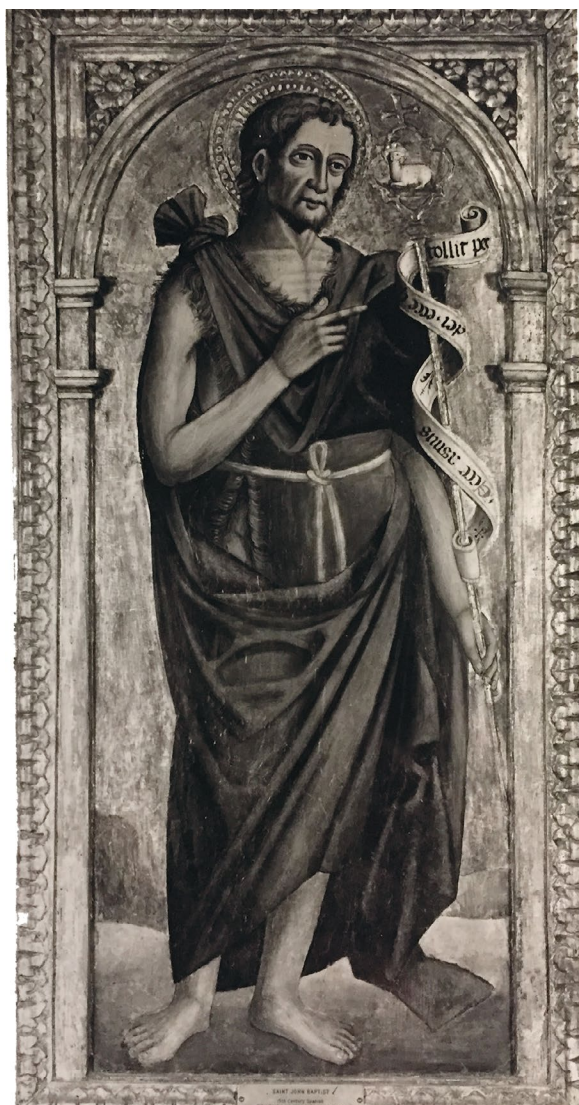
*Figura 16.* Gravedona, Santa Maria delle Grazie.  
Bartolomeo De Benzi, Polittico affrescato,  
particolare del volto di san Francesco (foto Mariachiara Fois).



*Figura 17.* Ponte, via Giuseppe Piazzi, 12.  
*Crocifissione con i santi Domenico e Francesco,*  
particolare del volto di san Francesco (foto Marquis).



*Figura 18.* Chicago, Loyola University,  
The Martin D'Arcy Gallery of Art.  
Bottega di Felice Scotti (Sebastiano da Piuro?),  
*San Giacomo*  
(foto The Martin D'Arcy Gallery,  
Loyola University of Chicago).



*Figura 19.* Chicago, Loyola University,  
The Martin D'Arcy Gallery of Art.  
Bottega di Felice Scotti (Sebastiano da Piuro?),  
*San Giovanni Battista*  
(foto The Martin D'Arcy Gallery,  
Loyola University of Chicago).

## 5. Gli Scotti in Valtellina



*Figura 20 (a sinistra).* Stazzona (Villa di Tirano), Sant'Abbondio. Bottega di Felice Scotti, *Imago pietatis* (foto Lorenzo Boffadossi).

*Figura 21 (in basso a sinistra).* Ponte, San Maurizio, cappella della Beata Vergine Maria. Ancona di Giacomo del Maino e tracce di affreschi (foto Francesca Bormetti).

*Figura 22 (in basso a destra).* Ponte, San Maurizio, cappella della Beata Vergine Maria. Tracce di affreschi con lo stemma della famiglia Quadrio (foto Francesca Bormetti).





## 6. SPIGOLATURE DAL COMPLESSO DI S. ANTONIO DI MORBEGNO

A ulteriore precisazione del contesto che abbiamo tentato di ricostruire, seppure a frammenti, attorno agli affreschi di via Piazzini, è utile una rapida incursione nel complesso di S. Antonio di Morbegno, tra la chiesa di S. Antonio, ampliata a partire dal 1479 e consacrata nel 1504, e il convento domenicano, il cui primo chiostro venne inaugurato nel 1485<sup>60</sup>. Chiesa e convento costituiscono uno dei capitoli più importanti e insieme più trascurati e malandati del rinascimento valtellinese e lombardo. Le pareti delle cappelle e dei chiostri sono oggi ridotte a palinsesti lacunosi e spesso indecifrabili, ma la qualità degli interventi pittorici eseguiti in rapida sequenza tra la fine del Quattro e i primi decenni del Cinquecento riesce ancora ad affiorare visibilmente. La lunetta della facciata con la *Natività* di Gaudenzio Ferrari databile tra 1524 e 1525, tra i pochi pezzi decentemente conservati, chiude al più alto livello una lunga stagione di prestigiosi interventi decorativi<sup>61</sup>. Anche gli studi hanno faticato ad affrontare quanto esibito a livello pittorico dal monumento, complice il compromesso stato conservativo, pur rilevandone più volte il ruolo cruciale di diversi episodi, soprattutto all'interno della chiesa<sup>62</sup>.

Qui accenniamo ad alcuni affreschi che ci interessano più da vicino, tra i primi numeri della decorazione pittorica dell'intero complesso. Abbiamo già citato la *Crocifissione con san Domenico (?) e san Pietro martire*, conservata all'interno della sala capi-

60. G. Perotti, *Il convento domenicano di S. Antonio in Morbegno (1457-1798)*, in «Archivio Storico della Diocesi di Como», 6, 1990, pp. 97-126, con indicazioni delle fonti più antiche; E. Bianchi, *Morbegno, chiesa di S. Antonio*, in *Civiltà artistica*, cit., pp. 243-249.

61. G. Romano, in *La "Natività della Vergine" di Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 8 febbraio - 8 aprile 2011) G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi (a cura di), Officina Libraria, Milano, 2011, p. 17; P. Angeleri, *Scheda 29*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio*, cit., p. 236.

62. M. Gregori, *Note su problemi*, cit.; A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario e Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, cit., pp. 19-28; S. Coppa, *La pittura nel Quattrocento*, cit., pp. 154-160; E. Bianchi, *Morbegno, chiesa di S. Antonio*, ivi, pp. 243-249. Su diversi episodi pittorici della chiesa sono intervenuti Alessandro Rovetta e Valentina Dell'Orto nella giornata di studi di Morbegno, per cui si veda *supra*, p. 37, nota 4.

tolare, sul lato orientale del primo chiostro (*Figura 1*). La firma è quella di Lorenzo De Benzi da Torno, la datazione ha come punto di riferimento il 1485 della consacrazione del chiostro, la cui prima pietra venne posta nel 1457; dal 1466 si hanno le prime riunioni capitolari, presumibilmente proprio nell'ala orientale del chiostro, la prima a essere edificata secondo l'uso domenicano<sup>63</sup>. Lungo la parete del deambulatorio, al di sotto degli affreschi secenteschi si notano diversi lacerti di decorazione antica, alcune con lunghe didascalie in caratteri gotici che pure indicano una realizzazione di questa ala piuttosto precoce (*Figure 2-3*)<sup>64</sup>. Un confronto combinato con la *Crocifissione* firmata da Giorgio Scotti nel 1473 e quella di Ponte, datata verso il 1485, conferma la continuità e la capillarità della bottega comasca inserendo al suo interno quest'altro componente dell'importante famiglia tornasca dei De Benzi. I domenicani insediatisi a Morbegno erano in stretto rapporto con il convento comasco di S. Giovanni in Pedemonte e avranno cercato nel capoluogo lariano le maestranze per avviare la decorazione pittorica del loro complesso. Un elegante fregio con oculi laureati, dai quali spuntano busti di Profeti con cartigli, scorre al di sopra della *Crocifissione*, lasciando immaginare un intervento forse più esteso; le dimensioni del dipinto fanno invece pensare a un ambiente ridotto rispetto a quello attuale. Il Cristo crocifisso, le figure ai piedi della croce, lo stesso paesaggio indicano una terra di mezzo, anche generazionale, tra i due confronti proposti. Penso che lo stesso Lorenzo o un suo sodale sia il frescante della sala identificata come l'antico refettorio, sul lato opposto del primo chiostro, costruito successivamente, ma comunque entro il 1485 della consacrazione. Si tratta di un'estesa *Crocifissione tra Santi*, alcuni riconoscibili come domenicani (almeno Domenico, Pietro martire e Tommaso), intercalati da altri (un Vescovo, Giovanni Battista, patrono di Morbegno, e Girolamo), tutti in dilatata sequenza paratattica, proiettati su uno sfondo a balze montuose multicolori, profondamente incise e con le cime stondate (*Figure 4-7*). Al confronto con la *Crocifissione* della sala capitolare il corpo di Cristo risulta addolcito, mentre quello dei santi sfila entro vesti tubolari fittamente scanalate, come fusti di colonne, simili al S. Pietro martire monzasco, firmato da Giorgio Scotti. Siamo probabilmente al passaggio tra ottavo e nono decennio.

All'interno della chiesa merita almeno un breve cenno, la quarta cappella di sinistra, forse la prima a essere decorata ad ampliamento avanzato se non già concluso<sup>65</sup>

63. G. Perotti, *Il convento*, cit. pp. 105-110. Il chiostro venne consacrato dal vescovo di Como, Branda Castiglioni, come ricorda anche l'iscrizione dipinta sulla destra della porta d'ingresso alla chiesa.

64. Nel 1471 si trova accenno alla biblioteca e al cimitero (*ibidem*).

65. La conferma della precedenza cronologica di questa cappella è nella volta ancora a crociera, quando le successive, verso l'ingresso, sono tutte voltate a botte.

## 6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno

(Figure 8-12). Ha il conforto di due date: il 1491 dell'allogazione a Giacomo e Francesco Malaguzzini<sup>66</sup> e il 1492, riportato da una fonte settecentesca, per la decorazione pittorica<sup>67</sup> e, forse, per la sepoltura temporanea della salma del beato Andrea da Peschiera, personalità di spicco dell'ordine, presente a Morbegno dal 1475<sup>68</sup>. Con tali premesse e tenendo conto delle ambizioni della nuova fondazione domenicana, è facile pensare a uno stretto accordo tra i committenti e i frati per la decorazione della cappella. L'uso, poi ribadito<sup>69</sup>, della doppia dedicazione per omonimia – san Vincenzo Confessore e san Vincenzo Ferreri – celebrava il valore e il ruolo provvidenziali dell'*ordo praedicatorum* nella storia della Chiesa, confermato esibendo i suoi più luminosi protagonisti nei toni dell'arcosolio. Siamo al cospetto di un altro ciclo sostanzialmente inedito, in pessime condizioni conservative<sup>70</sup>. Qui ci limitiamo a rintracciare, tra estese lacune, l'importante impalcatura iconografica con *Storie di san Vincenzo Ferreri*, sulla parete destra (sulla parete sinistra, l'unico episodio non è facilmente interpretabile); la *Gloria di san Vincenzo Ferreri*, sulla parete di fondo, sormonta una sorta di loggiato, entro cui si può immaginare una Maestà o una Sacra Conversazione, almeno per quanto suggerisce l'unico santo domenicano riconoscibile sulla sinistra. Il ciclo era accompagnato da un esteso apparato didascalico di legende e cartigli, oggi ridotto a lacerti. I caratteri formali sono quelli di una vulgata tra Foppa – le *Storie di san Pietro martire* alla Portinari incombono come modelli – e gli Scotti, soprattutto nei tipi, piuttosto semplificati (anche dalla perdita di materia pittorica), mentre sorprendono la resa limpida e sintetica delle architetture e il ricco repertorio delle decorazioni antiquarie, quasi prestiti o interventi di altro artista, più sperimentato. Come detto, il ciclo andrà analizzato e compreso più a fondo, ma a questa prima apertura di pagina, soprattutto nelle figure, si ha la sensazione di trovarsi davanti a uno dei primi numeri di Bartolomeo De Benzi, a questo punto poco dopo essersi dissociato da Felice Scotti, ammesso che non si siano poi riaccordati, come si può prevedere a fronte di aperture di cantieri promettenti come quello morbegne-

66. G. Perotti, *Il convento domenicano*, cit. pp. 114-115.

67. C.G. Fontana, *Chiesa di S. Antonio Abate e S. Maria dei P.P. Domenicani in Morbegno*, Civica Biblioteca Pio Rajna, Sondrio, ms. senza segnatura, I, p. 54 ss. La fonte poteva verosimilmente avvalersi della buona leggibilità dell'iscrizione dipinta entro una "tabula", nella zona inferiore della parete di fondo, dove ancora oggi si riesce a decifrare «HOC OPUS FECIT FIERI IACOBUS FILIUS...», a conferma della committenza di Giacomo Malaguzzini.

68. La salma di Andrea da Peschiera venne traslata nella cappella accanto nel 1497 (G. Perotti, *Il convento domenicano*, cit., p. 115); vale la pena ricordare che si era formato nel convento di S. Marco a Firenze, sotto sant'Antonino, potendo osservare i modi narrativi *in figuris* dell'Angelico.

69. Così sarà per la prima cappella di destra, di proprietà Vicedomini di Cosio, dedicata a santa Caterina da Siena e santa Caterina d'Alessandria, affrescata, come noto nel 1515 da Bernardino De Donati, Giovanni Ambrogio Ghezzi.

70. Dopo il secolare abbandono dell'edificio, seguito alla soppressione del 1798, la chiesa è stata recentemente riallestita come Auditorium; gli affreschi sono riapparsi sotto scialbature grazie a interventi di recupero – difficile usare il termine restauro – negli anni Venti e Settanta del secolo scorso (E. Bianchi, *Morbegno*, cit., p. 246).



se. Come detto, gli impianti architettonici e la decorazione antiquaria hanno un'altra levatura; il repertorio del sottarco è identico a quello reso in forma più scultorea nella cappella della Vergine a Ponte. Ma ci fermiamo qui, perché i fattori in gioco travalicano il penultimo decennio del secolo, sul quale abbiamo inteso focalizzarci, soprattutto considerando le importanti novità che caratterizzano gli anni Novanta in Valtellina. Segnaliamo solo la presenza di due Santi domenicani nel primo chiostro del convento, parenti stretti della controfigura di san Vincenzo Ferreri ribadita sulle pareti della cappella Malaguzzini (*Figure 13-14*).

## 6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno

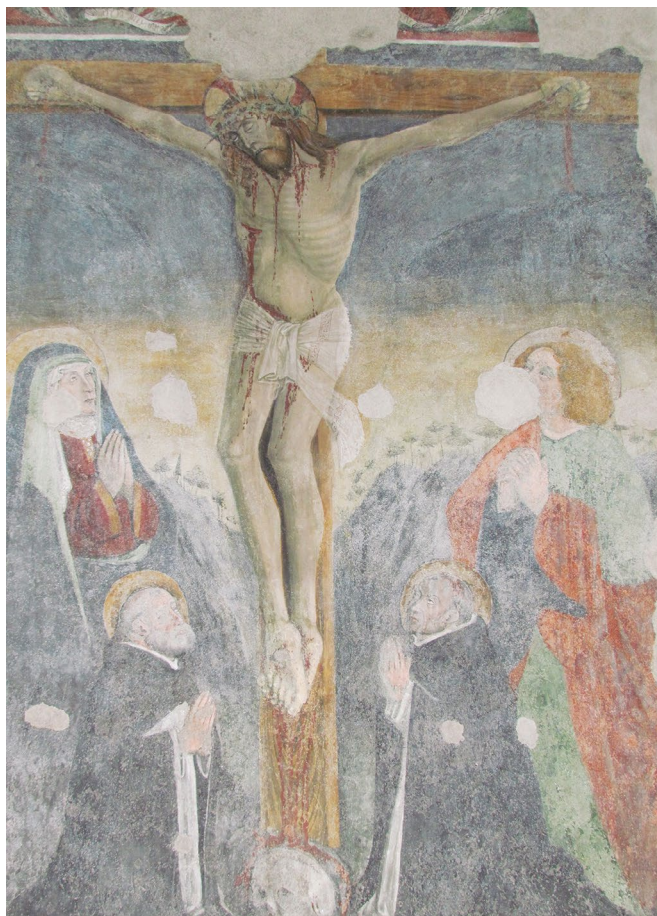


Figura 1. Morbegno, Convento di Sant'Antonio, sala capitolare.  
Lorenzo De Benzi, *Crocifissione con i santi Domenico e Pietro Martire* (foto Alessandro Rovetta).



Figura 2. Morbegno, Convento di Sant'Antonio,  
chostro, lato Est. Lacerti di affreschi quattrocenteschi  
(foto Alessandro Rovetta).



Figura 3. Morbegno, Convento di Sant'Antonio,  
chostro, lato Est. Lacerti di affreschi quattrocenteschi  
(foto Alessandro Rovetta).

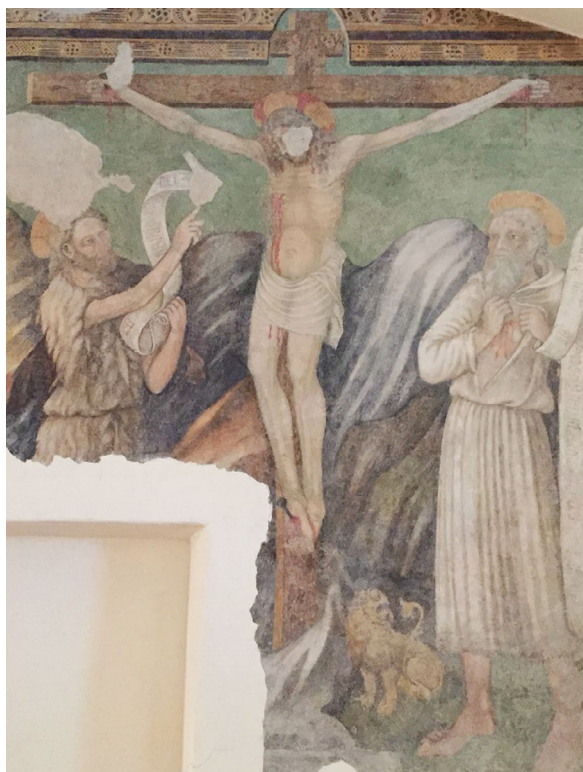


Figura 4. Morbegno, Convento di Sant'Antonio, antico refettorio. Lorenzo De Benzi (?), *Crocifissione e santi* (foto Alessandro Rovetta).



Figura 5. Morbegno, Convento di Sant'Antonio, antico refettorio. Lorenzo De Benzi (?), *Crocifissione e santi* (foto Alessandro Rovetta).

6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno



*Figura 6.* Morbegno, Convento di Sant'Antonio, antico refettorio.  
Lorenzo De Benzi (?), *Crocifissione e santi*, particolare di Cristo crocifisso tra i santi Battista e Girolamo (foto Alessandro Rovetta).



*Figura 7.* Morbegno, Convento di Sant'Antonio, antico refettorio.  
Lorenzo De Benzi (?), *Crocifissione e santi*, particolare di san Vincenzo Ferreri (foto Alessandro Rovetta).



*Figura 8.* Morbegno, Sant'Antonio, cappella Malaguzzini. Gloria di san Vincenzo Ferreri (foto Giuseppe Giudici, Lecco).

6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno



Figura 9. Morbegno, Sant'Antonio, cappella Malaguzzini. Storie di san Vincenzo Ferreri, *Miracolo del bambino resuscitato* (foto Giuseppe Giudici, Lecco).



Figura 10. Morbegno, Sant'Antonio, cappella Malaguzzini. Storie di san Vincenzo Ferreri (foto Giuseppe Giudici, Lecco).



*Figura 11. Morbegno, Sant'Antonio, cappella Malaguzzini. Gloria di san Vincenzo Ferreri, particolare della Vergine e di Cristo che incoronano san Pietro Martire (foto Giuseppe Giudici, Lecco).*

6. Spigolature dal complesso di S. Antonio di Morbegno

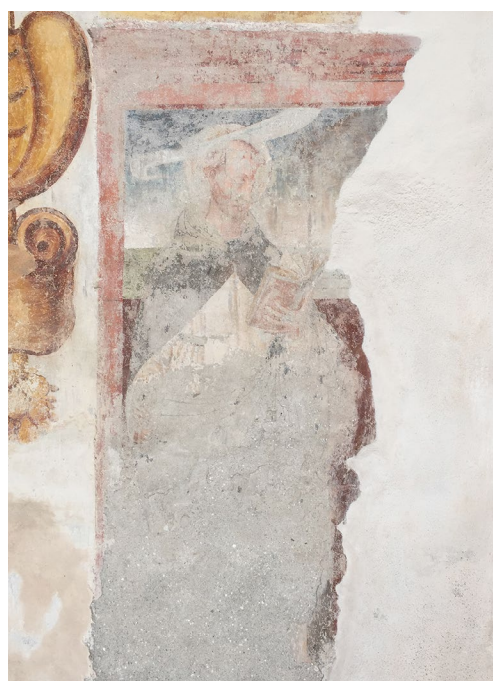


Figura 12 (a sinistra). Morbegno, Sant'Antonio, cappella Malaguzzini. Particolare degli affreschi nel sottarco con santi domenicani e il beato Andrea da Peschiera (foto Giuseppe Giudici, Lecco).

Figura 13 (a destra, in alto). Morbegno, Sant'Antonio, primo chiostro. Santo domenicano (foto Alessandro Rovetta).

Figura 14 (a destra, in basso). Morbegno, Sant'Antonio, primo chiostro. San Pietro Martire (foto Alessandro Rovetta).





# LA “CASA DELLA LATTERIA” A PONTE IN VALTELLINA. PRIME NOTE STORICHE

*Augusta Corbellini*

Il centro storico di Ponte in Valtellina è considerato a ragione, oggi, uno dei più ampi e meglio conservati della intera provincia di Sondrio. Non sono bastati alcuni pesanti interventi urbanistici e architettonici effettuati a iniziare dagli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso per mutarne troppo l'impianto medievale – pur ampliato e in parte ripulato nel corso dei secoli successivi alla prima formazione –, la fisionomia rurale e l'impronta nobiliare al contempo<sup>1</sup>.

Un primitivo insediamento significativo era nato quasi certamente più a ovest rispetto all'attuale, nei pressi del torrente Ron – che allora scendeva capriccioso dalle Alpi Retiche, spostando il suo alveo ora a est e ora a ovest a causa di importanti scoscendimenti dei versanti della valle e trascinando con sé coltivi e abitazioni –, al di là del quale si trova Tresivio con la chiesa matrice della pieve intitolata ai Santi Pietro e Paolo, da cui Ponte dipendeva<sup>2</sup>. Nel lontano 928 esisteva già un *vico Ponte* – forse unito al *vico Clure*, sito di poco più a sud est – del quale si dà contezza in una pergamena pubblicata nel Codice Diplomatico della Rezia<sup>3</sup>.

Sorse un *vico* o villaggio, s'è detto, nella campagna occidentale e, in epoca imprecisata, vi sorse anche una chiesa dedicata a Santa Cristina. Dalla ricerca toponomastica emerge, infatti, come molte tra le più antiche citazioni relative al territorio comunale riguardino beni in località *Santa Cristina*<sup>4</sup>. La chiesa è lì *ab immemorabili*, ma non ab-

1. Una delle più suggestive descrizioni del borgo di Ponte è in L. Borgese, *La casa rurale*, Parma 1969. L'autore ne coglie non soltanto i tratti esteriori e le caratteristiche costruttive, ma riesce a penetrare nell'anima e nella cultura degli abitanti dei quali sottolinea l'operosità e lo spirito di accoglienza, pur nei modi schietti e a volte rudi.

2. Per la storia della pieve si rimanda a M.A. Carugo, *Tresivio, una pieve valtellinese tra Riforma e Controriforma*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1990. Ponte se ne staccò all'inizio del 1400.

3. *Codice diplomatico della Lombardia*, n. 478, col. 826, in «Periodico della Società storica comense», vol. III, 1883/1884, p. 49: vi si parla di una transazione per un valore di trenta soldi in buoni denari a fronte di nove pezze di superficie coltivata «que modo habere viso [sic] sum in fundo et vico Ponte et in Clure, vel ibi circumcirca».

4. *Inventario dei toponimi – territorio comunale di Ponte in Valtellina*, n. 19, a cura di A. Corbellini, Società storica valtellinese, Sondrio 1991, *ad vocem*, p. 94.

biamo documenti sull'edificio anteriori al XIII secolo; ancora nel corso del 1300 si parla in più di una occasione della presenza di un *monachus et conversus ecclesiae Sanctae Christinae*. L'indizio suggestivo induce a credere anche alla possibilità dell'esistenza di un piccolo xenodochio<sup>5</sup>.

Ma poi si sviluppò soprattutto l'abitato sul tratto di versante ove possibilmente si trovavano già anche altri piccoli nuclei sparsi.

Questo nobile Luogo a niun altro di tutta la Valle secondo nella grandezza, e nella beltà, come scrive un anonimo, era già di Mura, e di Fosse recinto, le cui vestigia pur oggi appaiono, con tre Castella; l'un posto, dov'era già l'antica *Blera*, oggi *Berola*, del qual si veggono tuttavia le vestigia; il secondo situato, dov'è di presente la chiesa de' Gesuiti con varie Torri, una delle quali si è atterrata solamente a' miei giorni, per servire al Comodo di que' Religiosi<sup>6</sup>; e il terzo locato, dove oggi *Piazzetta* si appella, che anticamente la Contrada della Torre si nominava, come da varii Instrumenti [...]. Il suo nome si è trasformato per non so quale ragione di *Ponto* in *Ponte* nel favellarne, che si è fatto<sup>7</sup> (*Figura 1*).

*Ponte* dovrebbe essere, dunque, il toponimo più antico, seguito poi da *Belora*, riferito a un piccolo agglomerato posto a monte dell'attuale abitato, in posizione soleggiata e, soprattutto, protetta. Si congettura, da parte di alcuni, che il nome Ponte derivasse dal germanico *Biunte*<sup>8</sup>, termine del linguaggio amministrativo usato per indicare un terreno delimitato. Più verosimilmente potrebbe riferirsi a un ponte che, mai esistente nell'abitato attuale, doveva però trovarsi sul Ron per consentire i frequentissimi collegamenti con la chiesa plebana<sup>9</sup>. O al più potrebbe riferirsi al "ponte pontasco" che da sempre unisce, all'interno del comune, il versante retico con quello orobico<sup>10</sup>.

Tra i diversi nuclei, uno – forse ancor precedente rispetto alla chiesa campestre dedicata alla santa di cui s'è detto –, qualora si riuscisse a dimostrarne l'origine romana, doveva trovarsi anche più a est entro la stessa area in cui sorge oggi Ponte; lo attesta il

5. F. Prandi, *La chiesa di San Fedele in Poggiridenti-Pendolasco*, Associazione San Fedele, Poggiridenti 2014. L'autrice individua tracce di uno xenodochio presso la chiesa di San Fedele, lungo la strada che, risalendo tutta la Valtellina, ne collegava i maggiori centri abitati del versante retico. Si vedano anche le pergamene pubblicate in *Bündner Urkundenbuch*, I-III.

6. Dei "tre castelli" [sic!] resta in realtà solo la base della torre che sorgeva all'interno della vasta proprietà della famiglia di Antonio Quadrio, che ne fece dono ai Gesuiti perché venissero in Ponte ad aprirvi una scuola per gli studenti del luogo. La torre venne demolita all'inizio del '600 e le pietre furono utilizzate nella costruzione della chiesa di Sant'Ignazio, dove sono ben individuabili nello spigolo di nord-est. Mi resta molto difficile – nonostante le supposizioni avanzate da taluno – trovare tracce di torri a *Berola* e nella vecchia *contrada della Torre*, oggi *Piazzetta*.

7. F.S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, Stamperia della società palatina, Milano 1755, vol. I, [= Forni, Bologna 1970] pp. 456-457.

8. G.R. Orsini, *Toponomastica lariana e valtellinese*, in «Rivista dell'Antica Diocesi di Como», fasc. 115-116, 1937-1938, XVI, pp. 5-32, qui p. 24.

9. *Inventario*, cit., p. 87.

10. *Ibidem*. Si tratta del ponte di Sazzo che unisce le due sponde dell'Adda in località Casacce.

ritrovamento di un cippo funerario romano rinvenuto verso la metà del secolo scorso in località *Campeda*<sup>11</sup>.

Non è possibile allo stato attuale delle ricerche (sarebbe necessaria anche un'importante campagna di scavi sia a Santa Cristina che in altre aree del borgo per definirlo con certezza) quando Ponte abbia cominciato a fiorire; inizialmente dovette trattarsi dei succitati piccoli nuclei distribuiti nei luoghi più favorevoli per insolazione e conformazione del suolo. Nel 1176 trovo citata per la prima volta *Bellora*, oggi *Berola*, in felice posizione<sup>12</sup>; nello stesso anno si cita *villa di Ponte*<sup>13</sup>; è del 1243 il riferimento a tale *Pontascinus de la ecclesia de Ponte*<sup>14</sup>: un indizio per supporre una data di fondazione della chiesa di San Maurizio<sup>15</sup>. Dal 1288 è nominato *Pozalio*<sup>16</sup> ubicato nella zona più a monte dell'abitato, e dal 1302 la *contrada del Puteo*<sup>17</sup>, a valle della chiesa parrocchiale.

L'importanza del borgo s'accrebbe in epoca comunale, grazie alla presenza delle famiglie Quadrio che, dal comasco, qui si erano trasferite e la cui influenza si estese rapidamente anche sui borghi di Chiuro, Sazzo, Albosaggia e Faedo. Di fazione ghibellina, i Quadrio erano sicuramente famiglie facoltose, come si può dedurre anche dalla frequenza con cui vengono citati negli atti notarili del tempo, pur senza aver mai ottenuto investiture rilevanti. Sotto di loro il borgo acquistò progressivamente potere, sino a diventare una municipalità autonoma, forse già intorno al XIII-XIV secolo<sup>18</sup>.

A conferma della crescita (per importanza e per consistenza della popolazione) dell'abitato troviamo l'ampliamento della chiesa di San Maurizio, nel 1347, attestato da una iscrizione posta a lato del portale maggiore dell'edificio sacro<sup>19</sup>, sino ad ora unico documento probante.

Contestualmente presero corpo e forma le prime abitazioni, via via ingrandite, accorpate, riplasmate sino a divenire palazzotti. Accadde certamente a sud e a sud ovest

11. A. Garzetti, *Il veterano romano di Ponte*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 31, 1978, pp. 5-17. *Inventario*, cit., *ad vocem*, p. 40: più precisamente la località esatta del ritrovamento si chiamava *Santa Marta*.

12. *Inventario*, cit., *ad vocem*, p. 30.

13. Ivi, p. 87; vedi anche *Bündner Urkundenbuch*, a cura di E. Meyer Marthaler, I, Coira 1955. La zona, interamente occupata da coltivi, divenne Santa Maria al momento della costruzione della cappella dedicata alla Vergine, poi sostituita dalla cinquecentesca chiesa della Madonna di campagna.

14. *Bündner Urkundenbuch*, a cura di O.P. Clavadetscher, II, Coira 2004.

15. A. Corbellini, *La chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina*, in «Archivio storico della diocesi di Como», n. 10, Como 1999, pp. 221-241.

16. *Inventario*, cit., *ad vocem*, p. 88; *Bündner Urkundenbuch*, a cura di O.P. Clavadetscher, L. Deplazes, III, Coira 1997.

17. *Bündner Urkundenbuch*, a cura di O.P. Clavadetscher, L. Deplazes, III, Coira 1997.

18. *Inventario*, cit., pp. 3-20.

19. A destra del portale è incisa a caratteri gotici la seguente iscrizione: «Anno d[omi]ni mccccxlvii elongata et amplificata est eclesia ista a campanili supra per presbiterum Johannem de Trixivio ecclesie prefate tunc curatum espensis et favore com[m]unis de Ponte ad honorem Dei et Beati Mauricii et sociorum eius et protectionem tocus populi de Ponte amen». In assenza di altra documentazione scritta, l'epigrafe viene considerata una fonte affidabile. Vi leggiamo un importante riferimento al curato, che è prete a Tresivio – sede di pieve – e al comune (non vicinia), che conferma l'autonomia amministrativa del borgo.

della chiesa dove, prima grazie ai Quadrio, poi ai Guicciardi sorsero gli edifici che ancora nascondono tracce medievali importanti e sembrano attendere che qualcuno li studi. Questo isolato si spingeva sino alla odierna Piazzetta<sup>20</sup>, che era però in passato chiamata contrada della torre (*Figura 2*).

Certamente quella che oggi è la comoda via Enrico Guicciardi (che dalla Piazzetta porta alla chiesa parrocchiale) doveva essere assai più stretta, delimitata a sud dalla interessante serie di palazzi intervallati da cortili e androni. È del 1453 il riferimento alla contrada di San Cipriano<sup>21</sup>, evidentemente con l'omonima chiesa, alcune tracce della quale – come sopra accennato – furono rinvenute sotto il pavimento dell'attuale edificio durante i restauri effettuati negli anni Ottanta del secolo scorso. Oggi la chiesa, dopo la conversione in chiesa dell'Angelo Custode, è dedicata alla Vergine del Buon Consiglio<sup>22</sup>.

Dove sorgeva la Torre, di cui parla il Quadrio<sup>23</sup>? Delimitava l'abitato e ne controllava l'accesso? E qui mi fermerei per non inoltrarmi in altri percorsi.

Possiamo immaginare che, tra il '300 e il '400, il paese sia andato via via espandendosi sino a formare pressoché identico l'attuale centro storico, conservando vari nuclei, raggruppati talora attorno a una piccola chiesa, suddivisi da strette e sinuose viuzze, come ben si nota sulla mappa catastale, ancorché ottocentesca, qui pubblicata. Infatti, se nel XV secolo Ponte aveva già l'aspetto ben definito di borgo con la sua chiesa di San Maurizio, che nel frattempo si era separata dalla matrice di Tresivio ed era diventata parrocchiale<sup>24</sup>, esso era diviso al suo interno in contrade più o meno vicine al nucleo centrale.

Più distante, *Santa Maria*, nella periferia sudoccidentale, è citata già nel 1446<sup>25</sup>. Si trattava dell'area entro cui sorgeva un edificio religioso di modeste dimensioni<sup>26</sup>, posta lungo la via che unisce Tresivio a Chiuro. Appartenente alla famiglia *De Lampertis*, la chiesetta venne ceduta sul finire del '400 alla comunità parrocchiale pontasca che, dal 1540, intervenne ricostruendola nelle eleganti forme rinascimentali che oggi si ammirano<sup>27</sup>. Un'altra contrada, nello stesso periodo, si affacciava sul Paese da nord est, quel-

20. ASSO, *Notarile*, Quadrio Gabardino Gregorio, 1536-1548, vol. 1157: «in contrata illorum de torre».

21. Oggi via Senatore Enrico Guicciardi. La chiesa dei Santi Cornelio e Cipriano è nata probabilmente come cappella gentilizia. Per le più lontane citazioni si veda ASSO, *Notarile*, Piazzini Ottavio, vol. 153.

22. A. Corbellini, *Conosciamo i nostri santi: la chiesa del Buon Consiglio*, in «Ponte: una comunità in cammino», n. 15, ottobre 2010, pp. 4-5.

23. F.S. Quadrio, *Dissertazioni*, cit., I, p. 455: cfr. *supra*.

24. A. Corbellini, *La chiesa di San Maurizio*, cit.

25. Archivio di Stato di Sondrio, *Notarile*, Piazzini Ottavio, vol. 152.

26. F.S. Quadrio, *Dissertazioni*, cit., vol. II, p. 616.

27. *La chiesa della Madonna di Campagna*, Parrocchia di San Maurizio, Ponte 1993; M.L. Bertolotti, A. Corbellini, *Ponte, Il borgo e i suoi dintorni*, Biblioteca comunale, Ponte 2014; con bibliografia.

la di Sant’Antonio, anch’essa con la sua chiesa<sup>28</sup>. All’estremità orientale sorgeva poi la contrada della Santissima Trinità, con chiesa intitolata già dalla seconda metà del ’400<sup>29</sup>.

La conferma di un ruolo crescente del paese fu l’ulteriore intervento, ancor più incisivo, sulla chiesa nel 1460<sup>30</sup>, allorché essa venne portata alle attuali dimensioni e all’aspetto che ancora mantiene, non essendo stati eseguiti, in seguito, altri interventi consistenti<sup>31</sup>.

Possiamo figurarci, intorno al XV secolo, un bel borgo steso sul versante soleggiato e non troppo ripido, abitato da famiglie influenti, possidenti, colte (che non di rado espressero il loro mecenatismo sostenendo iniziative edilizie e artistiche) e altre a loro subordinate soprattutto da vincoli di locazione a “livello” delle proprietà terriere; le une erano emergenti; tra di loro si sceglievano i curati e i decani e costituivano l’avamposto di quella che diventerà la nobiltà locale; le altre erano il “motore” dell’economia, artefici di un vasto processo di dissodamento e “costruzione” del territorio che diede al luogo, nel tempo, la tipica fisionomia del paesaggio dei muretti a secco, della viticoltura, procurando alla comunità ricchezza e potere<sup>32</sup>.

A nord-ovest della “piazza” principale si estendeva la vasta contrada di *Verida*<sup>33</sup>, che, dalla piazza medesima, raggiungeva le zone più alte e si spingeva fino al conoide del Ron<sup>34</sup>. Man mano si accrebbe la popolazione e si intensificarono le abitazioni<sup>35</sup>, la contrada assunse al suo interno altre micro-denominazioni: tra queste ci interessa particolarmente quella di *contrada de Franconibus*<sup>36</sup> a una manciata di passi dalla chiesa par-

28. *Inventario*, cit., *ad vocem*, pp. 93-94; M.L. Bertoletti, A. Corbellini, *Ponte, Il borgo*, cit. p. 71.

29. M.L. Bertoletti, A. Corbellini, *Ponte, Il borgo*, cit. p. 77.

30. Sulla sinistra del bel portale in stile gotico è incisa l’iscrizione che ricorda i lavori di ristrutturazione della chiesa con l’intervento del mastro Jacopo di Valsolda. La chiesa venne successivamente ultimata nel 1500 con la realizzazione del presbiterio a cura dei fratelli Giacomo e Tommaso Rodari, chiamati a Ponte dopo che Giovanni Antonio Amadeo aveva disatteso gli impegni assunti alcuni anni prima: A. Corbellini, *Il contratto di Tommaso e Giacomo Rodari per il presbiterio della chiesa di San Maurizio di Ponte*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 51, 1998, pp. 107-112; Eadem, *La chiesa di San Maurizio*, cit.

31. A. Corbellini, *La chiesa di San Maurizio*, cit.; M.L. Bertoletti, A. Corbellini, *Ponte, Il borgo*, cit., pp. 41-48.

32. *Inventario*, cit., pp. 5-20; D. Zoia, *Cenni storici. La comunità di Ponte nei secoli*, in *Un paese di nome Ponte*, Biblioteca comunale, Ponte 1983, pp. 32-32.

33. ASSo, *Notarile*, Cigalini Antonio, vol. 191, per la più antica citazione risalente al 1446.

34. *Inventario*, cit., *ad vocem*, p. 90.

35. La distribuzione dell’abitato, nel centro storico, si caratterizza per gli edifici di tipologia prevalentemente rurale, con muri perimetrali a secco o raso pietra, stretti l’uno all’altro lungo le vie acciottolate o attorno ai cortili. La frequenza dei cortili crea una sorta di tessuto modulare che caratterizza l’intero borgo. In alcune zone “privilegiate” – come la zona più elevata del paese, o quella più orientale o, ancora, quella attorno alla chiesa parrocchiale – si elevano invece i palazzi signorili, frutto di accorpamenti e riplasmazioni di edifici preesistenti, avvenuti prevalentemente tra il Seicento e il Settecento. Questi comunicano con la via, spesso, tramite portali a tutto sesto o a ogiva, talora ancora chiusi da pesanti portoni lignei

36. ASSo, *Notarile*, Guicciardi Giacomo, vol. 347 *et al.* La citazione più antica, sino a ora individuata, risale al 1446 e colloca la *contrada de Franconibus* all’interno della più vasta area di *Verida*; oggi *Verida* è solo una via che attraversa da est a ovest la parte più a nord ovest del paese; in realtà dal XV secolo *Verida* occupava l’ampio settore a nord ovest rispetto alla chiesa parrocchiale. Era probabilmente una vasta zona coltivata ove poi, con l’aumentare dell’importanza di Ponte, si insediarono edifici e si svilupparono agglomerati.

rocchiale. Oggi il toponimo è ricordato da una scritta – C. da Borgofrancone – su una casa prospiciente via Piazzini e dalla omonima denominazione della via che, da un piccolo slargo, volge verso sud (*Figura 4*).

Suppongo che l'appellativo *de Franconibus* sia stato attribuito agli abitanti della contrada e non sia il nome, come qualcuno ha ipotizzato, di un ceppo familiare: non ve n'è traccia nei documenti; quanto alla contrada potrebbe essere stata così denominata quando il borgo si è affrancato come libero comune<sup>37</sup>.

Proprio di fronte alla scritta «C. da Borgofrancone» si trova la «casa della latteria»<sup>38</sup>, oggetto di questo studio.

La mappa del cosiddetto “cessato catasto”, risalente al 1853<sup>39</sup>, ci rappresenta una situazione che ricalca in modo fedele – almeno in buona parte, credo – la situazione più antica, almeno per quanto riguarda la zona in cui sorge la casa che ci interessa (*Figura 5*).

Considerando come fulcro dell'attenzione la centrale piazza del borgo (oggi piazza Bernardino Luini, contrassegnata dalla lettera G; con la F si indica la chiesa di San Maurizio), si nota che attorno alla chiesa parrocchiale (che all'altezza temporale della realizzazione dell'affresco della “casa della latteria” era già stata ampliata nelle forme e nei volumi attuali) si apriva il sagrato, che fu anche luogo di sepolture sino al primo decennio del 1800, quando venne costruito in cimitero fuori dall'abitato, in località Madonna di Campagna<sup>40</sup>.

A valle la antica contrada del *Puteo*<sup>41</sup>, o di *Pozzo*, ove vi erano già anticamente alcuni edifici, fu progressivamente occupata da possenti palazzi frutto di accorpamenti, che recano ancora chiari i segni della nobiltà cui appartennero: i Quadrio e poi Guicciardi; a questi ultimi, i discendenti dei quali sono ancora proprietari, si sono aggiunte dal XX secolo le famiglie Garlaschelli e Franchetti.

37. *Inventario dei toponimi valtellinesi e valchiavennaschi, territorio comunale di Chiuro, n. 42*, Società Storica Valtellinese e IDEVV, Chiuro 2020 (pubblicazione realizzata nell'ambito del progetto emblematico maggiore “Le radici di una identità”). A Chiuro il toponimo è già citato nel 1433 anche come Burgo francho, espressione che lascia supporre con buona certezza il riferimento a un centro affrancatosi dal potere centrale e resosi, all'epoca, libero comune.

38. L'edificio oggetto del presente studio viene comunemente chiamato “casa della latteria” perché è ancora di proprietà della “Latteria Turnaria” attiva a Ponte sino alla fine del secolo scorso. Ad ora, nonostante sia venuta quasi a mancare la presenza di vacche nel territorio comunale, l'impresa “Latteria” non si è ancora disciolta.

39. ASSO, *Mappe del cessato catasto*, Ponte in Valtellina.

40. Archivio Parrocchiale di Ponte, annotazione datata 1809 sul registro dei morti 1777-1847. A seguito dello spostamento del cimitero, il piazzale venne ricostruito, sorretto da un alto muro a sud, e ulteriormente ingrandito nel 1871 – con l'abbattimento di parte degli edifici – per far luogo al monumento a Giuseppe Piazzini.

41. *Bündner Urkundenbuch*, III, cit. Il toponimo *Puteus* era già in uso nel 1302 (cfr. nota 17). Evidentemente la zona attorno alla chiesa, in questo caso immediatamente a valle, di San Maurizio, edificata nel XII-XIII secolo, andava costituendo uno dei primi nuclei abitati del paese. Si legge sulla mappa *Strada Comunale della Via Piana*, oggi via Chiuro, che porta, appunto nel borgo di Chiuro.

Attorno alla piazza troviamo edifici che, oggi riplasmati, erano già presenti almeno dal XV-XVI secolo. Dalla piazza si dirama la via, rigorosamente acciottolata come tutte quelle del centro storico di Ponte, che conduce a ovest, oggi via Piazzzi, ma che nel 1876 era chiamata anche via Luini<sup>42</sup>; poche decine di metri a monte della *contrada maggio-re*, in corrispondenza delle deviazioni delle odierne via dell’Asilo e via Borgofrancone si apriva già allora un breve slargo. Ai numeri catastali 716 e 1189 corrisponde l’edificio che ci interessa, assegnato alla proprietà di Giacomo e Giuseppe Marchesi *quondam* Giuseppe<sup>43</sup>. Alle sue spalle si apre un rustico cortile che, nella parlata locale, è da tempo indicato come *Curdunà*, fantasioso toponimo che altro non sarebbe che una sorta di crasi di *curt di Dunà*<sup>44</sup>. La presenza di qualche bottega e di un caffè nell’Ottocento suggerì anche l’espressione *piazzetta delle Spezierie*<sup>45</sup> (Figura 6).

Sulla facciata di una casa che si affaccia su un successivo slargo leggiamo ancor oggi la scritta *Contrada San Girolamo*: non l’ho incontrata mai in occasione delle ricerche in archivio, ma fa sicuramente riferimento a una chiesetta dedicata al santo, la quale doveva certamente trovarsi nei paraggi – come attestano alcuni documenti conservati presso l’archivio parrocchiale di San Maurizio, riguardanti la soppressione della chiesa avvenuta nel 1824, la sua alienazione, la sua riduzione a edificio civile<sup>46</sup>. Sulle mappe del primo Ottocento, in contrada San Girolamo, appare un unico edificio (al n. 1645) che potrebbe coincidere con l’edificio religioso<sup>47</sup>.

Merita un cenno il vasto complesso (contrassegnato dai nn. 1168-1171 e 5342) costituito da edifici e da un giardino sopraelevato compreso tra il succitato slargo, via Moltoni,

42. Archivio privato, Ponte in Valtellina, faldone n. 1, *Planimetria* per la ricostruzione dei muri di una casa abbattuta, 21 maggio 1876. L’ingegnere che elaborò il progetto immaginò anche che vi si potesse aprire un mercato pubblico della frutta.

43. A. Corbellini, *Equiti Marchesi Aloysio Archtecto*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 69, 2017, pp. 171-184. ASSO, *Mappe del Distretto di Ponte*, più note come cessato catasto.

44. *Dunà* erano i Marchesi, scesi da Arigna e discendenti da un capostipite detto Donato. Oggi in Arigna, ormai perso il cognome Marchesi, sopravvive il cognome Donati.

45. Archivio privato, Ponte in Valtellina, faldone n. 5, *Affitto*, di una «bottega posta nella casa antica di civile abitazione posta nella piazzetta delle spezierie tra la contrada di Borgo Francone e quella di Piazza», 1° maggio 1862.

46. Archivio parrocchiale di San Maurizio, Chiese sussidiarie, *San Gerolamo*. L’esiguo carteggio contiene soprattutto gli avvisi d’asta e il contratto di vendita della chiesa di San Gerolamo, confiscata nel primo ventennio del XIX secolo, alienata e abbattuta. Sollecitata a dimostrare la proprietà della chiesetta di San Gerolamo, la fabbrica rispondeva: «Dall’ispezione de’ registri e delle carte spettanti a questa fabbrica non trovasi documento comprovante l’assoluta proprietà per parte della stessa dell’oratorio di San Gerolamo [...]. È però certo che da epoca immemorabile e da rimota tradizione fu sempre ritenuto il detto oratorio qual chiesa filiale di suddetta parrocchia». Troviamo anche la descrizione: «Una stanza a pian terreno posta in Ponte nella contrada di San Gerolamo alla quale confina [...]. La detta stanza è della lunghezza interna di brazza undici et oncie tre milanesi, brazza cinque et oncie otto di larghezza et alta brazza sette, con volta reale sopra e pavimento di gerone. Il detto locale ha tre piccole aperture ad uso di finestre una sopra la porta e due laterali verso mattina, tutte senza ferrata e saramenti; il muro a mattina e la metà della volta a mezzogiorno minaccia di cadere. Il tetto è di tegole ma è attaccato alla volta e non vi resta alcuna distanza dall’uno e dall’altra; la portina e le finestre non hanno telaro di pietra».

47. ASSO, *Mappe*.



via Olzer e via Piazzini. Si tratta di edifici molto antichi, come attestano alcuni particolari architettonici (bugnato, portalini, stemmi, *opus incertum*), che, nel loro insieme, evocano l'immagine di un complesso fortificato: non a caso alcune delle famiglie che vi abitano portano il soprannome di *Fòrt*. Tutto concorre a dare un'idea di quel che poteva essere un tempo la contrada: antica, fortificata, di accesso al cuore dell'insediamento.

Anche il corpo contrassegnato dai nn. 1371-1373, con oscuro androne e cortile interno, conserva tracce antiche nelle murature, nelle profonde cantine.

Un'attenta osservazione degli edifici che costituiscono la "casa della latteria", dello spessore dei loro muri, della disposizione e della tipologia delle aperture mi suggerisce un'ipotesi che, pur da verificare, non dovrebbe discostarsi dal vero. Fu dapprima edificata la porzione a sud prospiciente la via, a pianta rettangolare, con pesanti muri e mensoloni aggettanti; il muro che ora appare mediano, all'interno, era probabilmente il muro esterno volto a nord, anch'esso con grossi mensoloni e aperture definite da conci importanti. Tramite scale esterne si suppone lignee, su questa facciata era assicurato l'ingresso ai piani (*Figure 7-8*).

Poco più a oriente sorgeva una torre (contrassegnata nella mappa catastale dal n. 764), coeva a giudicare dalle cornici delle finestre, riconoscibile dalla pianta, dalla elevazione, dalle aperture. Con un intervento successivo dovrebbe essere stata realizzata la porzione a nord (tracce di affreschi cinquecenteschi sono visibili sulle pareti) e, ancor dopo, dovrebbero essere stati costruiti gli edifici che ora costituiscono l'agglomerato (*Figura 9*).

Non casualmente, sulla facciata di uno di questi, volta a sud, si intravede ancora, dipinto, il profilo merlato di una fortificazione (un richiamo tardivo, suppongo, alla costruzione preesistente e inglobata nel nuovo fabbricato).

Questa lettura suggerisce l'ipotesi che il "nostro" edificio non fosse solo una casa privata (le case avevano dimensioni più contenute, una diversa distribuzione degli spazi, diverse caratteristiche edificatorie), ma forse un edificio ad uso pubblico. Aggiungo che, recentemente, mi è capitato di ascoltare delle persone "vicine" all'edificio che lo hanno definito con naturalezza "la torre", come se da sempre fossero abituate a identificarlo in questo modo. Le dimensioni, i mensoloni aggettanti (che reggevano sicuramente un tettuccio, per una balconata lignea sottostante, o ancor meglio per riparare le scale lignee), le pesanti incorniciature delle finestre, gli spazi interni (che si intuiscono appena, dopo un intervento pesantissimo effettuato negli anni '80 del secolo scorso), parlano di rappresentanza, di pubblico. E, aggiungo, le più antiche case private, se di appartenenza a qualche famiglia in vista, furono tutte accorpate ad altre vicine, ricostruite, intonacate,

portate alle dimensioni di palazzotti. Questo edificio è ancora oggi com'era un tempo. Anche verso nord, dove la casa si affaccia sul cortiletto interno, si notano interessanti particolari medievali, fra tutti le finestre ad arco acuto con grossi sedili all'interno (come si scopre grazie a una visita all'edificio). Unita ad angolo alla “nostra” costruzione ve n'è un'altra – s'è detto – alta quattro piani, che potrebbe sì essere stata una torre. L'arco d'accesso ora è non visibile se non all'interno di un profondo andito realizzato successivamente. Alcuni elementi architettonici specie sulle aperture fanno ritenere coevi i due edifici. Non si può tuttavia escludere che fosse la dimora di un agiato signore che volle per sé una stanza affrescata con immagini sacre, tra cui San Girolamo: in omaggio alla contrada così chiamata, o motivo per cui la contrada ebbe quel nome? (*Figura 10*).

Tacciono i documenti sino al XIX secolo.

Il 1° aprile 1864 la municipalità chiedeva ai proprietari Carlo e Luigi Marchesi una sala in affitto per collocarvi la Guardia Nazionale<sup>48</sup>. In particolare, si ravvisava, come appropriato all'uso, il «locale a stuffa (*sic*) posto nella contrada di Borgo Francone al civico n. 26 di ragione dei signori fratelli» Marchesi, «stanza avente due finestre verso sud ovest (quella a destra della porta della Chiesa)»; l'affitto sarebbe durato cinque anni. Prima di leggere l'interessante descrizione del locale, in tutto rispondente all'attuale situazione, vorrei sottolineare il richiamo alla presenza di una “Chiesa”: assodato che qui non sorgeva alcuna cappella, l'indicazione lascia senza dubbio intuire il riferimento a un luogo dall'aspetto “religioso”, ossia alla stanza ove sono affrescate delle scene di carattere devozionale. Si tratta, allo stato attuale delle indagini, del primo e unico riferimento a questo spazio.

Nel succitato contratto di locazione viene meticolosamente descritto in ogni sua parte l'immobile, a cominciare dall'ingresso:

Porta d'ingresso verso sud ovest che comunica colla strada nella contrada già detta [Borgo Francone] mediante ascesa di due gradini, con spalle, architrave e soglia di vivo = serramento con due ante attraversate in opera da catenaccio, con serratura e chiave = Superiormente a questa avvi piccola finestra con ferrata ad antini con vetri = Portico successivo con ascesa di gradini in vivo avente suolo di gerrone e soffitto di travi ed assi con tinta colorata a gesso e cola [*sic*] e le pareti ad altra tinta con zoccolo<sup>49</sup>.

L'accesso all'edificio è in tutto identico a quello che compare nella descrizione, a eccezione dei gradini sulla strada che, oggi, sono in numero di tre. Trovo spiegazione anche

48. Archivio privato, Ponte in Valtellina, faldone n. 5, *Locazione*, 1° aprile 1869.

49. *Ibidem*. Il portalino potrebbe essere cinquecentesco.

di questo cambiamento. Intorno agli anni Settanta dell'Ottocento venne rifatto il selciato della strada antistante l'edificio; in questa occasione il suolo venne ribassato e quindi si rese necessario uno scalino in più; provvisoriamente si pose una pietra "monolite"<sup>50</sup>, che però era poco stabile e pericolosa sia per chi entrava che per chi transitava sulla via. Il comune concesse allora ai proprietari di realizzare un gradino più stabile, "in calce", a patto che non si facesse abuso di suolo pubblico<sup>51</sup>.

Era pressoché identica a quella che ancora si vede anche la stanza al I piano, con il soffitto ligneo, la stufa, il camino, tutto descritto nei minimi particolari, compreso l'"occhiello per rampino infisso nel muro" posto dietro la porta<sup>52</sup>.

I Marchesi ne erano i proprietari dalla seconda metà del '700<sup>53</sup>, ma a chi appartenne prima? Uno stemma posto sull'architrave del portale d'accesso parrebbe dire con sicurezza che una delle numerose famiglie Quadrio vi fosse stata in qualche modo coinvolta, come proprietaria o nell'esercizio di qualche funzione, se dall'origine o da un momento successivo ad oggi non è possibile dirlo. Certo appartenne ai Quadrio-Aristarchi il complesso a monte, oggi suddiviso tra varie famiglie.

E a chi appartenne dopo? Per via ereditaria la proprietà venne in mano al dottor Renzo Bertoletti, intorno agli anni Quaranta del Novecento. Il nuovo proprietario procedette alla vendita alla latteria:

Stabili in mappa Ponte distinti coi n. 716 sub. 1, 1189 sub. 2 e casa civile con cortile. Porzione di corte al n. 1190 e dell'andito al n. 1191 e 1198 sub. 1. [...] corpo di casa a tre piani fuori terra, posta in via Astronomo Piazzini. Comprende i seguenti vani: entrando dal portone dopo quattro gradini esterni si sale una breve gradinata per giungere al pianerottolo. Al I piano vi sono tre locali di cui uno molto ampio [quello che era stato affittato alla Guardia Nazionale e, poi, anche alla Fabbriceria], al II piano altri 3 vani: al III piano 2 vani molto ampi<sup>54</sup>.

La "Latteria turnaria" era attiva dal 1886, aveva inizialmente 126 soci<sup>55</sup>; ha funzionato sino all'inizio del secolo presente, si è unificata con la "Latteria sociale" e poi ha chiuso la sua attività.

50. A sinistra della odierna breve gradinata si trova una grossa pietra che potrebbe essere quella provvisoriamente utilizzata e successivamente non ritenuta adatta.

51. Archivio privato, Ponte in Valtellina, faldone n. 5, *Carteggio*, 1871-1877.

52. *Ibi*, *Locazione*, 1° aprile 1869.

53. ASSO, *Libri d'Estimo*, *passim*.

54. Archivio privato, Ponte in Valtellina, *Vendita*, s.d.

55. Altri 48 avevano costituito la Latteria Sociale. Cfr. *Ponte, Il borgo e i suoi dintorni*, p. 53.

Rimane ora, con questo appellativo, l’edificio che desta tanto interesse, che attrae per le sue forme che parlano di antico, per i suoi dipinti di buon pennello; continua a porci delle domande, a molte delle quali forse non si troverà risposta.

Non c’è bibliografia sull’edificio, se non una fugace citazione nella guida al paese<sup>56</sup> e una scheda all’interno della relazione che correda il Piano di Governo del territorio:

22 – CASA MEDIOEVALE (CASA DELLA LATTERIA). Il piccolo portale settecentesco, sormontato dallo stemma del casato dei Quadrio, non trae in inganno: la tecnica muraria, i grossi mensoloni in pietra, le anguste aperture architravate parlano ancora all’osservatore di un edificio medievale. All’interno, vistosamente violato da interventi poco opportuni, rimangono fortunatamente bellissimi affreschi fine del Quattrocento o, al più all’inizio del Cinquecento, raffiguranti: una grandiosa Crocifissione, San Gerolamo e, sopra la porticina d’accesso alla stanza dipinta, il velo della Veronica con impresso il volto di Cristo. Non meno interessante la facciata volta a est, ben visibile soprattutto dalla strada panoramica, con suggestive aperture medievali<sup>57</sup>.

Non molto si è scritto<sup>58</sup>, nulla si è studiato sull’interessante parete affrescata conservata all’interno, riemersa fortuitamente nel corso di interventi effettuati sul finire degli anni Ottanta del secolo scorso (*Figura 11*).

Si immaginò, in quella circostanza, di eseguire uno strappo dell’intero manto pittorico; la richiesta<sup>59</sup>, avanzata dall’allora presidente della “Latteria turnaria” Francesco Bertoletti fu appoggiata da una succinta relazione di Silvia Bianca Tosatti dell’Istituto di Storia dell’Arte medioevale e moderna dell’Università statale di Milano<sup>60</sup> che sottolineava «la delicatezza nel trattamento del paesaggio [...] la nobiltà del disegno del gruppo delle Marie [...] che potrà essere avvicinato a quelli di Casatenovo Brianza databili intorno al 1462-64». Ipotizzava, la Tosatti, un intervento di restauro ma, qualora si fosse ipotizzato uno spostamento dell’opera, suggeriva piuttosto uno stacco «per una migliore conservazione»<sup>61</sup>.

56. M.L. Bertoletti, A. Corbellini, *Ponte, Il borgo*, p. 51.

57. Pubblicato on line.

58. Ogni guida e ogni scritto concernente Ponte si limita a dar contezza dell’esistenza dei dipinti e a descriverli sommariamente. Gli affreschi, appena scoperti, furono citati per la prima volta in *Progetto cultura, Religiosità e cultura popolare nella Comunità Montana Valtellina di Sondrio*, Comunità Montana Valtellina di Sondrio, Sondrio 1987, p. 83: «[...] sono venute alla luce solo alcune figure ma già queste sono sufficienti per dire che questi affreschi potranno certo in futuro costituire una ulteriore interessante attrattiva per il paese. L’artista che li ha dipinti, di provenienza probabilmente extra provinciale, forse veneta, era certo dotato di una buonissima mano, tanto da farlo preferire al già bravissimo e locale Giovannino da Sondalo [...]». Ilario Silvestri ha individuato in Menico Anesi il pittore cosiddetto Giovannino da Sondalo. I. Silvestri, *Menico Anesi e il Crocifisso del Cortivo*, in «Bollettino storico Alta Valtellina», n. 18, 2015, pp. 153-165.

59. Archivio privato, Ponte in Valtellina, *Latteria*, lettera del 19 dicembre 1991.

60. Ivi, lettera del 21 novembre 1991.

61. *Ibidem*.

Ricaviamo, dalle relazioni allegare ai preventivi presentati per l'intervento, che

gli affreschi versano in cattivo stato di conservazione e risultano pressoché nascosti da uno strato di scialbo di calce, mentre le parti a vista (ad eccezione di alcuni saggi di pulitura) presentano forte occultamento dei colori dovuti a depositi di sudicio ed al loro abbandono. Si notano deturpamenti e cadute di intonaco all'interno dei brani dipinti [...] e preoccupanti rigonfiamenti e segni di parziali distacchi dal muro<sup>62</sup>.

Dalla relazione presentata da un'altra bottega di restauro si possono desumere anche alcune informazioni sulla

natura del supporto costituito da pietre legate da una malta di calce e sabbia e di grossa granulometria [...]; gli strati preparatori sono costituiti da uno strato di arriccio [...] e uno strato di intonaco biancastro finale, costituito sempre da calce e sabbia [...]. La superficie di intonaco finale risulta particolarmente levigata<sup>63</sup>.

La pratica seguì per un tratto il suo *iter*. Il 9 novembre 1992 la Soprintendenza per i Beni ambientali e architettonici di Milano<sup>64</sup> rispondeva precisando che, prima di qualsiasi intervento, sarebbe stato opportuno attendere l'esito della «procedura di tutela, ai sensi della legge 1089/39, dell'immobile in questione»<sup>65</sup>. Con successiva lettera del 28 settembre 1992 si chiedeva di poter effettuare un sopralluogo<sup>66</sup>.

A memoria della scrivente, venne in quel periodo il dottor Enrico Noè, ma non è conosciuta la sua relazione. «Notizie sull'*iter* del provvedimento del vincolo dell'immobile» venivano sollecitate nel dicembre dello stesso anno<sup>67</sup>, poi il silenzio.

Mandelli, Baldis e Facchinetti intervennero, tuttavia, eseguendo una pulitura, il risultato della quale ci permette ora almeno di leggere gli affreschi e condurre un primo affondo negli studi.

Fortunatamente l'incauta idea di uno stacco e di uno spostamento (dove?) è per ora caduta.

Il timore è che, non essendo ora ben chiara la proprietà della «casa della [inesistente] latteria», qualche persona possa intervenire in modo inappropriato sull'edificio e sulla parete dipinta.

62. Ivi, *Latteria*, lettera di Rossana Allegri e Isidro Espinosa, restauratori in Milano, del 25 novembre 1991.

63. Ivi, lettera di Andrea Mandelli, Silvia Baldis, Sabrina Facchinetti, restauratori in Bergamo, del 17 dicembre 1991.

64. Ivi, Ponte in Valtellina, *Latteria*, lettera del 9 settembre 1992 firmata dall'architetto Lucia Gremmo, in risposta alla domanda inviata dal presidente della "Latteria turnaria".

65. *Ibidem*.

66. Ivi, Ponte in Valtellina, *Latteria*, lettera del soprintendente Pietro Petrarola del 28 settembre 1992.

67. Ivi, lettera del Petrarola del 30 dicembre 1992.

*La “casa della latteria” a Ponte in Valtellina. Prime note storiche*



*Figura 1. Ponte in Valtellina, scorcio del centro storico (foto Luisa Anna Bertoletti Borromeo).*



*Figura 2. Ponte in Valtellina, panorama (foto Luisa Anna Bertoletti Borromeo).*



*Figura 3. Ponte in Valtellina, la casa della latteria (foto Davide Borromeo).*



*Figura 4. Facciata della casa della latteria (foto Davide Borromeo).*

*La “casa della latteria” a Ponte in Valtellina. Prime note storiche*

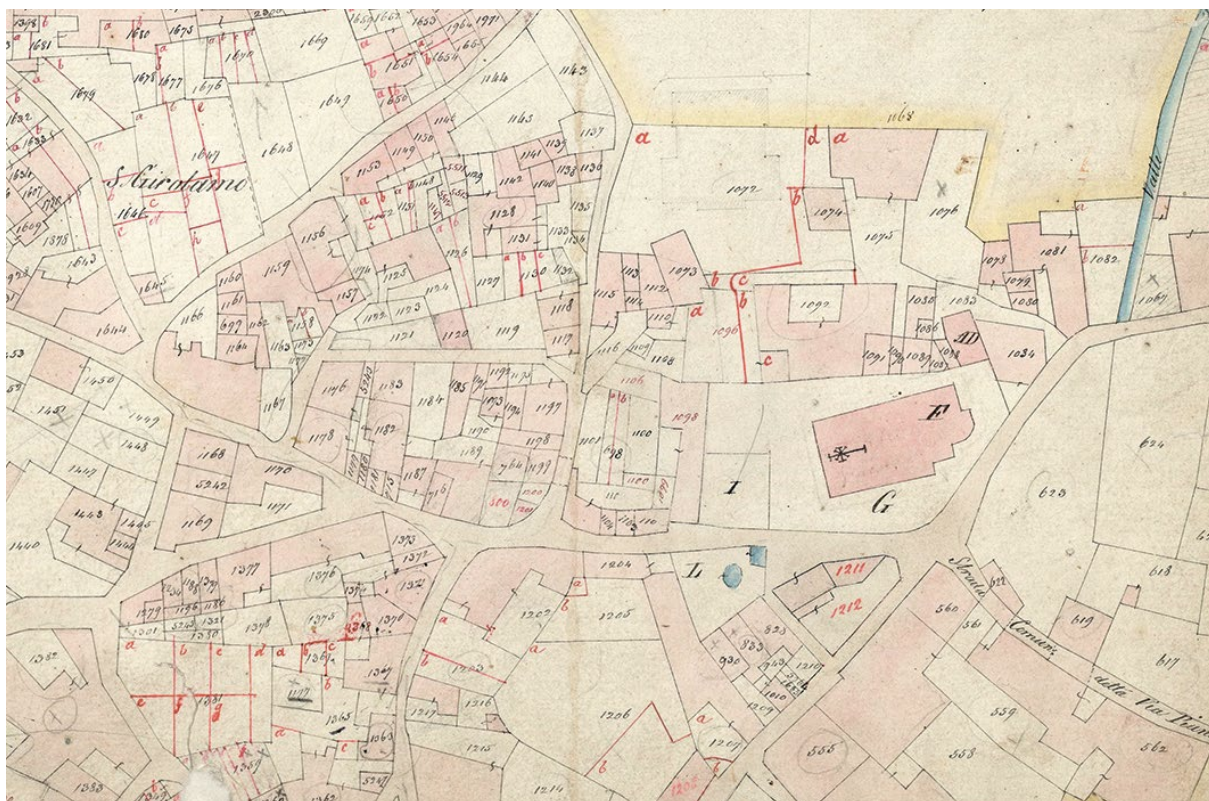


Figura 5. Mappa catastale del centro di Ponte in Valtellina. © ASSo, Mappe del distretto di Ponte n. 011 (aut. n. 4/2022).



Figura 6. Casa torre (foto Claudio Franchetti).



Augusta Corbellini



*Figura 7. Casa della latteria, interno (foto Davide Borromeo).*



*Figura 8. Casa della latteria, interno (foto Davide Borromeo).*

*La “casa della latteria” a Ponte in Valtellina. Prime note storiche*



*Figura 9. Casa della latteria, facciata nord, in evidenza la torre (foto Davide Borromeo)*



*Figura 10. Casa della latteria, particolare (foto Marquis).*



*Figura 11.* Ponte, casa della latteria. Gli affreschi prima del restauro (foto Vimercati).

# L'IMMAGINE DEL *VELO DELLA VERONICA* A PONTE IN VALTELLINA

*Angela Dell'Oca*

Salve, o nostro gaudio, in questa vita dura, fragile, fugace e presto peritura.

O felice figura, conduci noi alla meta, affinché possiamo vedere il volto di Cristo.

*Salve Sancta Facies*, inno in onore della Veronica attribuito a papa Giovanni XXII (Avignone 1316-1334).

L'immagine del *Velo della Veronica* dipinto sull'arco interno dell'ingresso alla *camera picta* al primo piano dell'ex latteria di Ponte in Valtellina pone numerosi interrogativi in relazione al contesto culturale e cultuale in cui venne realizzata. Comprendere la funzione della costruzione, che si sviluppa nel centro storico del borgo, la cui «tecnica muraria, i grossi mensoloni in pietra, le anguste aperture architravate parlano ancora all'osservatore di un edificio medievale»<sup>1</sup>, costituisce la premessa necessaria per individuare una plausibile committenza, più comunitaria che familiare a quanto appare al momento, consapevole dello spazio sacro, del significato che si riconosceva a quel luogo peculiare.

Atteso il carattere propedeutico di questo saggio<sup>2</sup> e confidando che qualche nuovo elemento documentario venga alla luce negli anni a venire, proverò a suggerire alcune osservazioni sul soggetto specifico del *Volto Santo*, rinviando al testo di Rovetta il tema

1. *Ponte. Il borgo e i suoi dintorni*, M.L. Bertolotti, A. Corbellini (a cura di), Biblioteca Comunale, Ponte in Valtellina 2014, pp. 51-52. Allo stato attuale degli studi e sulla base delle informazioni disponibili, il corpo principale pare ascrivibile a un periodo tardo medioevale, tra fine Trecento e primo Quattrocento. Vedi Rovetta in questo volume.

2. La natura di questo breve saggio, che si rivolge a lettori non specialisti, implica l'accessibilità a pubblicazioni di ampia divulgazione, che non hanno in alcun modo la pretesa di semplificare una questione di tanta e tale vastità; alcuni riferimenti bibliografici potranno orientare nella complessa materia: E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il Volto Ritrovato. I tratti inconfondibili di Cristo*, catalogo della mostra (Rimini, Centro Congressi Fiera di Rimini, 18-24 agosto 2013), Edizioni di pagina, Bari 2013; T. Verdon (a cura di), *Gesù. Il Corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Torino, La Venaria Reale, 1° aprile - 1° agosto 2010), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010; G. Morello; G. Wolf, *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 dicembre 2000 - 16 aprile 2001), Electa, Milano 2000; G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti (a cura di), *Mandylion. Intorno al "Sacro Volto", da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra (Genova, Museo Diocesano, 18 aprile - 18 luglio 2004), Skira, Milano 2004; S. Gaeta, *L'enigma del volto di Gesù*, Rizzoli, Milano 2010.

dell'ambito artistico di riferimento, dell'autore o della bottega a cui ascrivere il ciclo pittorico (*Figura 1*), comprensivo di un *San Girolamo che contempla il Crocifisso* a sinistra e di una *Crocifissione con le pie donne, San Giovanni, San Domenico e San Francesco* a destra, nonché la disamina di una precisa scansione cronologica.

Innanzitutto è necessario definire cosa si intenda per “Veronica” o “Volto Santo”<sup>3</sup>.

Non è certo questa la sede in cui proporre un vaglio critico delle “leggende” che attendono all'origine, all'interno della nascente Chiesa cristiana, delle immagini *acheropite* (non fatte da mano d'uomo): reliquie veneratissime, avvolte in un'aura di mistero nonostante un'imponente mole di studi, caratterizzate dall'impressione su un supporto tessile<sup>4</sup> del volto di Cristo.

Superati i primi secoli, segnati dalle persecuzioni e quindi dalla necessità di nascondimento, nonché dalla tradizione aniconica ebraica ancora fortemente presente nelle prime comunità apostoliche, il tema della memoria dell'aspetto fisico di Gesù inizia a emergere con evidenza. E se nella lettera che Eusebio di Cesarea invia alla sorella dell'imperatore Costantino, che gli aveva fatto richiesta di un ritratto di Gesù, si invita a ricercare nelle Scritture il vero volto del Salvatore, tale istanza, per il solo fatto di essere stata posta, attesta di fatto che la circolazione di alcune immagini è ormai tollerata<sup>5</sup>.

A partire dal V-VI secolo, in Oriente come in Occidente, si impone una precisa rappresentazione nella quale riconosciamo i tratti di Cristo, testimoniata dalle diverse espressioni dell'arte altomedioevale.

Come spiegare questo fenomeno senza ipotizzare una derivazione da un archetipo riconosciuto universalmente come vera effigie del Verbo che si è fatto carne, «immagine umana del Dio invisibile»? Ora, se l'uomo e la donna sono fatti a immagine di Dio, secondo il racconto della Genesi, diviene naturale desiderare di “vedere” il Suo volto nel tentativo di articolare il rapporto con il Padre; da tale desiderio si sviluppa l'invenzione, vale a dire la ricerca, di forme iconografiche condivise.

3. Dal momento che il termine “Volto Santo” viene usato per indicare le immagini che riproducono il volto di Cristo riprese da diversi archetipi, ma tutte “miracolose” perché non eseguite materialmente da un artista, rinvio a R. Ferrari, *La Veronica*, in L. Castelfranchi Vegas, M.A. Crippa (a cura di), *Iconografia e arte cristiana*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, pp. 1393-1395. In realtà la definizione starebbe più precisamente a indicare il crocifisso di Lucca vedi F. Pertusi Pucci, *Volto Santo*, ivi, pp. 1409-1410; vedi anche M.C. Ferrari, *Il Volto Santo di Lucca*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., pp. 250-275.

4. «Un'immagine non dipinta, né creata da mano umana, ma direttamente donata per amore dal Figlio di Dio, impressa su un supporto materiale (il telo), quindi anche reliquia in quanto derivata dal contatto con il corpo del Salvatore». Sono definite “acheropite” anche il già citato Volto Santo di Lucca, una scultura lignea intagliata, e la tavola del Laterano, entrambe però a figura intera.

5. G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., p. 13; sul tema della rappresentabilità di Dio vedi J. Plazaola, *La chiesa e l'arte. Dalle origini ai nostri giorni*, Jaca Book, Milano 2001, in particolare *La chiesa e le immagini sacre*, pp. 17-19, e *La disputa delle immagini*, pp. 143-148, a p. 147, fig. 195, il *mandylion* e il *keramion* del Codex Rossiensis 251 con i volti sfigurati dagli iconoclasti.

Le fonti più antiche riconducono a più *acheropite* su stoffa, ma solo due, il *Santo Volto* edesseno o *mandylion* (“asciugamano” in arabo) e la *Veronica*, segnano rispettivamente la tradizione della Chiesa d'Oriente, bizantino-ortodossa, e di quella d'Occidente, romana, poiché la *camulia*, fatta trasportare da Giustino II dalla Cappadocia a Costantinopoli nel 574 e divenuta palladio imperiale, è considerata perduta prima della controversia iconoclasta (già nel Concilio di Nicea del 787 se ne parla al passato). Il *mandylion*, la più celebrata immagine orientale, custodita a Edessa dal 544 quindi “traslata” nel 944 con tutti gli onori a Costantinopoli, assumeva in sé i segni dell'incarnazione e della passione, manifestazioni della natura umana di Cristo (*Figura 2*). La sua origine è oggetto di vari cicli narrativi (i primi testi risalgono al IV-V secolo): il re Abgar, ammalato, chiede un ritratto e ottiene da Gesù stesso un'immagine impressa su un panno che lo guarisce<sup>6</sup>.

Dal telo, nascosto in una colonna sigillata con una tegola dove ardeva una lampada perenne, deriverà il *keramion*, un'immagine speculare del volto rappresentato trasferita per contatto sulla lastra fittile.

Intorno al X secolo nella decorazione delle nuove chiese il *mandylion* e il *keramion* troveranno posto all'apice degli archi est e ovest, uno di fronte all'altro dove si toccano il cielo (la cupola) e la terra (il cubo della navata)<sup>7</sup>.

6. Vedi A. Lidov, A. Zhakarova, *La storia di re Abgar e il Mandylion nelle miniature del Menologio di Mosca del 1063*, in G. Wolf, C. Dufour Bozzo, A.R. Calderoni Masetti, *Mandylion*, cit., pp. 72-77; H.L. Kessler, *Le funzioni della cornice*, cit., pp. 61-67, per le immagini delle dieci formelle della cornice paleologa del *Mandylion* genovese, pp. 49-59. Cfr. anche H.L. Kessler, *Il mandylion*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., pp. 64-99. La più antica illustrazione si trova nel pannello ligneo di Santa Caterina sul monte Sinai (940 ca.), ivi, cat. III.3, pp. 81-82, 92, riprodotto insieme al *keramion* nel già citato Codice Rossiano 251 (1100 ca.) della Biblioteca Apostolica Vaticana, proveniente da Costantinopoli, ivi, cat. III.5, pp. 83, 93. A Genova nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni e in Vaticano si conservano i due esemplari più noti, possibili derivazioni dell'originale, ivi, rispettivamente cat. III.1, pp. 78, 91 e cat. III.2, pp. 79-80, 91-92. Vedi anche E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 14-21.

7. In ambito greco e slavo di tradizione bizantina. Tra i molti testi segnalo T. Velmans, A. Alpago Novello, *L'arte della Georgia. Affreschi e architetture*, Jaca Book, Milano 1996: «A ricordo dell'evento [il ritrovamento del *mandylion* murato, ndr] la regola costantinopolitana pose l'immagine del *mandylion* al di sopra delle porte delle chiese, sulla sommità dell'abside, nel tamburo delle cupole o altrove, ma sempre nelle parti superiori degli edifici di culto», pp. 39, 85, tav. 35; A. Vasiliu, *L'architettura dipinta. Gli affreschi moldavi nel XV e XVI secolo*, Jaca Book, Milano 1998, in particolare pp. 99-103: «Nella disposizione del programma iconografico sulle pareti di una chiesa bizantina, il *mandylion* è situato in luoghi privilegiati sia per l'accessibilità dello sguardo che per il carattere simbolico degli spazi scelti, in luoghi di passaggio, all'esterno e o interno, frequentemente sulle lunette delle porte», ivi, p. 101; esempi di affresco del *mandylion* sulla soglia a p. 61, tav. 16, p. 105, fig. 96, p. 114, tav. 41, p. 128, tav. 57. Associato alla specie eucaristica, “immagine del corpo di Cristo”, verrà collocato al posto dell'Agnello nei programmi decorativi di alcune chiese, ibidem, pp. 103-109, figg. 93, 95, 97, p. 128, tav. 56. «Il miracolo dell'immagine non fatta da mano d'uomo, evoca la transustanziazione del pane e del vino». Cfr. G. Parravicini, *Icona e reliquia*, in E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 20-21. Sul tema del “velo” vedi sempre A. Vasiliu, *L'architettura dipinta*, cit., *L'immagine e il velo*, pp. 99-112, p. 100: «Perciò la diafanità di ogni icona si richiama alla natura del velo: dissimulare e contemporaneamente far trasparire, rivelarsi allo sguardo del fedele, ma nello stesso tempo dare adito a un altro sguardo, quello di Cristo, che risponde e si apre a colui che lo cerca ancor prima che la ricerca venga iniziata». C'è un velo che nasconde (nel tempio e si squarcia quando Cristo esala l'ultimo respiro) e un velo che rivela. Sul tema cfr. T. Verdon, *Attraverso il velo. Come leggere un'immagine sacra*, Ancora editrice, Milano 2007.

Dopo la quarta crociata (1204) che porta alla conquista e alla devastazione della capitale orientale, nessuno rivendicherà più il possesso di un' *acheropita*, ma il *Volto Santo* è ormai il prototipo di tutte le icone cristologiche.

Nel frattempo, almeno dall'anno 1000, è documentata l'esistenza a Roma di un sudario che il popolo comincerà a chiamare *Veronica*; la reliquia, che assume e trasforma il modello di rappresentazione del *mandylion* utilizzato nella Chiesa orientale, mostra un panno con il volto isolato di Cristo. Il 17 gennaio del 1208, dopo l'Ottava di Epifania, festa delle nozze di Cana, papa Innocenzo III farà portare in processione dai canonici di S. Pietro l'effigie della *Veronica*, istituendo formalmente la tradizione dell'ostensione della reliquia, inserita nel 1223 in un involucro d'oro, d'argento e pietre preziose. Sarà però attraverso lo strumento dell'"indulgenza", concessa forse a partire dal 1216, anno in cui il volto si era rovesciato durante l'ostensione, un "miracolo" che aveva richiesto un intervento speciale, che questa diverrà simbolo della chiesa universale, in un contesto che vede la proclamazione del dogma della Transustanziazione (1215) e poco più avanti l'istituzione della festa del *Corpus Domini* (1264)<sup>8</sup>.

A partire dal primo anno Santo, nel 1300, la *Veronica* era sicuramente mostrata ai pellegrini, come riportano in prima persona testimoni illustri<sup>9</sup>. Curiosamente nella bolla di indizione del Giubileo essa non appare, compare invece in una trascrizione pressoché coeva conservata a Cortona, in una doppia immagine, quasi un sigillo, tra i santi Pietro e Paolo, patroni della città di Roma dove era custodita<sup>10</sup>.

In origine l'indulgenza era lucrabile solo da coloro che si recavano a Roma e prendevano parte a un'ostensione pubblica, ma ben presto fu concessa anche a tutti quelli che davanti a una copia recitavano l'inno dell'*Ave Facies Praeclara* o il *Salve Sancta Facies*, motivo per cui quest'immagine si sarebbe propagata in tutta l'Europa medioevale<sup>11</sup>.

8. G. Wolf, *Or fu sì fatta sembianza vostra*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., p. 104; G. Wolf, "Pinta della nostra effigie". *La Veronica come richiamo dei romei*, in *Romei & giubilei. Il pellegrinaggio medioevale a San Pietro (350-1350)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 29 ottobre 1999 - 26 febbraio 2000), Electa, Milano 1999, pp. 211-218; E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardon (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 23-24, 109; E. Parlato, *Le icone in processione*, in M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma. Dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Jaca Book, Milano 2002, sulla *Veronica*, pp. 69-71.

9. Dante nella *Vita Nuova*, XVI,1: «Dopo questa tribulazione avvenne, in quello tempo / che molta gente va per vedere quella imagine benedetta / la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essempro de la sua / bellissima figura» e nel XXXI canto del *Paradiso* (vv. 103-108): «Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra / che per l'antica fame non s'en sazia, / ma dice nel pensier, fin che si mostra: / "Signor mio Iesù Cristo, Dio verace, / or fu sì fatta la sembianza vostra?». Anche Petrarca, che fu a Roma per il Giubileo del 1350, riporta nel *Canzoniere*, XVI,1-4, 9-11: «Movesi il vecchie-rel canuto et biancho / del dolce loco ov'è sua età fornita / et da la famigliuola sbigottita / che vede il caro padre venir manco; / [...] et viene a Roma, seguendo 'l desio, / per mirar la sembianza di Colui / ch'ancor lassù nel Ciel vedere spera».

10. Si tratta della «più antica copia "romana" dell'immagine-reliquia venerata nella basilica vaticana». E. Mori, G. Wolf; *Lettera dello scrittore pontificio Silvestro*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., cat. IV.9, pp. 123, 176-178.

11. Il *Salve Sancta Facies*, attribuito a papa Giovanni XXII (Avignone, 1316-1334), risulta la preghiera più diffusa nei Libri d'Ore. Cfr. S. Tassetto, *Il culto della Veronica nei libri miniati*, in E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardon (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 50-53. Nel *Ritratto di giovane uomo Petrus*

L'incisione con l'*Ostensione del Volto Santo* da parte dei canonici di S. Pietro ai pellegrini inginocchiati sotto la loggia (Figura 3), compare a corredo dei quattrocenteschi *Mirabilia Urbis Romae*, vere e proprie guide, con gli itinerari alle chiese e ai luoghi santi ad uso dei pellegrini; dapprima apparse sotto forma di xilografie, poi stampate in abbondanza per lo più a Roma. Particolarmente importanti saranno le edizioni attribuite allo stampatore Stephen Planck, forse attivo già nell'anno santo del 1475, un evento di particolare rilevanza (con la riduzione dell'intervallo dei giubilei da 50 a 25 anni) promosso da papa Sisto IV, già frate minore conventuale<sup>12</sup>.

Solo verso la fine del Duecento la leggenda della *Veronica* aveva dato origine ad una tradizione iconografica in cui la santa viene rappresentata nell'atto di ostendere un telo sul quale è impresso il *Santo Volto*<sup>13</sup>, che racchiude in sé sia il motivo della sofferenza – per cui il volto di Gesù è ritratto *sub specie passionis* –, sia quello della futura redenzione dove la sofferenza è trasfigurata in un'immagine di una bellezza trascendente che va oltre i limiti della stessa raffigurazione pittorica<sup>14</sup>.

Cristus (1450-1460) dipinge sulla parete la *Veronica* con il *Santa Facies*, vedi T. Verdon, *Cristo nell'arte europea*, Electa, Milano 2006, fig. 22, pp. 34-35. Sono quasi duecento le immagini della *Veronica* nei codici della Biblioteca Vaticana. Cfr. G. Palumbo, *La Veronica conservata in S. Pietro. Un'antica tradizione leggendaria*, in G. Palumbo, *Giubileo giubilei. Pellegrini e pellegrine, riti, santi, immagini per una storia dei sacri itinerari*, Roma 1999, pp. 248-254. Non si contano le molteplici forme di diffusione in affreschi, tavole e altari lignei, oreficerie, anelli e cammei, campane e sculture lapidee, spesso sotto forma di chiave di volta nelle chiese o sull'arco nelle architetture sacre come in K. Gludovatz, *Chiave di volta con il volto di Cristo*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., cat. IV.16., pp. 127, 180-181. Tale collocazione del *Volto Santo* è più frequente in area tedesca, austriaca, sloveno-friulana nelle chiese che mantengono più a lungo la struttura tardogotica della copertura. Popolarissime le insegne, memorie del pellegrinaggio al pari di oggi, dipinte su carta o tela, ma anche cuoio e pergamena, oppure le medagliette giubilari e le placchette in metallo (generalmente di piombo o stagno) con la porta santa e il velo. Vedi A. Rodolfo, "Signa super vestes", in M. D'Onofrio (a cura di), *Romei & giubilei*, cit., schede nn. 104-110, 112-114, pp. 151-156, 342-347. Nell'anno santo del 1350 venne coniato anche un Ducato papale d'oro. I *pictores veronicarum* stazionavano nell'atrio di San Pietro producendo le immaginette da appuntare sul cappello e sulla mantelletta dei romei.

12. Il tipografo tedesco, originario di Passau, fu attivo a lungo a Roma, gli si attribuiscono ben 325 edizioni, per lo più di testi contemporanei di largo smercio, soprattutto atti della cancelleria pontificia, ma anche l'*Epistula de insulis nuper inventis* (1493), la versione latina della lettera di Cristoforo Colombo ai reali di Spagna sulle nuove scoperte. M. Panetta, *Letteratura devozionale e giubilei nel primo secolo della stampa. Itinerari dell'anima*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *La storia dei Giubilei. Volume secondo 1450-1575*, BNL edizioni, Giunti, Firenze 1998, pp. 294-307, a p. 301 una bella versione dell'incisione del Planck; G. Palumbo, *Mirabilia. Misteri e meraviglie della città di Roma*, in G. Palumbo, *Giubileo giubilei*, cit., pp. 127-132; S. Aini, *Mirabilia urbis Romae*, in D'Onofrio, *Romei & giubilei*, cit., pp. 199-204; G. Wolf, *Pinta della nostra effige*, ivi, p. 211-218.

13. «La narrazione della Santa Veronica (da cui deriverebbe, per metonimia, anche il nome del velo), la donna che avrebbe asciugato il sudore del volto di Cristo con un lino (*sudarium*) durante la salita al Calvario ritrovando i suoi tratti impressi sul telo, databile a partire dal VII-VIII secolo, originariamente non aveva niente a che vedere con la Passione di Cristo. Essa si sovrappone all'episodio evangelico dell'emorroissa (che i Vangeli apocrifi chiamano *Berenice*), la quale, toccando le vesti di Gesù, era stata miracolosamente sanata dal male di cui soffriva da dodici anni. Nel *Joseph d'Arimathie* (1183 ca.), Robert de Boron narra infatti come Veronica, avendo presenziato alle sofferenze del Cristo nella sua dolorosa salita al Calvario, fosse entrata in possesso di un panno miracoloso recante la sua santa effige, panno che è quello che Gesù usò per detergersi il viso mentre si dirigeva al luogo della sua crocifissione», in G. Cuzzo, *Mystice Vedere. Esperienza religiosa e pensiero speculativo in Cusano*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 147-148, nota 73; vedi anche E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 30-33; G. Wolf, "Or fu sì fatta sembianza vostra". *Sguardi alla "vera icona" e alle sue copie artistiche*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., pp. 103-114.

14. Questa duplice tipologia iconografica si trova ben espressa in due tavole del cosiddetto Maestro della *Veronica*: la prima (1410-1415 ca., Alte Pinakothek di Monaco di Baviera) con il volto *patiens* del Cristo col capo cinto di spine; nella seconda (1420 ca., National Gallery di Londra), il volto trasfigurato cinto da un'aureola dorata, lo sguardo di Cristo si per-



Nel XIV secolo tale leggenda aveva subito profonde trasformazioni fino ad essere definitivamente collegata dalla tradizione francescana al percorso della *Via Crucis*, il sacro lino diveniva segno della Passione di Gesù.

Tuttavia la corona di spine compare meno frequentemente prima del Cinquecento; il volto della *Veronica* è quello di un uomo vivo, privo degli attributi e dei segni della Passione.

Nella tradizione artistica occidentale dal primitivo soggetto sono derivate numerose varianti; ne elenchiamo alcune: il sudario con il *Santo Volto* a se stante, *santa Veronica* che ostende il telo verso il fedele, talvolta sostituita da una coppia di angeli o dagli apostoli Pietro e Paolo, l'associazione del velo con la figura del *Vir dolorum* o dell'*Imago pietatis*, l'inserimento nella rappresentazione dell'emblema dell'*Arma Christi*, nell'iconografia della *Messa di san Gregorio*, nell'episodio della *Salita al Calvario*, specificatamente nella VI stazione della *Via Crucis*; da ultimo, diffusissimo, il simbolo della *Veronica* appuntato sulla mantelletta o sul copricapo dei romei, i pellegrini romani (*Figura 4*)<sup>15</sup>, presenza quasi obbligata nella figurazione di San Rocco.

Sullo scorcio del Cinquecento, o forse nel 1527 con il devastante sacco di Roma da parte delle truppe imperiali di Carlo V, la rappresentazione del *Santo Volto* muta radicalmente. La *Veronica* (almeno quel che passa per l'antica reliquia) nel 1606 è definitivamente collocata in uno dei quattro pilastri che sorreggono la cupola di San Pietro, dove si trova ancora oggi, come documenta l'immagine scolpita nel marmo da Francesco Mochi (1629-1640)<sup>16</sup>, ma è un viso scuro e poco intellegibile di un uomo con gli occhi chiusi, segnato dal dolore e dall'agonia della morte.

L'effigie del Cristo morto, talvolta con sudore e rivoli di sangue, appare in qualche modo più vicina al volto sindonico, noto almeno dal 1380 (solo nel 1506 però papa Giulio II autorizzava i Savoia a procedere con il culto pubblico nella cappella appena costruita).

A Roma, comunque, si erano susseguite ancora le ostensioni straordinarie del 1533, 1535, 1536 e 1586, in occasione del giubileo del 1550 e del 1575, fino all'ultima nel 1600.

Per esaudire il desiderio di alcuni importanti richiedenti Papa Paolo V autorizzerà

de nella vaghezza dell'infinito da cui chiama – avendo egli vinto la morte – la sua ricongiunzione nell'eternità con Dio Padre. Cfr. G. Cuozzo, *Mystice*, cit., nota 73; G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., pp. 106-107, figg. 3 e 4.

15. Tra gli esempi più noti la sagoma ben identificabile nel cappello in feltro della *Figura del pellegrino* nel *Trionfo della Chiesa militante*, nel cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, di Andrea Bonaiuti, 1366-1367, in M. D'Onofrio, *Romei & giubilei*, cit., p. 21; o la miniatura policroma nei diversi copricapi portati dai tre romei in primo piano nella folla del *San Francesco proclama l'indulgenza del Perdono d'Assisi*, affrescati da Tiberio d'Assisi nella Cappella delle rose, in E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., p. 39.

16. Una bella immagine in F. Lanzi, G. Lanzi, *Giubileo, luoghi e cammini*, Jaca Book, Milano 2015, p. 39.

eccezionalmente il canonico Pietro Strozzi, suo segretario, ad eseguire tra il 1616 e il 1617 alcune copie del *Volto Santo*: per la sagrestia del Vaticano (*Figura 5*)<sup>17</sup>, per la regina Maria Costanza d'Austria, moglie di Sigismondo re di Polonia, e per altri suoi fedeli sostenitori. Una di queste, donata da Gregorio XV al suo consigliere personale il cappuccino Innocenzo da Chiusa, si trova oggi nella chiesa di S. Nicola di Bari a Chiusa Sclafani (Palermo), un'altra è conservata presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna e appartenne alla famiglia dei Savelli, baroni romani di provata fede imperiale, fino al 1720, quando Caterina Savelli la donò all'imperatore Carlo VI; ha la firma dello Strozzi nell'angolo destro della cornice interna<sup>18</sup>.

In occasione dell'ostensione del 1621, voluta da Gregorio XV, vennero autorizzate altre due copie: una, datata 1622, per la duchessa Sforza, oggi nella chiesa del Gesù a Roma, e un'altra per la Duchessa di Fiano, cognata del papa. Negli anni seguenti sarà posto un ferreo divieto alla riproduzione e si ordinerà di ritirare tutte le copie preesistenti arrivando a far cancellare anche alcuni affreschi<sup>19</sup>.

La riforma del culto post-tridentina propone una diversa visione dell'effigie di Cristo; il divieto della riproducibilità dell'originale, che alcune testimonianze dichiarano essere solo qualche macchia bruna sul telo, sembra autorizzare le infinite declinazioni proposte dalla diversa sensibilità degli artisti: volti idealizzati, definiti con pochi tratti e privi di caratterizzazioni oppure, di contro, fortemente umanizzati in senso pietistico.

A Manoppello (PE) intanto, a partire dal 1506, secondo la *vulgata* di metà Seicento del cappuccino Donato da Bomba, è presente un prezioso telo lineo o di bisso marino che

17. È probabilmente da queste riproduzioni, quasi un modello obbligato, che deriva la stampa popolarissima della *VERA EFFIGIES SACRI VULTUS DOMINI NOSTRI JESÚ CHRISTI. Que Romae in Sacrosancta Basilica S. Petri in Vaticano Religiosissime Asservatur et Colitur*, arricchita via via di macchie e lividi di sangue, sudore, lacrime e percosse. Diffusissima in ambienti conventuali la stampa è mostrata anche da Teresa di Lisieux in una nota immagine fotografica (1867), in E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., p. 63, fig. 66. Alla reliquia romana talvolta viene associata la lancia di Longino, come nella copia (1761) che il canonico della basilica Vaticana card. Carlo Soderini attesta con lettera «applicavisse Sacris Reliquiis», di aver aver appoggiato sopra le sacre reliquie, cfr. [www.scuolaeccliamater.org/2018/03/ostensione-del-velo-della-veronica](http://www.scuolaeccliamater.org/2018/03/ostensione-del-velo-della-veronica). Esempi in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., cat. IV.57, pp. 163, 207; cat. IV.64, pp. 167, 210-211.

18. Sulle repliche seicentesche della Veronica cfr. G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., cat. IV.55 e IV.56, pp. 161-162, 205-207; per l'individuazione delle copie vedi R. Falcinelli, *La Veronica e il velo di Manoppello. Nuovi studi e aggiornamenti* in *Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West*, Akten der Kongresse in Würzburg, 16-18 Oktober 2014, und Wien, 17-18 März 2015. Hrsg. von Karlheinz Dietz u.a., Würzburg 2016, testo disponibile sul sito: [www.academia.edu/33478667/](http://www.academia.edu/33478667/) (16.8.2022), pp. 16-21.

19. A riprova che qualcosa è accaduto, nel prezioso *Opusculum de Sacrosanto Veronicae Sudario* di Giacomo Grimaldi del 1618, ricco di illustrazioni riprodotte con cura, non compare una descrizione puntuale della Veronica, ma un disegno di maniera sulla copertina, dove comunque Cristo ha gli occhi aperti, mentre in una successiva edizione con aggiunte di Francesco Speroni (1635) il volto è ormai quello "autenticato" della versione Strozzi; G. Morello, *Opusculum de Sacrosancto Veronicae Sudario et Lancea*, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit., cat. IV.62, IV.63 e sgg., pp. 166, 209-210; S. Gaeta, *L'enigma*, cit., pp. 23-26, 37-43, figg. 11-13.

rivela in trasparenza su entrambe le facce un volto sì sofferente, ma luminoso e sereno, con gli occhi ben aperti (*Figura 6*).

Sono in corso da tempo ricerche e indagini scientifiche: autorevoli studiosi considerano tale reliquia la quarta immagine *acheropita* se non la *Veronica* romana stessa<sup>20</sup>.

È in questo quadro di luci ed ombre che si inserisce il *Santo Volto* di Ponte (*Figura 7*)<sup>21</sup>. Entro un'ampia fascia non centrata simmetricamente, ma ritagliata nello spazio per far posto all'episodio del San Girolamo a sinistra, appare l'immagine frontale di un volto su un velo bianco ricamato di rosso scuro nei bordi inferiore e superiore. Gli angoli, fissati, ma non tesi, consentono al telo appeso di ondeggiare leggermente entro il vuoto della finta apertura a oculo, definito da una sottile linea circolare. Linee decise, dello stesso colore dei bordi, incorniciano il capo, a simulare simbolicamente la luce divina che, resa idealmente con tratti chiari, si irradia sul fondo scuro anche oltre il sudario, diffondendosi in tutto lo spazio dipinto.

Gli occhi dell'effigiato sono spalancati e diretti verso l'osservatore, il colore indefinito, segnato da tocchi di lumeggiature bianche; sotto il naso diritto e sottile, la bocca, d'un rosso intenso, appare morbidamente delineata.

I capelli chiari, discriminati nel mezzo, scendono attorcigliati ordinatamente sui lati; si tratta senza dubbio di una capigliatura riferita a un preciso modello, quasi una sagoma ritagliata, volutamente non naturalistica per via delle ciocche perfettamente descritte che risultano "incollate" sul telo.

La pennellata è pastosa con velature sovrapposte, guizzante nei ricci dei baffi e nella sdoppiatura della corta barba; un sapiente tratteggio definisce le sopracciglia arcuate e la mandorla degli occhi, accentuando il senso di profondità dello sguardo. Nell'insieme dal volto, non mosso da emozioni, né sofferenza, ma vivo, emanano gravità e autorevolezza.

20. E. Colombo, M. Colombo (a cura di), *Donato da Bomba. Relazione storica d'una miracolosa immagine del volto di Christo*, Marietti Editore, Torino 2016; E. Colombo, M. Colombo, P. Martinelli, P.F. Moretti, G. Parravicini, M.C. Terzaghi, R. Zardoni (a cura di), *Il volto ritrovato*, cit., pp. 67 e sgg.; S. Gaeta, *L'enigma*, cit., pp. 193-200. Il telo viene identificato con la Veronica romana che a sua volta potrebbe essere l'antica *camulia* edessena. Sul tema vedi gli studi di H. Pfeiffer S.J., *Il Volto Santo di Manoppello*, Carsa edizioni, Pescara, 2000; ampia bibliografia e diverso punto di vista in R. Falcinelli, *La Veronica e il velo di Manoppello*, cit.

21. Le condizioni di conservazione sono ormai al limite: profonde fenditure, conseguenti all'instabilità strutturale dell'arcata, segmentano la parete distribuendosi a raggiera da un punto superiore. Occorre programmare tempestivamente un restauro degli intonaci fessurati. Già nei primi anni Novanta, su richiesta della famiglia Bertoletti, Silvia Baldis di Bergamo (a Ponte per il restauro degli affreschi delle *Sibille* di Fermo Stella nell'oratorio dei Disciplini a fianco della parrocchiale) fu chiamata per un intervento d'urgenza, attuando una pulitura superficiale e velinando con carta giapponese alcune porzioni decoese a rischio di distacco. Non venne effettuato nessun ritocco pittorico. Ne deriva che le pennellate corpose e ben visibili con andamento morbido e sinuoso sono di mano del pittore. In occasione del sopralluogo del 2 agosto scorso il restauratore Giorgio Baruta ha segnalato la presenza dei segni dello spolvero lungo lo stacco dei capelli a destra sulla fronte, indice dell'utilizzo di un modello su cartone.

Un raffinato pensiero teologico supporta l'articolato programma iconografico che si sviluppa nei tre soggetti degli affreschi, attraverso relazioni formali e corrispondenze ideali: l'assimilazione del devoto con la passione di Cristo rimane affidata alla sequenza del *San Girolamo in contemplazione del Crocifisso* e alla stessa *Crocifissione* (Rovetta in questo volume), mentre il *Volto Santo* indica il Salvatore risorto da morte, già proiettato nella gloria eterna.

È certo questa, in alto sopra la soglia, la collocazione più funzionale alla contemplazione personale e collettiva. Va rilevato come una eventuale liturgia comunitaria richiedesse la presenza simultanea dei devoti, poiché un ritardatario avrebbe disturbato entrando esattamente sotto l'immagine centrale.

La mancanza evidente di uno spazio per l'altare non preclude il tema eucaristico; vi è infatti un nesso pregnante tra l'Eucarestia e la *Veronica*, nutrimento per gli occhi dell'anima: lo sguardo di Cristo è l'ultima immagine che si imprime alla vista quando si parte da questo luogo e ci si incammina verso quella forma di pellegrinaggio terreno che è la vita di ogni giorno<sup>22</sup>.

Rimane ora da chiedersi quale sia il modello da cui discenda tale specifica figurazione.

Come detto la ricerca della "vera immagine" del volto di Cristo attraversa l'intero patrimonio della cultura figurativa dell'Europa dell'est e dell'ovest, i riferimenti all'immaginario dell'artista possono essere quindi molteplici<sup>23</sup>.

A disposizione degli artisti esistevano anche fonti letterarie, la cui diffusione si attesta in tempi non lontani: nella cosiddetta *Epistola di Lentulo* si riporta una precisa descrizione fisica di Gesù che ben si addice al nostro affresco:

Ha i capelli di color nocciola avellana non matura, lisci quasi sino alle orecchie; dalle orecchie crespi di riccioli, alquanto più scuri e splendenti, ondegianti sulle spalle, con una discriminatura in mezzo al capo, secondo il costume dei Nazareni. La fronte è liscia e molto serena. Il volto, senza alcuna ruga né difetto, è abbellito da un leggero rossore; non c'è assolutamente alcun difetto del naso e della bocca. Ha una barba folta dello stesso colore dei

22. «Vedere e credere sono la stessa cosa». Nella liturgia eucaristica ai celebranti veniva chiesto di visualizzare interiormente Cristo "uomo dei dolori", sovrapponendo alla "reale presenza" sacramentale una raffigurazione che ne esplicitava il senso. Una "visionarietà" che voleva essere scuola di contemplazione. Il principio pastorale del *lex orandi, lex credendi* (l'ordinamento della preghiera pubblica determina il modo in cui il popolo sperimenta la fede) si coniuga al *lex videndi* (l'ordinamento della preghiera determina l'esperienza di fede, suggerendo all'arte idonee forme iconografiche). Sul tema vedi T. Verdon, *Attraverso il velo*, cit., in particolare il cap. *Guardare e vedere*, pp. 11-21.

23. Qualche suggestione deriva anche dalla pittura dell'Italia centrale: a puro titolo di esempio trovo elementi di assonanza con il *Volto di Cristo* nella cuspide della *Pietà* di Empoli di Masolino, un affresco staccato custodito nel museo della Collegiata, vedi L. Berti, A. Paolucci, (a cura di), *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 7 giugno - 1° settembre 1990), pp. 146-147, scheda 43.

capelli, non lunga e divisa, centralmente, in due; ha un'espressione semplice e matura. Gli occhi sono glauchi e luminosi. Egli è terribile nel rimproverare, gentile e amabile nell'ammovere. Sorridente ma mantiene sempre la gravità [...]. Un uomo di bellezza singolare, di gran lunga eccedente tutti i figli degli uomini<sup>24</sup>.

Sembra fare eco al testo di Girolamo nel commento a Matteo:

Se non avesse avuto nel volto e negli occhi uno splendore stellare, gli Apostoli non lo avrebbero seguito con tale prontezza, né sarebbero corsi da lui coloro che volevano comprenderne le parole<sup>25</sup>.

La *Lettera* conobbe una vasta circolazione nei paesi tedeschi verso la fine del Trecento, come documentano numerosi manoscritti dell'area del nord Europa (ma anche in nord Italia), grazie alla nuova sensibilità verso pratiche pietistiche private, promosse dalla corrente della *Devotio moderna*, un movimento di profondo rinnovamento spirituale che prende avvio verso la fine del XIV secolo nei Paesi Bassi diffondendosi presto nel resto dell'Europa e originando comunità di fratelli e sorelle della vita comune<sup>26</sup>. Auspicando una religiosità intima e personale, i "fratelli" ponevano al centro la personale sequela e imitazione di Cristo a differenza della pietà collettiva che caratterizzava la spiritualità medievale. Dalla meditazione sulla passione scaturiva un coinvolgimento emotivo, nutrito da orazioni e supportato dalla contemplazione mentale, non disgiunto da una più consapevole conoscenza del pensiero teologico, alimentata anche dalla diffusione a stampa dei testi evangelici. Forte l'insistenza sulla pratica delle virtù nella vita quotidiana, lontana da tentazioni intellettualistiche; la santificazione personale non era disgiunta dal servizio al prossimo attraverso le opere di carità, come si recita nell'*Imitatio Christi*, il testo fondante della *Devotio moderna*: «vivere devotamente nel mondo, mantenendosi col lavoro delle proprie mani»<sup>27</sup>.

24. Lo scritto, attribuito a Publio Lentulo, supposto funzionario della Giudea predecessore di Poncio Pilato, ragguaglia il Senato romano circa l'aspetto fisico di Cristo; fa parte di un gruppo di testi di carattere storico, ritenuti validi perché descrivevano Gesù "visto dai testimoni", che si erano diffusi soprattutto nel Nord Europa verso la fine del XV secolo per orientare gli artisti verso la "vera immagine" del Salvatore. Tra le molte versioni riporto la traduzione redazionale del testo in latino di M. Leeeflang, *Lettera di Lentulo e Ritratto di Cristo*, di ignoto pittore olandese degli inizi del XVI secolo, pp. 220-221, scheda 3.11, in T. Verdon (a cura di), *Gesù*, cit.; altra più letteraria anche in P. Helas, *Dittico*, pp. 234, 245, cat. V.9, in G. Morello, G. Wolf, *Il volto di Cristo*, cit.; vedi anche M. Bacci, *La fisionomia di Cristo nelle testimonianze letterarie del Medioevo*, in G. Morello, G. Wolf, ivi, pp. 33-35.

25. San Gerolamo, Commento a Matteo, cap. 21, v. 15.

26. E. Iserloh, K. August Fink, *La «devotio moderna»*, in *Storia della Chiesa. Tra medioevo e rinascimento XIV-XV secolo*, collana diretta da H. Jedin, vol V/2, cap. XLVII, pp. 164-187.

27. «Se vuoi essere esaltato in cielo, umilia te nel mondo. Se vuoi regnare meco, porta meco la croce. Soltanto i servi della croce, infatti, trovano la via della beatitudine e della luce vera» in *De imitatione Christi*, attribuito a Tommaso da Kempis, nella traduzione di U. Nicolini, *L'imitazione di Cristo*, Edizioni Paoline, Roma 1980, Libro III, Cap. LVI. *Rinnegare se stessi e imitare Cristo nella croce*, p. 288.

In un secolo ricco di scoperte e di conflitti culturali, ecclesiali e politici, spicca la figura di Niccolò Cusano (Nikolaus Krebs von Kues, 1401-1464), uomo di eccezionale levatura morale e intellettuale, uno dei più grandi pensatori del Quattrocento<sup>28</sup>. La sua dottrina filosofica e teologica sviluppa il concetto della rappresentazione del vero volto di Dio: «Ars imitatur, quantum potest, naturam», questa espressione formulata da San Tommaso viene riproposta e integrata da Cusano, comparando sotto forma di didascalia “come posso” in molti ritratti di Jan van Eyck<sup>29</sup>. Tale premessa rivela la distanza tra la perfezione della Natura divina e la parzialità di quella umana, ma al contempo offre dignità allo sforzo dell'uomo artista che tenta di penetrare il mistero del *vultus absolutus*. Il tema della “visione” (il *De visione Dei*, uno dei suoi testi più noti redatto intorno al 1453, l'edizione a stampa nel 1488) attraversa tutte le opere di Cusano, declinato nel caso specifico della riproducibilità in certo qual modo dell'immagine di Dio attraverso quella del Figlio fatto uomo. Nella *Prefatio* al componimento, dedicato ai monaci benedettini di Tagernsee (in Baviera), Cusano raccomanda di sperimentare una concreta esperienza visiva davanti all'*icona Dei*, inviando loro un modello probabilmente simile a quello in suo possesso nella cappella privata di Coblenza:

Ma, fra tutte le opere umane non ho trovato nulla di più conveniente al nostro proposito, dell'immagine di uno che tutto veda, il cui viso è stato dipinto con così sottile arte pittorica che il suo sguardo guarda tutte le cose intorno [*omnia videns*]. Di questa immagine se ne trovano molte [...] un'altra è quella che si trova a Bruxelles nella tavola preziosissima che è nel Comune, dipinta dal grandissimo maestro Ruggero [Roger van der Weyden]<sup>30</sup>.

Nella contemplazione dell'immagine dipinto di Cristo *cuncta videns* (onniveggente), il testo cusano dà vita a un “gioco degli sguardi e degli specchi” (reciproci e complementari) tra uomo e Dio<sup>31</sup>. Tale volto, pur restando immobile, si muove in tutte le direzioni e guarda simultaneamente ciascuno individualmente e tutti insieme (*simul et semel*). L'immagine “ispiratrice” dello scritto non era tanto una semplice icona dell'onniveggente realizzata da uno specifico artista, bensì il tipo della *vera icon*, raffigurazione

28. E. Peroli, *Niccolò Cusano. La vita, l'opera, il pensiero*, Carocci editore, Roma 2021; G. Federici Vescovini (a cura di), *La visione di Dio (1453)*, in *Opere filosofiche di Niccolò Cusano*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1972; G. Cuozzo, *Mystice Videre*, cit.; G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Mimesis, Milano-Udine 2012; G. Cuozzo, *Cusano. L'arte e il Moderno*, Morcelliana, Brescia 2021.

29. G. Cuozzo, *Cusano. L'arte*, cit., p.16.

30. G. Cuozzo, *Mystice Videre*, cit. p. 148, nota 73.

31. «Tu sei dunque sempre con me, Signore. Non mi abbandoni, Signore; mi custodisci in ogni luogo e hai di me una cura diligentissima. Il tuo essere, Signore, non abbandona l'essere mio. Infatti, intanto io sono, in quanto tu sei con me. Il tuo vedere è il tuo essere, e perciò io sono perché tu mi guardi. E se distogliessi da me il tuo volto, io non potrei sussistere affatto» in G. Cuozzo, *Mystice Videre*, cit., p. 119.

dell'Uomo Dio “che non è stata realizzata dalla mano dell'uomo”, un'imgo-reliquia in cui valore artistico e aspetto culturale-devozionale coincidono.

L'immagine di Cristo, che più tardi venne scolpita nella chiave di volta della crociera della chiesa di St. Nikolaus a Cusa (1458), dovette presumibilmente richiamare alla memoria l'icona di Coblenza, e forse anche l'immagine [dell'onniveggente] del *De visione Dei*<sup>32</sup> (Figura 8).

Il concetto cusano, che può rendere con le parole quanto non esperibile con le immagini, è affiancato dalla diffusione di *images Christi* formulate già a partire da Jan van Eyck, veri e propri ritratti privi del sudario per il culto privato, che influenzeranno la pittura fiamminga, e non solo, a partire dalla seconda metà del Quattrocento<sup>33</sup>.

Sarà Cusano, nominato vescovo a Bressanone nel 1452<sup>34</sup>, a consacrare la chiesa di Santa Giuliana a Vigo di Fassa il 23 luglio dello stesso anno; la decorazione pittorica, affidata a Leonardo da Bressanone, sviluppa probabilmente alcune teorie del teologo traducendo in immagini i suoi scritti. In alto, all'incrocio della volta il *Santo Volto*, inserito in un velo poligonale dai molti lati (Figura 9), riprende alla lettera la descrizione dell'esperimento dell'*icona Dei*<sup>35</sup>.

È forse questa la direzione più interessante verso cui avviare ulteriori ricerche sulla riproduzione del *Velo della Veronica* del palazzo di Ponte, indagando un'area che travalica le alpi per giungere fino al nord Europa, con particolare riferimento a un gruppo di opere (Figure 10-11) derivate dalla tavola della Veronica di S. Vito nel duomo di Praga.

Non escludendo altre suggestioni, va detto che il confronto con gli episodi di rappresentazione della *Veronica*, nell'ampio raggio della Lombardia storica non ha restituito relazioni particolarmente stringenti: nel contesto di una ricognizione territoriale che non può spingersi oltre ragionevoli distanze, l'immagine di Ponte, che possiamo datare verso il 1485, si caratterizza per la sua unicità<sup>36</sup>.

32. Ivi, p. 148, nota 73.

33. G. Cornini, *De Rome à Florence et Bruges, et retour. La santa Facies de Van Eyck, entre transcendance et naturalisme*, in *Van Eyck. Une révolution optique*, catalogo della mostra (Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1° febbraio - 30 aprile 2020), pp. 284-295.

34. E. Peroli, *Niccolò Cusano*, cit., p. 70 e sgg.

35. G. Cuozzo, *Mystice Vedere* cit., p. 111 e sgg.; G. Cuozzo, *Raffigurare l'invisibile*, cit., pp. 192-193, nella stessa chiesa anche il singolare *Deus trivultus*, pp. 189-194. Vedi S. Spada Pintarelli (a cura di), *Vigo di Fassa, chiesa di S. Giuliana*, in L. Dal Prà, E. Chini, M. Botteri Ottaviani, *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2002, pp. 454-463, fig. 12.4, il *trivultus* fig. 12.3. Il Volto Santo si ripete nell'immagine tricipite della Trinità, come nella chiesa di S. Caterina di Corlazzo a Traona, nella casa dell'Homo Selvadego a Sacco, nell'arco trionfale della chiesa di S. Spirito a Bormio, cfr. M. Della Misericordia, *Le origini di una chiesa di contrada: devozione e identità locale*, in Aa.Vv., *La chiesa della Santissima Trinità di Teregua in Valfurva. Storia, arte, devozione, restauro*, Associazione Teregua, Milano 2011, pp. 34-36.

36. Per questa ricognizione ho consultato il progetto online *Veronica Route* ([veronicaroute.com/](http://veronicaroute.com/)): la mappa virtuale riporta più di 5000 immagini delle diverse tipologie afferenti al tema della *Veronica*. Un catalogo fondamentale per contenuti e ampiezza, ancora in *progress*, da verificare volta per volta in quanto affidato a libere segnalazioni.

Entro una cronologia antecedente l'affresco pontasco, in ambito diocesano, con sconfinamenti nel ticinese, varesotto e lecchese, annotiamo la significativa presenza della variante già descritta della santa eponima che regge il velo: tra le più antiche rappresentazioni meritano una citazione quella in S. Maria Hoé Superiore (Lecco) (Figura 12) del tardo Duecento da porre in relazione con una seconda chiesa dedicata a Santa Veronica a Tremonte, entrambe di patronato della famiglia De Capitani di Hoè, e quella nella teoria di sante di San Vincenzo a Galliano (Varese) intorno al 1350; nel secolo successivo, probabilmente per ragioni di maggiore sopravvivenza degli affreschi, tale iconografia sembra diffondersi con segnalazioni in area ticinese, milanese, padana e bergamasca (volendo limitarci alla Lombardia storica) (Figura 13).

La *Veronica che ostende il velo* compare anche sul pilastro di destra del grande tramezzo affrescato per i francescani nel 1513 da Gaudenzio Ferrari a Varallo Sesia, contrapposto al *Cristo in pietà* a sinistra, immagini poste all'altezza dello sguardo del devoto o dell'officiante che si dirigeva oltre verso l'altare (Figura 14).

In provincia di Sondrio troviamo questa tipologia a una data più avanzata nella teoria di sante dell'arco della cappella affrescata da Cipriano Valorsa nel 1597 in San Bartolomeo di Castelàz a Valdisotto (Figura 15)<sup>37</sup>.

Non si contano le segnalazioni dell'immaginetta appuntata sulle vesti o sul cappello di San Rocco, invocato contro la peste, la cui diffusione è amplissima nei dipinti murali e su tela, nelle tavole e nei retabli lignei, come in S. Fedele a Como e nella chiesa della Santissima Trinità di Teregua in Valfurva, dipinto da Vincenzo de Barberis intorno al 1546 (Figure 16 e 17)<sup>38</sup>. La *Veronica* compare, insieme alla consueta conchiglia di Santiago, sulla berretta di San Giacomo nella serie degli otto busti marmorei degli apostoli murati entro medaglioni a discreta altezza sulla parete del presbiterio della parrocchiale di S. Maurizio a Ponte Valtellina (Figura 18)<sup>39</sup>.

Segnalato, ma quasi del tutto perduto, un telo con la *Veronica* tra i simboli della passione nella parete di fondo dell'Oratorio dei confratelli a Civo nella parrocchiale di

37. *Appunti per una storia di S. Antonio Morignone*, L. Bonetti (a cura di), Associazione S. Bartolomeo de Castelàz, Sondrio 2007, *La Veronica con il velo, Cipriano Valorsa, 1587*, p. 192; G. Mulazzani, *Gli affreschi in S. Bartolomeo de Castelàz*, Comune di Valdisotto, Sondrio 1991, pp. 74, 192, fig. 81; R. Togni, *Pittura a fresco in Valtellina nei secoli XIV-XV-XVI*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio 1974, pp. 162-164, tav. XLVIII, fig. 72.

38. *La chiesa della Santissima Trinità*, cit., p. 72.

39. A. Rovetta, *L'architettura in Valtellina dall'età sforzesca al pieno Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Sondrio 2000, pp. 101 (Figura 67), 102, 106; S. Papetti, *I tondi con effigi di Apostoli nella parrocchiale di San Maurizio a Ponte in Valtellina*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 59, 2006, pp. 137-146; l'immagine di San Giacomo si trova anche in V. Zani, *Un ciclo di marmi a Ponte in Valtellina*, Antiqua. Nuova serie, luglio 2015 (Figura 2); il tema è ripreso recentemente in V. Zani, «*Alceo Dossena vive*» per i proprietari delle sue opere, Antiqua. Nuova serie, aprile 2022. Ringrazio Giorgio Baruta per l'immagine e la segnalazione.



S. Andrea (*Figura 19*), assegnato al primo Cinquecento<sup>40</sup>; ben evidente invece nel Santuario della Madonna di Tirano il *Volto santo* coronato di spine sulla lesena di destra nel portale maggiore. Ne troviamo un secondo, di dimensioni significative, sopra l'ingresso principale in controfacciata, posizione che offre qualche analogia con la collocazione della *camera picta* pontasca (*Figure 20-21*)<sup>41</sup>.

Una *Veronica* compare sugli stalli del coro in San Giorgio di Grosio; in continuità con i precedenti dossali, dove sono riprodotti i simboli eucaristici e gli emblemi della Passione, il volto di Cristo pare assumere in sé il duplice significato della sofferenza e della gloria; dal fondo monocromo, appena delineato con un disegno nero guizzante nei capelli arricciati e svolazzanti, spiccano, definiti con una bianca tintura, gli occhi vivi e splendenti (*Figura 22*)<sup>42</sup>.

Non è stato possibile arricchire di ulteriori elementi lo scarso elenco della presenza dell'iconografia della *Veronica* o *Volto Santo* nell'area circostante il borgo pontasco; si auspica che ulteriori studi e scoperte individuino altri episodi di una figurazione devozionale così rilevante per la conoscenza della storia della pietà tra medioevo ed età moderna delle nostre comunità locali.

40. P. Damiani, *L'oratorio dei confratelli di Civo. Religiosità popolare ed arte in Valtellina tra Quattro e Cinquecento*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2003 (Raccolta di studi storici sulla Valtellina, XL): *Gesù nel sepolcro*, pp. 132-133, 235, fig. 10.

41. Del 1530-1534 il portale maggiore, opera del caronese Alessandro della Scala; sulla parasta destra il *Velo* sovrasta calice e tabernacolo. All'interno sul frontone arcuato viene riproposto il *Volto Santo*, coronato di spine, sorretto da due angeli. Cfr. F. Bormetti, R. Casciaro, *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Comune di Tirano, Amilcare Pizzi, Milano 1996, p. 119.

42. I dossali, realizzati con la tecnica a tarsia povera, ossia dipinta, a imitazione dell'intarsio ligneo, di mano del comasco Pietro Brasca (intorno al 1520-1530) riportano, tra gli altri, temi eucaristici (ostensorio, pisside, calice con la patena, ampolline) e emblemi della Passione (una "vanitas" con la croce, la lancia, la spugna, il teschio, i flagelli, la corona di spine). Cfr. S. Coppa, *Il coro ligneo*, in G. Antonioli, G. Galletti, S. Coppa, *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Parrocchia di Grosio, Sondrio 1985, pp. 138-144 (il pannello con la *Veronica* non è riprodotto). Il *Velo della Veronica* mostra il volto di un Cristo risorto sovrastato dal *titulus crucis*; ai piedi del telo un cartiglio con la sequenza pasquale: «DIC NOBIS MARIA / QUID VIDISTI IN VIA/ANGELICOS TESTES, / SVDARIVM ET VESTES» e un vangelo aperto sul versetto: «P[ETRVS] VIDIT LINTEAMINA ET SVDARIVM QUOD FUERAT SUPER CAPVT EIVS» (Gv. 20, 6-7).

*L'immagine del Velo della Veronica a Ponte in Valtellina*



*Figura 1. Ponte in Valtellina, via Giuseppe Piazzi, 12.  
Veduta generale degli affreschi (foto Marquis).*



*Figura 2. Genova, San Bartolomeo degli Armeni.  
Il Sacro Volto o Mandylion (XII- XIII secolo)  
(foto Angela Dell'Oca).*



Figura 3. Stephan Plannck, *Ostensione del Volto Santo*, xilografia da un'edizione dei *Mirabilia Urbis Romae*, Germania (1486 ca.).



Figura 4. Civo, Sant'Andrea, Oratorio dei Confratelli. *Sant'Andrea in veste di pellegrino* (fine XV secolo) (foto Andrea Straffi).

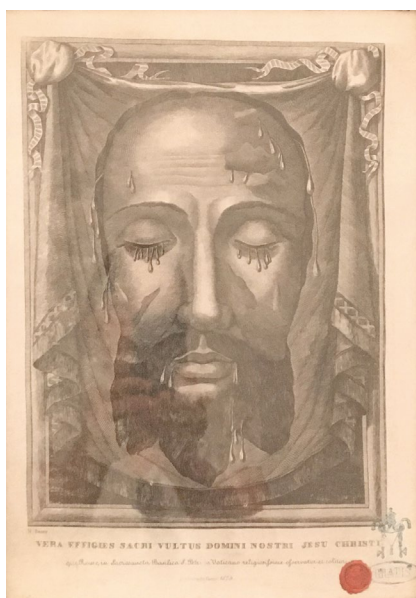


Figura 5. Voltaggio (AL), Pinacoteca dei Padri Cappuccini. *VERA EFFIGIES SACRI VULTUS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI. Que Romae in Sacrosancta Basilica S. Petri in Vaticano Religiosissime Asservatur et Colitur* (1879) (foto Angela Dell'Oca).

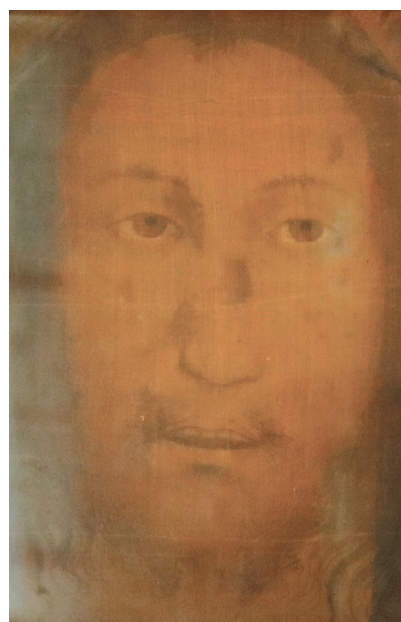


Figura 6. Manoppello (PE), Santuario del Volto Santo. *Il Volto Santo* (foto Miro Fiordi).

*L'immagine del Velo della Veronica a Ponte in Valtellina*



*Figura 7 (in alto a sinistra). Ponte in Valtellina, via Giuseppe Piazzì, 12. Il Velo della Veronica (foto Marquis).*

*Figura 8 (in alto a destra). Trabsach-Traben (Germania), Santi Pietro e Paolo. Chiave di volta con il Velo della Veronica (1486) (© Bildarchiv. Foto Marburg).*

*Figura 9 (in basso a sinistra). Leonardo da Bressanone attr., Chiave di volta con il Velo della Veronica, Vigo di Fassa, Santa Giuliana (1452 ca.) (L. Dal Prà, E. Chini, M. Botteri Ottaviani, *Le vie del gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2002, p. 458).*

## Angela Dell'Oca



*Figura 10 (a sinistra). Norimberga (Germania), San Lorenzo. Velo della Veronica (1420 ca.) (© veronicaroute.com).*

*Figura 11 (sotto). Norimberga (Germania), dalla chiesa dei domenicani di Santa Maria, ora al Germanisches Nationalmuseum. Messa di San Gregorio (1434 ca.) (© veronicaroute.com).*



*L'immagine del Velo della Veronica a Ponte in Valtellina*



*Figura 12. Santa Maria Hoè (LC),  
Santa Veronica.  
La Santa Veronica con il velo (1270-1290)  
(foto Andrea Straffi).*



*Figura 13. Cristoforo e Nicolao Da Seregno,  
Scene della Passione di Cristo, particolare con la Veronica,  
Mesocco (Svizzera), Santa Maria del Castello  
(seconda metà XV secolo) (foto Andrea Straffi).*



*Figura 14. Gaudenzio Ferrari,  
Santa Veronica che ostende il velo, Varallo Sesia,  
Santa Maria delle Grazie (1513) (foto Miro Fiordi).*



*Figura 15. Cipriano Valorsa,  
Santa Veronica che ostende il velo, Valdisotto,  
San Bartolomeo di Castelàz (1597) (foto Andrea Straffi).*

## Angela Dell'Oca



Figura 16. Como, San Fedele. *Madonna col Bambino e Santi Sebastiano e Rocco*, part. con *San Rocco pellegrino romeo* (inizio XVI secolo) (foto Andrea Straffi).



Figura 17. Vincenzo de Barberis, *San Rocco pellegrino*, Valfurva, frazione di Teregua, Santissima Trinità (1546) (foto Valentina Dell'Orto).

*L'immagine del Velo della Veronica a Ponte in Valtellina*

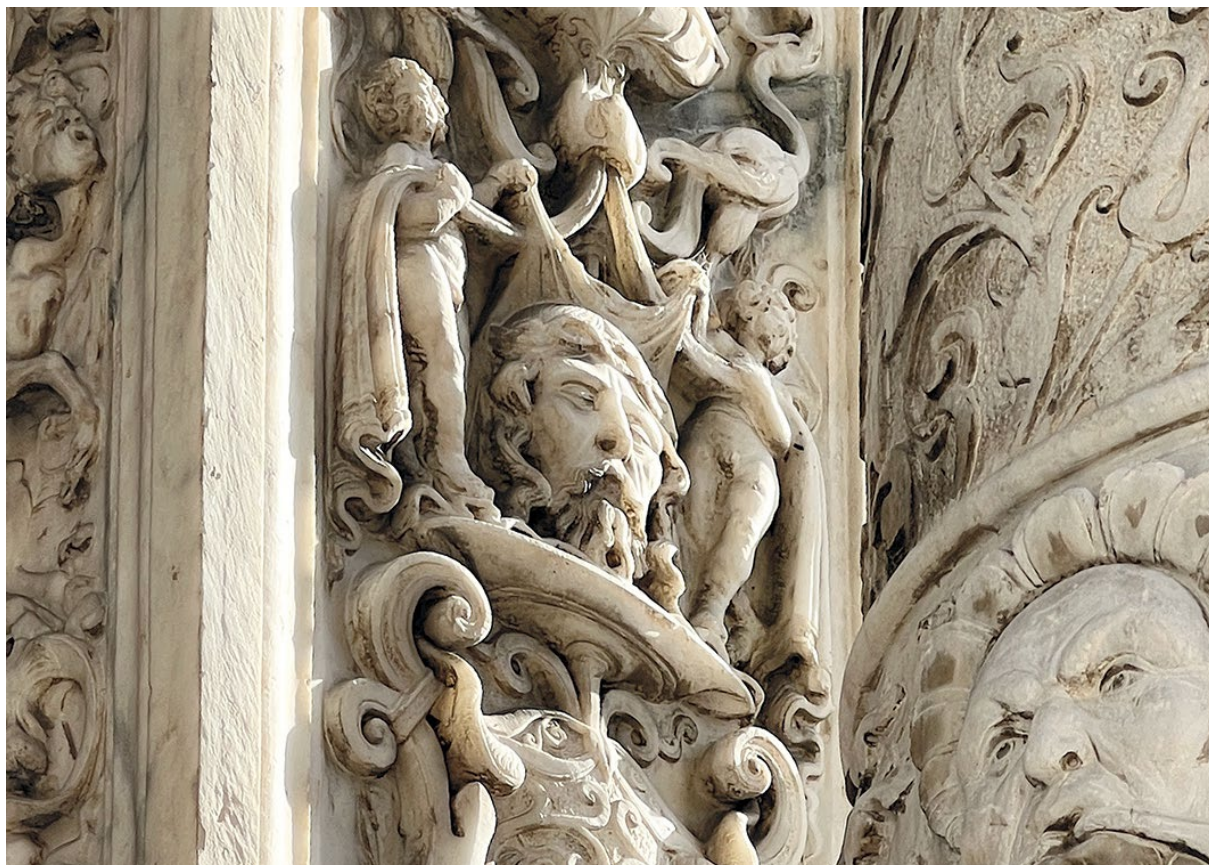


*Figura 18. Ponte, San Maurizio, presbiterio. Medaglioni con gli Apostoli, particolare del San Giacomo con la Veronica (1495-1500) (foto Giorgio Baruta).*



*Figura 19. Civo, Sant'Andrea, Oratorio dei Confratelli. Imago pietatis con i simboli della passione, la Veronica è appena visibile sotto la lacuna di sinistra (fine XVI secolo) (foto Andrea Straffi).*





*Figura 20. Alessandro Della Scala, controfacciata, Velo della Veronica, Tirano, Santuario della Madonna (1530-1534) (foto Miro Fiordi).*



*Figura 21. Alessandro Della Scala, lesena destra con il Velo della Veronica, Tirano, Santuario della Madonna (1530-1534) (foto Angela Dell'Oca).*



Figura 22. Pietro Brasca, stalli del coro, dossale con il *Velo della Veronica*, Grosio, chiesa di S. Giorgio (1520-1530) (foto Miro Fiordi).



## ABSTRACT

### **Rinascimento a Ponte in Valtellina. Un palazzo e un ciclo di affreschi in cerca di autore**

*Alessandro Rovetta*

Lo studio considera un ciclo di affreschi rinascimentali venuto alla luce all'interno di un antico edificio utilizzato nel secolo scorso come latteria sociale del comune di Ponte in Valtellina. Il ciclo è praticamente inedito e versa in precarie condizioni conservative.

Il primo capitolo è dedicato all'edificio, la cui origine può farsi risalire tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Una prima fase costruttiva è quella oggi meglio riconoscibile dalla facciata su via Piazzì, rivolta a Sud, e dagli ambienti al secondo e terzo piano ad essa pertinenti. Nella seconda metà del Quattrocento il palazzo venne ampliato verso Nord con una seconda serie di ambienti affacciati sull'attuale cortile. Questo ampliamento andava ad intercettare un'altra casa torre a Nord/Est e, con ogni probabilità, ad inglobarla in unica fabbrica, comprensiva di una corte esterna recintata, posta all'incrocio di due strade (oggi via Piazzì e via dell'Asilo). Si possono segnalare dettagli e articolazioni simili in alcuni coevi edifici di Chiuro.

Il secondo capitolo descrive il ciclo pittorico realizzato sulla parete d'ingresso della seconda stanza, al secondo piano. Sono raffigurati un *San Girolamo davanti alla spelonca*, un *Volto Sacro* (o velo della Veronica) e una *Crocifissione* alla quale assistono i *Santi Domenico e Francesco*. Le scelte iconografiche e compositive rivelano una decisa adesione ai temi della *Devotio Moderna* e dell'*Osservanza* per il loro forte impatto comunicativo e l'evidente intenzione di rendere attuale la narrazione. Ci si chiede quale fosse la funzione di un ciclo religioso così impegnativo in un edificio laico e se questo fosse di ragione pubblica o privata. Tanto più che il portale ristrutturato verso la metà del Cinquecento porta uno stemma dei Quadrio, famiglia al vertice delle vicende politiche e culturali di Ponte, a partire dalla fabbriceria della chiesa parrocchiale di S. Maurizio e dalla Scuola della Beata Vergine.

Nel tentativo di tracciare un contesto plausibile per gli affreschi considerati, il terzo capitolo ne riconosce il *background* foppesco, noto anche nei suoi sviluppi a favore dei cicli per i tramezzi francescani e delle vetrate istoriate. Emerge anche la conoscenza delle prime grandi imprese narrative affidate all'intaglio ligneo e una certa attenzione ad innesti internazionali e ferraresi. La datazione del ciclo pontasco si può fissare verso il 1485.

Nel quarto capitolo il cerchio si stringe attorno alle carriere degli Scotti tangenti il territorio valtellino. Si parte dai principali episodi che hanno segnato il territorio negli anni Settanta

e Ottanta del Quattrocento, con particolare riferimento alla diffusione della cultura figurativa espressa dal *Trittico* realizzato da Gottardo Scotti per Mazzo (verso il 1475). I centri considerati sono: Oga, Grosio, Montagna, Mazzo, Corlazzo, Consiglio di Rumo e Gravedona.

Il quinto capitolo circoscrive l'indagine attorno a Giovanni Bernardino e Giovanni Stefano Scotti, alla cui bottega potrebbe riferirsi la *Crocifissione* oggi a villa Pecco a Como, e soprattutto attorno a Felice Scotti, figlio di Giorgio, quest'ultimo oggi riconoscibile in una *Crocifissione* a Sorico, in Alto Lario. La figura più intrigante è quella di Felice, noto per il convinto elogio tributatogli da Luigi Lanzi e per una serie di documenti che lo vogliono ricorrentemente in Valtellina e nello specifico a Ponte. Diversi indizi incoraggiano a considerarlo responsabile degli affreschi del palazzo pontasco, forse aiutato da Bartolomeo Benzi da Torno. Allo stato attuale delle conoscenze è solo una proposta che va ulteriormente verificata, anche alla luce dell'attribuzione, piuttosto consolidata, della decorazione della cappella della Vergine in S. Maurizio a Ponte allo stesso Felice Scotti.

Il sesto capitolo apre sui primi episodi decorativi che interessarono il complesso conventuale domenicano di S. Antonio a Morbegno, anch'essi collocabili alla metà degli anni Ottanta, comprendendo anche la cappella Malaguzzini, già del decennio successivo, dedicata ai santi Vincenzo martire e Vincenzo Ferreri.

## **La “casa della latteria” a Ponte in Valtellina. Prime note storiche**

*Augusta Corbellini*

Vengono ricostruite le più antiche dinamiche della formazione del borgo di Ponte in Valtellina, contestualizzate nel territorio. Si analizza il nucleo iniziale del centro storico sviluppatosi attorno alla chiesa di San Maurizio, con attenzione particolare alla zona di nord est. Qui, intorno al XIII secolo, sorse l'edificio oggi denominato “casa della latteria” all'interno del quale venne poi affrescata una stanza, con le immagini di San Girolamo, della Crocefissione e del velo della Veronica. Attraverso un'indagine archivistica non sempre facile si seguono, ove possibile, le vicissitudini dell'edificio sino ad oggi.

## **L'immagine del Velo della Veronica a Ponte di Valtellina**

*Angela Dell'Oca*

L'immagine del *Velo della Veronica* affrescata sulla soglia della *camera picta* di un palazzo tardo-medioevale di Ponte in Valtellina (SO), pur esprimendo una diffusa tradizione iconografica relativa alla rappresentazione del Santo Volto di Cristo, si pone come esempio inedito nel territorio presentando aspetti del tutto peculiari. La ricerca delle fonti da cui l'autore ha tratto ispirazione per tale figurazione suggerisce interessanti collegamenti con il mondo d'oltralpe. Il saggio ripercorre la storia delle immagini “acheropite” (non fatte da mano d'uomo) da cui dipendono tutte le successive rappresentazioni, che in diversi epoche e contesti culturali, sono scaturite dalla sensibilità degli artisti che hanno inteso affrontare il tema della rappresentabilità di Dio.

## AUTORI

### **Autore del Volume**

**Alessandro Rovetta:** è professore ordinario di Museologia, Critica Artistica e del Restauro presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Dal 2009 dirige la rivista «Arte Lombarda». È membro del Direttivo della Classe di Studi Borromaiici della Biblioteca Ambrosiana e della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte. Tra i suoi interessi di studio, ampia rilevanza hanno avuto la pittura e l'architettura della Valtellina e dell'Alto Lario, soprattutto di età rinascimentale. In tale ambito si segnalano le più recenti uscite come curatore e autore nelle monografie dedicate a San Martino di Cosio Valtellino, Santa Maria della Sassella di Sondrio, San Giorgio di Montagna, San Bernardo di Faedo, San Colombano di Postalesio e Santa Maria delle Grazie di Gravedona. Altre ricerche riguardano la storiografica artistica e il collezionismo in età moderna e la nascita della storia dell'arte tra Otto e Novecento.

### **Autrici dei saggi**

**Augusta Corbellini:** è nata a Ponte in Valtellina (Sondrio), dove vive con la famiglia. Laureata in Materie letterarie presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nel 1971 con la professoressa Ada Ruschioni, si è dedicata per 24 anni all'insegnamento e per tre alla dirigenza dell'Istituto paritario Pio XII di Sondrio. Lasciata la professione, animata dalla passione per la propria terra, si occupa di studi inerenti alle vicende storiche e artistiche locali, di ricerche di etnografia, di toponomastica. Ha riordinato archivi storici e collaborato ad allestimenti museali; ha redatto per la Soprintendenza ai beni Artistici di Milano le schede degli oggetti conservati nel museo parrocchiale di Ponte. Ha pubblicato monografie e saggi. Dal 2006 è presidente della Società storica valtellinese.

**Angela Dell'Oca:** dopo la laurea in Lettere Moderne all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ha conseguito il diploma di Perfezionamento in Museografia e Museologia al Politecnico di Milano. Direttore dal 1984 al 2016 del Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio (MVSA), già membro del Comitato Regionale Musei (2006-2008), è attualmente membro della Commissione di Arte sacra della diocesi di Como, del Comitato di gestione del *Sistema Museale della Diocesi di Como* e del *Centro di ricerca per l'educazione attraverso l'arte e la mediazione del patrimonio culturale sul territorio e nei musei* (CREA) dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ha al proprio attivo numerosi contributi sulla storia artistica della provincia di Sondrio e curatele (editoriali ed espositive).



# LE RADICI DI UNA IDENTITÀ

*Volumi pubblicati nella collana*

- vol. 1 *Riabitare le corti di Polaggia. Studi e prefigurazioni strategiche per la rigenerazione delle contrade medievali in Valtellina*, a cura di Edoardo Colonna di Paliano, Stefano Lucarelli, Riccardo Rao, contributi di Luisa Bonesio, Edoardo Colonna di Paliano, Giorgio Frassine, Arianna Gallo, Stefano Lucarelli, Elena Musolino, Ilyes Piccardo, Riccardo Rao, Federico Zoni
- vol. 2 *Frammenti di identità: la chiesa di San Bernardo a Faedo*, a cura di Alessandro Rovetta, contributi di Elisabetta Canobbio, Luca De Paoli, Massimo Romeri, Alessandro Rovetta, Anna Triberti
- vol. 3 *Le radici della terra. Le miniere orobiche valtellinesi da risorsa economica a patrimonio culturale delle comunità tra medioevo ed età contemporanea*, a cura di Paolo de Vingo, contributi di Giorgio Baratti, Paolo Bertero, Costanza Cucini, Piergiovanni Damiani, Alfredo Dell'Agosto, Paolo de Vingo, Francesco Ghilotti, Pierangelo Melgara, Rita Pezzola, Ilyes Piccardo, Riccardo Rao, Maria Pia Riccardi, Ilaria Sanmartino
- vol. 4 *Valmalenco: la trama sottile del paesaggio. Paesaggi minimi, invarianti strutturali e radici culturali della valle*, a cura di Renato Ferlinghetti, contributi di Arturo Arzuffi, Renato Ferlinghetti, Giulia Furlanetto, Renata Perego, Ilyes Piccardo, Riccardo Rao, Cesare Ravazzi, Grazia Signori, Federico Zoni
- vol. 5 *San Colombano di Postalesio. Il volto lieto del medioevo valtellinese*, a cura di Alessandro Rovetta e Rita Pezzola, contributi di Giorgio Baratti, Alessandra Baruta, Marco Braghin, Alessandro D'Alfonso, Veronica Dell'Agostino, Angela Dell'Oca, Savina Gianoli, Rita Pezzola, Remo Rachini, Ornella Sterlocchi, Alessandro Vandelli
- vol. 6 *Rinascimento a Ponte in Valtellina. Un palazzo e un ciclo di affreschi in cerca d'autore*, a cura di Alessandro Rovetta, contributi di Augusta Corbellini e Angela Dell'Oca





Collana  
*Le radici di una identità*

Ponte in Valtellina conserva uno dei centri storici di età rinascimentale più interessanti e integri del bacino superiore dell'Adda. Attorno alla prestigiosa parrocchiale di S. Maurizio si dipana un articolato tessuto urbano costellato di corti ed edifici ancora in grado di raccontare la rapida ascesa sociale e culturale del borgo e delle sue famiglie, capaci di attrarre il meglio dell'architettura e dell'arte figurativa del tempo: Giovanni Antonio Amadeo, i fratelli Rodari, la bottega degli Scotti, i Del Maino, padre e figlio, fino a Bernardino Luini. Il volume illustra uno straordinario ciclo pittorico, databile al penultimo decennio del Quattrocento, rimasto a lungo nascosto all'interno di un palazzo affacciato su una delle principali vie di Ponte, già proprietà della potente famiglia Quadrio e noto in tempi più recenti come sede della ex-latteria sociale.

Alla notevole qualità del dipinto murale, che convoca attorno a sé una stagione figurativa valtellinese ancora poco chiarita e valorizzata nei suoi rapporti con i principali centri del ducato milanese, si aggiunge la peculiarità di un assetto iconografico di carattere religioso, colto e aggiornato, espresso all'interno di un edificio che suggerisce un uso insieme residenziale e civile. Ci sono tutti gli elementi per riconoscere il fervore di una vita comunitaria, dove coscienza civica, sensibilità religiosa, ambizioni familiari intercettano una crescente circolazione di aggiornate maestranze artistiche. Un raro e prezioso caso di studio, fotografato all'alba di quel rinascimento valtellinese più noto nei suoi sviluppi successivi, ma qui già carico di importanti e illuminanti premesse.