



CONCORSO

arti e lettere



XII

2019-2020





Direttori responsabili

Serena Benelli, Giovanni Truglia

Redazione

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

e-mail: concorsorivista@gmail.com

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

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

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

ISSN 2421-5376

ISBN 978-88-7766-737-3

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

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





Sommario

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





1. Antonio Sacchiense (?) nella bottega di Lattanzio Grassi, *San Martino tra i Santi Pietro, Rocco, Sebastiano, Giovanni Battista, Calolziocorte, San Martino*





Giovanni Renzi

Una nota su Lattanzio Grassi (e Antonio Sacchiense)

Per chi si occupi di argomenti gaudenziani, il nome di Francesco Pessina è noto fin dal 1881, l'anno di pubblicazione della monografia di Giuseppe Colombo sull'artista valsesiano. Tra i tanti documenti inediti pubblicati in quell'occasione, compare infatti anche la trascrizione di un arbitrato dell'ottobre 1539: Gaudenzio, insieme a Nicolò da Piacenza, si pronuncia a proposito di una controversia sorta tra Girolamo Carcano e Francesco Pessina; oggetto del contendere sono le perdute pitture eseguite da quest'ultimo, per conto di Carcano, nella cappella dello Spirito Santo in Santa Maria degli Angeli a Milano.¹

Da allora le attestazioni delle occasioni di incrocio tra Pessina e Gaudenzio si sono moltiplicate: i due, per esempio, sono insieme a una riunione della Fabbrica del Duomo nel 1537 e, soprattutto, proprio Pessina sarà chiamato, tra il febbraio e il marzo del 1548, a restaurare gli affreschi eseguiti da Gaudenzio in Santa Maria della Pace, precocemente danneggiati dall'umidità; Gaudenzio era morto da neppure due anni.² Grazie agli sforzi di Rossana Sacchi, disponiamo ormai di un regesto documentario fitto di notizie su Pessina e si è cominciato anche a radunare un piccolo *corpus* delle sue opere.³ Nulla sappiamo in ogni caso della formazione dell'artista, che tiene una bottega a Milano fin almeno dal 1519, e ancora sfuggenti restano il suo profilo e il suo percorso in cui non manca, nel 1531, anche una attestazione a Casale Monferrato: chissà che il contatto con Gaudenzio non rimonti addirittura a quell'occasione.⁴ Certamente i documenti restituiscono l'immagine di una bottega prolifica, impegnata anche sul fronte degli allestimenti effimeri, in un via vai di garzoni e collaboratori e società temporanee con colleghi più o meno dotati, formate e sciolte secondo le occasioni.

Ciò che ora interessa, però, è un documento datato 9 agosto 1540: quel giorno, un Lattanzio di Daniele de Grassi da Cantù si aggiunge alla schiera dei giovani accolti in bottega da Pessina per imparare il mestiere.⁵ Il recente ritrovamento di questa attestazione permette un piccolo cortocircuito: il personaggio non è infatti ignoto, almeno sul fronte documentario, ed è possibile raccogliere qualche notizia su di lui.

Per ritrovare una traccia di Lattanzio bisogna giungere fino al 1564 e spostarsi a Como, la città che l'artista – originario di Cantù, a stare ai documenti – doveva avere eletto come luogo di vita e di lavoro. In data 27





Gaudenziana

luglio 1564, Lattanzio appare in rapporto con la famiglia di una certa Giovannina Repetiti, vedova di un falegname di nome Battista Malacrida: è la prima attestazione a oggi nota dell'artista sul Lario.⁶ Lattanzio, che compare dapprima come procuratore e garante per Giovanna, finirà di lì a poco per sposarla e farsi carico dei figli di primo letto della donna: Giulio, Isabella e Caterina Malacrida, tutti ancora minorenni nel 1564: i primi dichiarano rispettivamente dodici e undici anni; Caterina risulta ancora lattante.⁷ A quella data, in ogni caso, l'artista appare già pienamente inserito nel contesto comasco: abita in una casa con bottega nella parrocchia di San Fedele e divide l'affitto con il fratello Francesco, qualificato nei documenti con l'appellativo di «maestro» (se ne ignora però la professione).⁸

Non manca, tra i documenti, qualche notizia sull'attività professionale di Lattanzio. Nel marzo 1567, per esempio, l'artista chiede ai decurioni di Como di essere pagato per pitture che ha eseguito in una sala appena restaurata del Palazzo Pretorio della città.⁹ L'edificio non esiste più ed è difficile farsi un'idea dell'entità dei lavori compiuti che potrebbero anche essere stati limitati a interventi decorativi di poco conto; se ne ricava, se non altro, l'immagine di una bottega ben inserita nel giro delle commissioni cittadine.¹⁰

Ma le carte d'archivio restituiscono notizie di una seconda opera commissionata alla bottega di Lattanzio Grassi. Si tratta dell'ancona destinata all'altare maggiore della chiesa di San Martino a Calolziocorte, paese poco distante da Lecco, all'imbocco della Valle San Martino. Si conservano addirittura due contratti per la commissione, datati entrambi al settembre 1568.¹¹ I contraenti sono i medesimi nei due documenti: da una parte, il pittore Lattanzio Grassi che si impegna a «fieri facere», a proprie spese, una macchina lignea di sette braccia per quattro «computata caps», dorata e dotata di cortina dipinta, e a «depingere seu depingi facere» una tavola a completamento dell'ancona con la raffigurazione di San Martino a cavallo, Dio padre e, nella parte bassa, altri quattro Santi da realizzare «ut volgum dicit ad guazzum»; dall'altra parte, Defendente Locatelli e Gianmaria Mazzoleno, sindaci della parrocchia, incaricati dall'assemblea dei parrocchiani di dotare finalmente l'altare maggiore della chiesa; i calolziensi vogliono così ottemperare alle prescrizioni dell'arcivescovo Carlo Borromeo che, in occasione di una visita del 1566, aveva lamentato l'assenza della pala.¹² L'ancona dovrà essere consegnata e montata *in loco* entro la Pasqua dell'anno successivo (1569); il compenso è fissato in 103 scudi d'oro.¹³

Non mi sono del tutto chiare le ragioni che hanno condotto alla stipula di un doppio contratto, a distanza di pochi giorni. Il primo, più sintetico, risale al 23 settembre ed è redatto in volgare a Calolzio nelle forme di un accordo privato, se pure alla presenza di un notaio: come fosse una sorta di pre-contratto, firmato a caldo per sancire l'accordo raggiunto, magari in occasione





di un sopralluogo del pittore alla chiesa che ne accoglierà l'opera. Il secondo, stipulato a Como sei giorni più tardi, è più dettagliato ed è redatto in latino dal notaio di fiducia di Lattanzio. Non ci sono differenze sostanziali tra i due documenti. Nel passaggio al contratto definitivo sparisce però un interessante riferimento alla pala Trivulzio del Duomo di Como, opera di Bernardino Luini del 1517, che, nella prima stesura, è indicata come modello per la commissione da realizzare.¹⁴ Il riferimento è da leggere, credo, in rapporto alle forme tipologiche dell'ancona e non come prescrizione di tipo stilistico; resta in ogni caso una formidabile attestazione dell'autorevolezza e della fortuna del modello luinesco in territorio lariano, a più di cinquant'anni dalla realizzazione della pala. Impressiona che nel 1569, mentre a Milano le sperimentazioni di Antonio Campi già preludono, a forza di notturni e lumi artificiali, alle avventure caravaggesche che verranno e Peterzano sta per approdare in città, il pacato classicismo luinesco, così radicato nel mondo sforzesco e francese di inizio secolo, possa valere ancora come riferimento.

L'ancona non esiste più nelle sue forme originali. Sopravvive però la tavola centrale (fig. 1), smontata dal complesso originario e ricollocata nella terza cappella destra della parrocchiale di Calolzio: non l'edificio cinquecentesco ma la nuova chiesa costruita in forme neoclassiche negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, in sostituzione della precedente.¹⁵ Non mi pare possano esistere dubbi sull'identificazione della tavola in questione con quella menzionata nei contratti del settembre 1568, anche se l'iconografia realizzata non corrisponde perfettamente a quella prevista: è scomparso il cavallo e San Martino compare ora in abiti vescovili; non c'è più traccia del Dio Padre che poteva forse trovare spazio in una cimasa, oggi perduta; i quattro Santi di accompagnamento infine (nello specifico Pietro, Rocco, Sebastiano e Giovanni Battista) sono accolti nella tavola centrale e non, come sembrano prescrivere i contratti, relegati a una predella.¹⁶

Delego a una nota la ricostruzione dettagliata della fortuna del dipinto di Calolzio, realizzato su un supporto ligneo composto da quattro tavole assemblate, e mi limito, qui, a segnalare gli snodi fondamentali della vicenda.¹⁷ Le prime fonti a fare cenno della pala, tra Sei e Settecento, la riferiscono a Lotto: così Donato Calvi, negli anni Sessanta del Seicento; così, circa un secolo dopo, Francesco Tassi. A seguito del trasferimento del dipinto nella nuova parrocchiale, progettata in forme neoclassiche da Giuseppe Bovara e consacrata nel 1835, è Ignazio Cantù a tornare sul dipinto e proporre il nome di Giovanni Battista Castello, in alternativa al riferimento tradizionale a Lotto. È un'attribuzione che rimarrà agganciata a lungo alla tavola: il dipinto figurerà ancora, seppure tra le opere incerte, nel catalogo dell'artista stilato negli anni Settanta del Novecento per la serie dei *Pittori bergamaschi*.





Gaudenziana

Nel frattempo, però, è da registrare la più significativa tra le menzioni novecentesche del dipinto. Nel 1955, infatti, Mina Gregori inserisce, in calce a un articolo dedicato al Cinquecento cremonese e pubblicato su «Paragone», un elenco di opere riferibili a Gian Francesco Bembo di cui si ripromette di parlare in una «seconda parte dello studio» incentrata proprio sul pittore: tra i dipinti che progetta di includere nella trattazione compare anche «la pala che lo rivela in fase manieristica nella chiesa di San Martino a Calolziocorte [...], la cui segnalazione devo al Longhi». Appena due anni più tardi, quando l'annunciata seconda parte dello studio vede effettivamente la luce, la Gregori non crede più nella sua proposta attributiva: la pala di Calolzio le pare ora «troppo manieristica perché possa essere opera, sia pure tardissima, dell'artista».

Non è immediata la decifrazione dei caratteri stilistici del dipinto, non privo di brani di sostenuta qualità: dal virtuosismo pittorico del manto damascato di San Martino, alla resa nervosa delle mani potenti dei Santi, sorpresi in un gesticolare enfatico modellato tra luce e ombra. La cultura del dipinto sembra guardare verso Cremona; andava in questa direzione, del resto, l'intuizione, errata ma non per questo meno significativa, di Mina Gregori (e di Longhi). Per trovare i raffronti più utili per la tavola bisogna guardare in una area, se così si può dire, di «margini campeschi»: tra gli artisti che si muovono all'ombra delle tante commissioni gestite dalla ditta dei fratelli Campi e da Bernardino (e senza disdegnare di gettare un occhio, magari, a quanto i Piazza vanno facendo a Lodi).¹⁸ È forse proprio Antonio Campi il pittore cui si può fare riferimento per comprendere al meglio la commistione di sigle ricercate (è il caso del modulo elegantemente allungato del Battista o della torsione scomodissima del San Lorenzo), muscoli espansi (necessari, ad esempio, per sorreggere il librone su cui si appunta l'attenzione di San Giovanni) e scorci di dermatologico naturalismo; e alla città del Torrazzo sembra rimandare anche la gamma cromatica controllatissima ma accesa da macchie squillanti di colori dalla stesura compatta.

La vicenda potrebbe sembrare risolta. Gli archivi restituiscono i punti fondamentali per cominciare a tratteggiare la figura di Lattanzio de' Grassi: una formazione accanto a Francesco Pessina in una delle tante botteghe minori che affollano la prima Milano spagnola, in un'orbita non troppo distante dalla tarda attività gaudenziana; e poi una carriera in provincia, dove fare fruttare a lungo le esperienze nella capitale. La pala di Calolzio verrebbe a fornire un primo appiglio stilistico per la ricostruzione di un catalogo, da arricchire magari esplorando, chiesa per chiesa, qualche valle intorno al Lario.

È proprio a questo punto, però, che la questione si complica e diventa necessario chiamare sulla scena un nuovo personaggio (e attardarsi nella piccola divagazione che la presentazione del nuovo personaggio richiede). Si





tratta di Antonio Sacchi (o Sacchiense): un nipote, quasi omonimo, del grande Pordenone. Molte sono ancora le zone d'ombra nella ricostruzione del percorso dell'artista e non è questa l'occasione per affrontare la questione.¹⁹ Basti, ora, riassumere la vicenda a grandi linee. La prima formazione deve essere friulana, all'ombra del magistero dello zio, ma resta per ora difficile da afferrare. Segue, a partire circa dal 1550, più di un decennio di attività a Milano, dove l'artista entra nella cerchia dei collaboratori, più o meno regolari, di Bernardino Campi, il primo pittore della Milano di quel decennio (o, almeno, della Milano che fa capo alla corte del Governatore). È lo stesso Bernardino a menzionare Sacchiense tra i tre «amici» (gli altri sono Nicola da Moietta e Brandimarte della Torre) che lo avrebbero stimolato a scrivere, intorno al 1557, il *Parer sopra la pittura*: il breve testo di carattere teorico che sarebbe stato pubblicato, tanti anni dopo, in coda alla “biografia autorizzata” dello stesso Bernardino, scritta da Alessandro Lami.²⁰ Proprio nella biografia di Lami il nome del Sacchiense *minor* (o uno dei suoi tanti soprannomi) ricorre più volte per imprese di decorazione, soprattutto di argomento profano e in palazzi privati, condotte a Milano, lungo gli anni Cinquanta, al fianco di Bernardino Campi: non uno di questi lavori, però, è giunto fino a noi.²¹

La traccia sicura successiva sulla vita di Antonio ci riporta a Como, dove l'artista è attestato, con assiduità crescente, a partire dalla fine del settimo decennio. E a Como Sacchiense morirà, nel 1576. Qui, nel 1570, «Antonio Sacchiense ditto il Moretto da Pordonon» firma la sua opera più celebre (si fa per dire): gli affreschi con *Storie della Vergine* sulla volta della sagrestia dei canonici nel Duomo di Como (l'altra sagrestia, cosiddetta “dei mansionari”, sarà affrescata, una quarantina d'anni dopo, dal Morazzone). Una committenza di primo piano, insomma, nel cantiere più importante della città che, archiviati ormai, e tardivamente, i fasti della stagione di inizio secolo (la stagione, per intendersi, di Luini, di Gaudenzio, di Cristoforo Solari),²² tenta proprio in questi anni la strada di un cauto rinnovamento: si data all'inizio del decennio, per esempio, l'approdo in Duomo dell'arazzo con il *Transito della Vergine*, tessuto a Ferrara su cartone di Giuseppe Arcimboldo.²³

La chiave per provare a fare un po' di chiarezza sul finale di partita lariano del friulano girovago sta però in un documento del 10 febbraio 1573: quel giorno Antonio sposa Isabella Malacrida Grassi, la figlia di primo letto di Giovannina Repetiti, poi adottata, come il fratello Giulio, da Lattanzio de' Grassi.²⁴ È evidente che il legame matrimoniale stretto da Antonio con la figliastra di Lattanzio doveva intrecciarsi con un rapporto di tipo professionale tra suocero e genero, secondo un modello ricorrente di cui non mancano esempi, anche nel Cinquecento, anche in contesti assai vicini al Sacchiense: basterà ricordare i casi del Pordenone e di Pomponio Amalteo,





Gaudenziana



2. Antonio Sacchiense, *Assunzione della Vergine*,
Como, Duomo (particolare)

o di Giovenone e Lanino, o del Romanino e di Lattanzio Gambara.

L'alleanza poteva del resto trovare facile giustificazione nelle esigenze dei due protagonisti: Lattanzio Grassi aveva l'occasione di sfruttare l'apporto di un pittore aggiornato e dai trascorsi illustri per adempiere con successo alle richieste contrattuali e, si può immaginare, svecchiare il repertorio di bottega; Antonio, dal canto suo, desideroso di affermarsi nel contesto comasco, necessitava di un appoggio locale per assicurarsi le prime commissioni. La sua rapida affermazione in Como si comprende solo alla luce della collaborazione con maestranze autoctone che po-

tessero garantire per il pittore forestiero, secondo modalità tipiche del sistema artistico cinquecentesco, ancora ampiamente fondato, almeno al di fuori del circuito ormai internazionale delle corti, su logiche locali di tipo corporativista. Illuminante in questo senso, anche se riferito a un altro contesto (e a un altro livello di qualità), questo passo di Giovanni Romano, quasi a consuntivo di tanti anni di lavoro (la gravidanza del testo giustifica, spero, la lunga citazione):

Nel corso dei lavori per la mostra dei cartoni di Gaudenzio Ferrari e seguaci all'Accademia Albertina di Torino (1982), e per quella su Bernardino Lanino a Vercelli (1985), è saltato agli occhi il fenomeno dei figli che non si formano nelle botteghe di famiglia e delle figlie sposate a membri di botteghe concorrenti; è un modo per evitare l'endogamia figurativa che finisce per espellere le botteghe autoreferenziali dalla evoluzione stilistica circostante, attivata senza sosta dai maestri più dotati. In parallelo vige, nell'antico regime, il principio di sottoporre a termini precauzionali l'intervento di uno straniero di genio in città: Gaudenzio Ferrari, che viene dal ducato milanese, non può lavorare a Vercelli (città formalmente sabauda) senza ricorrere a mallevadori locali come Eusebio Ferrari e Gerolamo Giovenone; si tratta di una protezione del mercato cittadino che si attua in accordo con la diffusa resistenza alle fughe in avanti dei maestri più spregiudicati (è emblematico il caso di uno straniero come Pietro Grammorseo e del suo limitato successo, dopo un avvio elusivo all'ombra di affermate botteghe locali, ad Asti, come a Casale Monferrato); di qui nasce il frequente richiamo, nei contratti di committenza, a opere già poste su altari di prestigio e da considerare modelli collaudati;²⁵





e si faccia attenzione, nel finale, a come le parole dello studioso facciano eco persino a quanto appena letto, nel contratto di Calozio, a proposito della pala luinesca.

È facile trovare una conferma del fatto che anche l'impresa degli affreschi nella sagrestia del Duomo sia da leggere alla luce degli intrecci di famiglia & bottega stretti dal Sacchiense con i Grassi: durante i restauri della volta, condotti nel 1994 da Salvatore Napoli, una firma «IVLIO GRASSO», invisibile da terra, è stata scoperta sopra la cornice di stucco, in corrispondenza della scena dell'Annunciazione. Il personaggio in questione è senza dubbio Giulio Malacrida Grassi, figlio di primo letto, come la sorella Isabella, della moglie di Lattanzio; adottato e, verosimilmente, avviato all'attività pittorica dal patrigno, fino a diventarne l'erede universale.²⁶ Difficile dire se la firma stia a registrare una partecipazione subordinata dell'apprendista di bottega, poco più che adolescente, all'impresa pittorica o non, addirittura, la paternità degli stucchi.²⁷ Certamente però dichiara che, già a data 1570, Antonio Sacchiense lavora, seppur come capofila, all'interno dell'impresa familiare di Lattanzio Grassi; né, d'altro canto, possono sorgere dubbi che proprio ad Antonio spetti la paternità progettuale della decorazione: anche a voler prescindere dall'orgogliosa iscrizione con cui il Sacchiense ha marchiato la volta, non possono spiegarsi altrimenti le puntuali riprese di modelli iconografici pordenoniani che informano alcune delle scene.²⁸



2. Antonio Sacchiense (?) nella bottega di Lattanzio Grassi, *San Martino tra i Santi Pietro, Rocco, Sebastiano e Giovanni Battista*, Caloziocorte, San Martino (particolare)

Si può ora, chiuso l'apparente *detour*, ritornare alla tavola di Calozio. Perché le analogie tra la pala e gli affreschi del Duomo di Como sono nette. Non si tratta solo di una indiscutibile prossimità stilistica: i volti di alcuni personaggi risultano addirittura sovrapponibili (figg. 2-3), tanto da spingere a ipotizzare il riutilizzo di disegni e modelli. Se si dovesse ridurre tutta la questione alla sintesi brutale di una didascalia, insomma, nella necessità di tenere insieme le evidenze stilistiche e le attestazioni documentarie, la pala di Caloziocorte più che rappresentare il primo numero certo del catalogo di «Lattanzio Grassi» rischia di diventare un'opera di «Antonio Sacchiense nella bottega di Lattanzio Grassi»: con una di quelle formule un po' ambigue a cui si fa ricorso per fare





Gaudenziana

fronte alla oggettiva difficoltà di discriminare, in assenza di serie stilistiche salde e nutrite, i contributi individuali all'interno del sistema produttivo della bottega.²⁹ Del resto, assumendo il rischio di fare coincidere, in maniera un po' astratta, dati dello stile e percorsi biografici, la matrice campesca della tavola ben si attaglierebbe ai tanti anni di lavoro spesi da Sacchiense a fianco di Bernardino Campi, in una Milano progressivamente segnata dalle opere di Antonio Campi.³⁰ Di contro, bisognerà arrendersi a che Lattanzio, l'allievo di Francesco Pessina, resti per ora, ancora, un imprevedibile fantasma. In ogni caso, chi ne sia l'autore, il *San Martino* di Calolzio rappresenta un apice per la stagione, certo non esaltante, della maniera sul Lario.³¹

Stimolato da un ritrovamento documentario di Rossana Sacchi, approfitto dell'occasione per recuperare e mettere in fila un po' di notizie sull'attività lariana di Lattanzio Grassi; le avevo raccolte, anni fa, lavorando sul friulano Antonio Sacchiense: G. Renzi, *Per un profilo di Antonio Sacchiense*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, facoltà di Storia e critica dell'arte, a.a. 2013-2014 (relatore G. Agosti). All'epoca, la professoressa Sacchi aveva messo a disposizione la sua profonda competenza per aiutare uno studente alle prime armi nella trascrizione e nell'interpretazione dei documenti; mi è caro quindi ribadire oggi, con riconoscenza, il ringraziamento di allora e dedicarle queste poche pagine.

1 G. Colombo, *Vita e opera di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca librai, 1881, pp. 194, 342-343, n. XXII; per i documenti relativi all'arbitrato, si veda ora R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 572-573, docc. 187, 190. Come ipotizzato da Edoardo Rossetti, sull'altare della cappella dello Spirito Santo in Santa Maria degli Angeli stava probabilmente, dall'inizio del secondo decennio e fino all'abbattimento della chiesa tra il 1547 e il 1551, la *Pentecoste* del Bramantino, oggi a Mezzana di Somma Lombardo: M. Tanzi, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 278-287, nn. 28-29.

2 Cara, *Regesto*, pp. 568-569, 582, docc. 169, 271-273. Per le vicende della cappella: A. Allegri, in *Il Rinascimento*, pp. 500-515, nn. 99-107.

3 Rossana Sacchi ha avuto più volte occasione di tornare su Pessina, aggiungendo ogni volta qualche novità: R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 29-30, nota 7; ead., *Piste Gaudenziane* [1998], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, pp. 64-66; ead., *Tornare su Gaudenzio* [2015], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, pp. 151-152, nota 84; è la stessa studiosa, nell'intervento del 1998, ad avviare la ricostruzione di un catalogo dell'artista con la proposta di riferire a Pessina l'affresco con il *Compianto su Cristo con San Gerolamo, San Giovanni Battista e un committente* nella parrocchiale di Borghetto Lodigiano e di riconoscere nel committente un membro della famiglia da Rho: forse Filippo, figlio di Carlo, il committente di Paris Bordon. L'attribuzione, poggiata anche su un appiglio documentario, è raccolta da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, che aggiungono un nuovo numero al catalogo, riconoscendo all'artista, sulla scorta della cronaca seicentesca di Matteo Valerio, alcuni affreschi alla Certosa di Pavia: G. Agosti, J. Stoppa, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, p. 302, nota 8, fig. 132; anche: iid., *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 36, tavv. X-XI; qui si fa presente la possibilità che sia proprio Pessina il «Pessa» menzionato da Lomazzo nel *Trattato* (e nelle relative *Tavole*).

4 La notizia casalese era messa in risalto già da G. Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1970, p. 49, nota 1, a partire da un appunto del *Quaderno casalese* di Alessandro Baudi di Vesme.

5 Milano, Archivio di Stato, Notarile, Rubriche, busta 4307, notaio Michele Sacchi; Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, p. 151; la studiosa ipotizza che l'assunzione di un nuovo garzone possa essere in relazione con l'impegno assunto con i padri certosini nel giugno di quello stesso anno: nota 3.

6 Como, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASCo), Notarile, busta 548, notaio Gerolamo Caprani. I documenti noti su Lattanzio sono raccolti in Renzi, *Per un profilo*, pp. 157-188, a cui rimando per regesti dettagliati. Allo stato attuale della ricerca non risultano rapporti di parentela tra Battista e i numerosi artisti Malacrida attivi tra la fine del Quattrocento e la prima metà del secolo successivo: Antonio Malacrida da Brunate, attivo in Duomo nella seconda metà del Quattrocento (M. Longatti, *Un altro pittore Malacrida a Como?*, in «Periodico della Società storica comense», LIII, 1988-1989, p. 199; S. Monti, *La Cattedrale di Como*, Como, Tipografia

editrice Fratelli Ostinelli, 1897, p. 60); Giovan Pietro, pittore morto nel 1504 (Monti, *La Cattedrale*, pp. 180-181; F. Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva: la rinascenza artistica sul lago di Como*, in «Emporium», xx, 119, 1904, pp. 364-365; A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano, Il Vaglio cultura arte, 1988, p. 11; M. Mascetti, *Pittori lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, in «Communitas. Annali del Centro studi storici Val Menaggio», 1989-1993, pp. 80-82; M. Natale, *La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1994, p. 28; M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno, a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como, Musei Civici di Como, 1998, pp. 60-61; M. Ceriana, *Trittici gemelli in Valtellina*, in «Nuovi Studi», 7, 1999, pp. 17-33; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari. Nuova edizione universitaria*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, p. 61, nota 22); Jacopino che firma nel 1505 i soffitti intagliati di casa Supersax a Sion (*ibidem*); Battista, pittore originario di Musso, documentato dal 1477, già morto nel 1515 (Rovetta, *Origine e affermazione*, pp. 8-18; Mascetti, *Pittori lariani*, p. 78; Natale, *La pittura*, p. 29; A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1995, pp. 21-22), e Giovan Pietro, lapicida figlio di Battista e marito di Lucrezia de Magistris, figlia di Giovanni Andrea e sorella di Sigismondo (M. Mascetti, *La ricaduta del Rinascimento dal Duomo alla periferia diocesana*, in *Le arti nella diocesi di Como*, pp. 143-144, nota 201). Si conservano poi attestazioni documentarie anche per Daniele e Taddeo Malacrida pittori nel 1474 (E. Motta, *Artisti comaschi della seconda metà del secolo XV*, in «Periodico della Società storica per la provincia e antica Diocesi di Como», VIII, 1891, p. 302; Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva*, p. 350). Il cognome Malacrida è, in ogni caso, tra i più diffusi nella zona del Lario.

7 Le nozze sono celebrate in San Fedele a Como il 16 agosto del 1566; i testimoni sono Francesco Grassi, fratello di Lattanzio, e un maestro Giovan Battista Clerici, figlio del fu maestro Cristoforo: Como, Archivio parrocchiale di San Fedele, *Liber matrimoniorum 1564-1571*, f. 12.

8 Per la bottega si veda un atto del 29 marzo 1569 in ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani.

9 ASCo, Archivio storico civico, *Ordinationes civitatis Novocomi*, 15, f. 35. Gli affreschi in «una sala del Pretorio» sono ricordati come opera di Lattanzio de' Grassi anche da Giuseppe Rovelli, *Storia di Como*, III.2, Como, dalle stampe di Carl'Antonio Ostinelli, 1803, p. 76. Lattanzio è menzionato in una lista di pittori operanti in Como da Cesare Cantù, *Storia della città e della diocesi di Como*, II, Como, presso i figli di Carantonio Ostinelli, 1831, p. 316, nota 1.

10 Il palazzo del pretorio, edificato probabilmente nel XIII secolo, in epoca poco posteriore all'ultima fase del Broletto, era sede dei magistrati cittadini e, in seguito, anche delle carceri. Fu abbattuto in due fasi: una prima parte poco oltre la metà del XVII secolo, per ricavare lo spazio necessario all'edificazione dell'abside settentrionale del Duomo; ciò che rimaneva fu demolito intorno al 1845: *Como e la sua storia. La città murata*, III, a cura di F. Cani, G. Monizza, Como, Nodolo-Libri, 1994, pp. 269, 288, 387 (una ricostruzione grafica della collocazione dell'edificio è a p. 262).

11 Bergamo, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASBe), Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini, 23 settembre 1568; ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani, 29 settembre 1568).

12 La parrocchia di San Martino a Calolziocorte, pur in territorio bergamasco, dipendeva dalle pievi di Garlate prima, di Olginate poi, sull'altra sponda dell'Adda: apparteneva cioè alla diocesi di Milano

ed era quindi visitata dagli arcivescovi milanesi. Ancora oggi la parrocchia osserva il rito ambrosiano pur facendo capo ormai (a partire dagli anni Ottanta del Settecento) alla diocesi bergamasca. La preistoria della commissione dell'ancona si segue bene sui documenti, a partire dall'esortazione arcivescovile del 1566: Milano, Archivio storico diocesano (d'ora in avanti ASDMi), Visite pastorali, Pieve di Olginate, 8. Il 1 gennaio 1568 i parrocchiani riuniti nominano, con il benestare del parroco, due sindaci che si occupino di far realizzare l'ancona e di racimolare i soldi necessari (ASBe, Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini); il 25 aprile, con commovente tenacia, la comunità incarica i propri rappresentanti di chiedere a Carlo Borromeo il permesso di impiegare allo scopo tutti i legati esistenti in favore della chiesa, di destinare alla realizzazione dell'ancona tutte le elemosine riscosse nell'anno 1568 e, in caso di necessità, di vendere beni di proprietà della parrocchia fino al raggiungimento dell'ammontare richiesto (ASBe, Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini). Nel settembre i due sindaci hanno individuato il pittore prescelto e stilano i due contratti di commissione.

13 Il secondo contratto, quello rogato a Como, specifica nel dettaglio le modalità di pagamento in quattro rate: 10 scudi alla stipula, 20 a Natale, 20 a Carnevale e i restanti 53 a Pasqua, alla consegna dell'ancona. I lavori erano sicuramente compiuti nel novembre 1569: tra il 4 e il 10 del mese, i sindaci vendono due pezzi di terra di proprietà della parrocchia e dichiarano che il ricavato sarà versato a un «pictori cumano» come saldo «pro ancona constructa»: ASBe, Notarile, busta 2010, notaio Giuseppe Cola Paterini. Ma non tutto deve essere stato risolto se ancora l'8 agosto 1571 Lattanzio Grassi nomina un certo «Alessio Beloti», bergamasco residente a Como, come proprio procuratore per riscuotere crediti a Calolzio: ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani.

14 Per il dipinto di Luini mi permetto di rinviare a G. Renzi, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 43-46, con ampia bibliografia. L'evocazione del prototipo luinesco nel contratto di Calolzio è da guardare in parallelo alla simile indicazione che compare, nel 1563, a proposito della commissione a Giovanni Rusconi di un'ancona per la chiesa di San Giovanni a Mendrisio: in questo caso i modelli di riferimento sono individuati nel politico Torriani di Luini a Mendrisio e in quello realizzato da Francesco De Tatti per Santo Stefano a Rancate, entrambi della metà del terzo decennio: G. Agosti, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2. Dal territorio al museo*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2018, p. 26, n. 1.

15 La chiesa nuova è edificata tra il 1818 e il 1835, quando si procede alla consacrazione; il pronao tuttavia sarà concluso solo nel 1847, come ricorda anche una lapide in facciata. L'architetto è il lecchese Giuseppe Bovara. La vecchia chiesa, oggi inglobata nella casa parrocchiale, risaliva al principio del Cinquecento: sopravvive un portale architravato che riporta una data 1503. Per la storia della chiesa: *La chiesa arcipresbiteriale di San Martino Vescovo in Calolziocorte. Storia, arte e restauri*, a cura di F. Bonaiti, Calolziocorte, Parrocchia di San Martino Vescovo, 2000. Utili informazioni si ricavano da un manoscritto steso nel 1861 da don Antonio Ubiali (parroco di Calolzio dal 1826 al 1883) e intitolato *Parrocchia di S. Martino Vescovo di Calolzio. Relazione di quanto riguarda lo stato attuale di questa parrocchia, coi cenni storici della medesima, e risposta alle domande diramate a stampa li 9 aprile 1858 dall'illustrissimo e reverendissimo monsignore Pietro Luigi Speranza vescovo di Bergamo, predisposta per la Visita Pastorale che è per fare a questa ed alle altre parrocchie della vicaria di Calolzio stesso* (Calolzio, Archivio della parrocchia di San Martino, busta 322).

16 Interpreto così l'indicazione «il basso di detta anchona con quatro figure a guazzo», che distingue nei contratti le figure dei Santi da quella di San Martino che deve essere invece dipinto «in olio»: cito per comodità dal documento in volgare del 23 settembre ma le medesime indicazioni ritornano, in latino, nel contratto del 29 settembre.

17 La prima menzione nota del dipinto risale alla visita pastorale di Federico Borromeo del 1613 (ASDMi, Visite Pastorali, Pieve di Olginate, 10, f. 19; il visitatore è Alessandro Maggiolini): sull'altare maggiore della chiesa è ricordata un'ancona «elegantissima» con al centro dipinta



4. Pittore di tradizione gaudenziana, *Madonna con il Bambino e San Giovanni tra i Santi Vincenzo e Sant'Antonio abate*, Claino, San Vincenzo

l'immagine del Santo patrono e, ai lati, i Santi Pietro, Paolo (invece che Rocco), Giovanni Battista e Sebastiano. Fanno parte dell'ancona anche due colonne di legno dorato. Una descrizione più accurata si deve a D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, a cura di G. Bonetti, M. Rabaglio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 426: «Nell'altar maggiore dietro al tabernacolo vi è un quadro alto brazza n. 3 quarte 2 et largo brazza n. 2 quarte 1, ornato con cornice d'intaglio adorata. Per quanto si conosce al tocco è pittura sopra tavole di legno antichissima, né per quanto ho potuto sappere vi è memoria quando e da chi sij stata dipinta; rapresenta san Martino in atto di gloria, vestito pontificalmente; alla parte destra vi è san Pietro e san Rocco, alla sinistra san Giovanni Battista e san Sebastiano. Da pratici di pitture è stimata grandissimo prezzo e vanno congetturando che sij mano del Lot. Vi sono altre pitture antiche all'altare della Madonna, ma non credo di tanta consideratione». Il brano compare nel manoscritto elaborato da Calvi attraverso la rilegatura delle lettere speditegli dai parroci della diocesi bergamasca in risposta a un articolato questionario pensato dall'autore in funzione dell'*Effemeride sagroprofana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, edita a Milano nel 1676-1677. L'attribuzione a Lotto è ripresa, nel Settecento, da Francesco Tassi nelle *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo. Raccolti dal conte Francesco Tassis. Trattati da suoi abbozzi* (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MMB. 117) e ancora da Giovanni G. Maironi da Ponte, *Dizionario odepurico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, I, Bergamo, dalla stamperia Mazzoleni, 1819, p. 214. Negli anni Trenta dell'Ottocento la pala è trasferita nella nuova parrocchiale, edificata tra il 1818 (la prima pietra è posta il 26 agosto) e il 1835 quando viene consacrata. Il dipinto è collocato

nella terza cappella destra: l'altare, dedicato ai Santi Sebastiano e Rocco, è consacrato nel 1836 in occasione di un'epidemia di colera. Già nella chiesa vecchia esisteva una cappella di patronato Benaglio intitolata ai due Santi, eretta in occasione della peste del 1630; la pala commissionata a Lattanzio Grassi si trovava però sull'altar maggiore. In occasione del trasferimento la tavola è restaurata dal pittore e restauratore bergamasco Mario de Leida: risultano contatti e pagamenti nel 1833-1834 e di nuovo nel 1839 (Calolzio, Archivio della parrocchia di San Martino, busta D111, 9). La nuova collocazione è già registrata da Ignazio Cantù, *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini*, II, Milano, presso Santo Bravetta, 1837, p. 248, che per primo propone l'attribuzione a Giovan Battista Castello, in alternativa al riferimento tradizionale a Lotto. Pasinio Locatelli (*Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici di Pasino Locatelli. Pittori*, I, Bergamo, Dalla tipografia Pagnoncelli, 1867, pp. 239-240) ipotizza che la tavola dovesse essere parte di un polittico: registra infatti la presenza in chiesa di un pezzo di predella (ancora esistente) e di due «tavole» con Sant'Ambrogio «che squassa lo staffile» e Sant'Antonio abate «che con una mano tiene un libro aperto appoggiato all'anca e coll'altra innalzata porta nel palmo una fiamma ardente, mentre ha ai piedi l'immondo porco» di cui si sono perdute le tracce. Mi domando se non potessero costituire anticamente i pannelli laterali della predella o, in maniera meno probabile, la copertura dell'ancona; si tratterebbe però di una copertura ad ante in legno e non con una «coltrina dipinta» come previsto dal contratto (sulle tipologie di copertura per pale d'altare in area lombarda: A. Nova, *Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century lombard altarpieces*, in *Italian altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford, Clarendon Press, pp. 177-189). Locatelli, rigettata l'attribuzione a Lotto, riferisce tutti i pezzi al bergamasco Giovan Battista Castello per confronto stilistico con gli affreschi con *Storie di Ulisse*, allora a Gorlago e oggi nel Palazzo della Prefettura a Bergamo. Sulla scorta della menzione di Locatelli, gli organizzatori della *Esposizione industriale, agricola e di Belle Arti della città e provincia di Bergamo per l'anno 1870* avevano cercato di ottenere il dipinto di Calolzio per la sezione d'arte antica dove avrebbe dovuto rappresentare la maniera di Giovan Battista Castello in quella che ambiva a diventare, nelle intenzioni degli organizzatori, una «storia parlata» dell'arte bergamasca (tra i commissari, accanto allo stesso Pasinio Locatelli e a Carlo Lochis, figura anche Gustavo Frizzoni): ma il prestito naufraga per l'opposizione della fabbrica della parrocchia di Calolzio che «si trova dispiacente non potere accordarla per lo scopo accennato, essendo facilissimo che subisca pregiudizi per la difficoltà di levarlo e del trasportarlo. E ciò anche per essere lo stesso un oggetto raro ed unico che decora questa nuova Parrocchiale tenuto in grande pregio e dalla popolazione e dagli intelligenti di Belle arti, che non senza frequenza sono a contemplarla» (sulla mostra bergamasca del 1870: S. Malenza, *Esposizione industriale, agricola e di Belle Arti della città e provincia di Bergamo per l'anno 1870: per una storia parlata dell'arte bergamasca*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018 (relatrice R. Sacchi); in particolare, per la pala di Calolzio: pp. 27-28, 193-194, 328, 340, nn. 8, 25). Le informazioni di Locatelli sono ribadite ancora in [A. Pinetti], *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Bergamo*, Roma, La libreria dello Stato, 1931, p. 187, dove compare la prima riproduzione fotografica della tavola. È stato Marco Tanzi, tanti anni fa, a segnalarmi le menzioni del dipinto sulle pagine di «Paragone», mai rilevate per la collocazione apparentemente eccentrica: M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il '500 cremonese*, in «Paragone», 69, 1955, pp. 25, 28, nota 24; ead., *Altobello e G. Francesco Bembo*, in «Paragone», 93, 1957, pp. 39-40, nota 10. Nel breve intervallo tra i due interventi della Gregori fa in tempo a insinuarsi la smentita di M. Monteverdi, *Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino*, in «Arte Lombarda», II, 1956, p. 110, nota 6, che giudica il dipinto una «enfatica composizione quasi in chiave controriformistica non priva di tardi e generici echi lotteschi». G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo, Poligrafiche Bolis Bergamo, 1976, p. 448, n. 15, stilando il catalogo di Giovan Battista Castello, inserisce la tavola tra le opere incerte. Giudica non sufficienti i confronti con gli affreschi di Gorlago avanzati da Pinetti e ignora, come tutti gli studi



Gaudenziana



5. Bottega di Lattanzio Grassi (?), *San Martino divide il mantello con il povero*, Calolziocorte, San Martino (particolare)

successivi, la menzione della Gregori. Giacomo G. Luzzana, *Il restauro decorativo*, in *La chiesa arcipresbiteriale di San Martino Vescovo in Calolziocorte. Storie, arte e restauri*, a cura di F. Bonaiti, Vercurago, tipolitografia Riva, 2000, pp. 239-245, ripercorre meritoriamente la bibliografia e le vicende materiali del dipinto senza sbilanciarsi sull'attribuzione. Propone un legame con la peste del 1576 (cui farebbero riferimento i Santi Rocco e Sebastiano) e ipotizza di riscontrare nella presenza di San Pietro una sottolineatura controriformistica. Esclude la pertinenza della predella (indicata erroneamente come tela) che ritiene opera almeno settecentesca aggiunta alla tavola nel 1836, in occasione del trasferimento del dipinto nella nuova parrocchiale. La tavola è stata collegata per la prima volta a Lattanzio Grassi, grazie al reperimento di uno dei due contratti, da Emilio Amigoni, *Comasco il San Martino di Calolzio*, in «La Provincia di Lecco», 12 novembre 2002, p. 13. Sulla base del ritrovamento documentario di Amigoni la vicenda è ripercorsa da G. Virgilio, *Lattanzio Grassi e la pala cinquecentesca di San Martino a Calolziocorte*, in «Trapassatopresente. Quaderni Centro studi Valle San Martino», 1, 2009, pp. 32-50, che riscontra nella pala caratteri derivati da Bernardino Campi e giudica la predella opera ottocentesca.

18 Con esiti non troppo dissimili, per esempio, da quelli di un artista come il piacentino Orlando Cassano, attivo a Lodi dove, tra sesto e settimo decennio, a più riprese incrocia le strade dei Piazza e dei Campi. Qualche notizia su di lui in M. Marubbi, *L'officina dei Piazza tra comprimari e presenze esterne*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 327-328.

19 Avevo cercato di mettere ordine tra quanto noto su Antonio Sacchiense in Renzi, *Per un profilo*. In questa occasione basti aggiungere che non mi pare da condividere il riferimento all'artista di un *Giudizio di Salomone* su rame proposto da C. Furlan (in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, V. Sgarbi, Milano, Skira, 2019, pp. 248-249, n. 52) sulla base, sostanzialmente, di un cartellino sul retro che riferisce l'opera a «Pordenone» e di una provenienza novecentesca da una collezione comasca; ma il dipinto non mi pare mostrare alcun rapporto stilistico con le (poche) opere certe del Sacchiense *minor* (né la medesima tenuta qualitativa) ed è forse un poco più tardo dal punto di vista cronologico.

20 Il *Parer* è pubblicato in un fascicolo di pagine non numerate in coda a A. Lami, *Discorso intorno alla Scoltura et Pittura...*, Cremona, appresso Christoforo Draconi, 1584 (è imminente la





Lattanzio Grassi (e Antonio Sacchiense)



6. Bottega di Lattanzio Grassi (?), *Sant'Ambrogio appare durante la battaglia di Parabiago*, Calolziocorte, San Martino (particolare)

pubblicazione di un'edizione critica del testo a cura di Patrizio Aiello). La data di composizione dello scritto teorico di Bernardino è riportata dallo stesso Lami, *Discorso*, p. 56.

21 Lami, *Discorso*, pp. 47-48, 52-53, 56.

22 A proposito del lungo tramonto della stagione gaudenziana tra i laghi, approfittò dell'occasione per segnalare, nella parrocchiale di San Vincenzo a Claino in Val d'Intelvi, un'anconetta (fig. 4), ancora munita della carpenteria originale, composta da una tavola centrale con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Vincenzo, Antonio abate e Giovanni Battista* e una predella in tre parti: al centro una torma di devoti campita su un fondo dorato lavorato a scacchi; ai lati, nei basamenti delle paraste che formano la cornice, *San Rocco* e *San Sebastiano* che, con iconografia desueta, regge in mano le frecce del suo martirio. La tavola centrale presenta un evidente carattere gaudenziano, non lontano dai modi di Fermo Stella. La predella appare di cultura leggermente più tarda e di qualità un po' inferiore. È anche possibile che la discrasia sia originata dalla presenza, nel caso della tavola centrale, di disegni o cartoni giunti, per vie tutte da indagare, dall'ambito gaudenziano. La cronologia non dovrebbe allontanarsi troppo dalla metà del secolo.

23 Per le vicende dell'arazzo, tessuto da Giovanni Karcher e giunto a Como nel 1562 (l'anno prima era arrivata la tela-modello di Arcimboldo), si può fare affidamento sulla sintesi di N. Forti Grazzini, *Arazzi del Cinquecento a Como*, catalogo della mostra, Como, Società Archeologica Comense, 1986, pp. 43-47, n. 3, da leggere però alla luce delle precisazioni documentarie di S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi*, in *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2008, pp. 40, 50, nota 29. È dibattuta la paternità delle bordure: non si sa se l'invenzione sfrenatamente fantasiosa spetta ad Arcimboldo, come per il campo figurativo, o alla manifattura ferrarese: K. Schmitz-von Ledebur, in *Arcimboldo*, p. 62, n. 11.12.

24 La notizia si ricava da un atto del 15 novembre 1583 in ASCo, Notarile, busta 839, notaio Giovanni Andrea Olgiati: Isabella Malacrida, vedova di Antonio e ora moglie del drappiere Francesco Castellazzi di Balerna detto Andreino, chiede la restituzione della dote versata al Sacchiense dieci anni prima; dovrà essere detratta dall'eredità di Antonio che spetta alla figlia Antonia, ancora minorenne.

25 G. Romano, *Premessa*, in id., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 14.



26 Lattanzio redige il suo testamento l'8 luglio 1574 (ASCo, Notarile, busta 550, notaio Gerolamo Caprani): lascia alla figliastra Isabella Malacrida, moglie del pittore Antonio Sacchiense abitante in Como, un anello d'oro e lire 800 imperiali come dote; nomina erede universale il figliastro Giulio Malacrida, figlio del fu maestro Battista. Poche le notizie biografiche su Giulio Malacrida Grassi che deve essere nato intorno al 1552 (la data si ricava dal già citato documento del 27 luglio 1564: cfr. nota 6). Il 14 febbraio 1594 sigla i patti matrimoniali con la moglie Francesca Carcano, sposata e condotta nella casa coniugale in San Fedele *intus* nove mesi prima: la dote è fissata, complessivamente, in 1500 lire imperiali: ASCo, Notarile, busta 1238, notaio Cesare Petri; il documento è stato segnalato, ma con errata collocazione archivistica da S. Della Torre, *Documenti per la biografia dell'architetto Giovanni Antonio Piotti (c. 1529-1596)*, in «Periodico della Società storica comense», LXV, 2003-2004, p. 108. La casa è probabilmente quella acquistata dai fratelli Bulgaroni il 25 giugno 1585 per 812 lire imperiali (ASCo, busta 637, notaio Giovan Paolo Peverelli; sarà rilevata il 2 ottobre 1623, dopo la morte di Giulio, da un certo Pompeo Porta: V. Caprara, *Documenti per la pittura del Seicento comasco, in Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, catalogo della mostra, Como, Musei Civici di Como, 1989, pp. 73, 77, nota 7). I due avevano già una figlia, Margherita, nata fuori dal matrimonio e battezzata in San Giacomo il 18 febbraio 1587 (come segnala M. Longatti, *Pittori veneti a Como nel secondo Cinquecento*, in «Periodico della Società storica comense», LXVI, 2005-2010, p. 221, che utilizza però la notizia per dedurre un'errata data di matrimonio tra i due al 1586 circa). Seguiranno altri cinque figli, tutti battezzati in San Fedele, tra il 1594 e il 1608: il primogenito maschio si chiama Lattanzio, come il nonno adottivo. L'8 ottobre 1589 Giulio è padrino di battesimo, in San Fedele, di Marta, figlia del pittore Ognibene da Verona. Francesca Carcano muore il 17 marzo 1612 ed è sepolta in San Fedele. Giulio scompare il 24 aprile 1616, a circa sessantaquattro anni; sarà sepolto nella tomba di famiglia in Sant'Agostino (tutte le notizie biografiche sono *ibi*, pp. 221-222). Un'ancona firmata da Giulio Grassi e datata 1577 si conserva nella chiesa dei Santi Agata e Sisinio a Ossuccio; conserva, probabilmente, la carpenteria originaria per quanto restaurata e riadattata: colpisce il ritardo culturale di un'ancona dalle forme classicheggianti che non stonerebbero nella stagione di Bernardino Luini. La tela centrale (i cui bordi dovevano essere in origine coperti) raffigura la *Madonna con il Bambino tra un Santo vescovo e Sant'Agata*; nella predella, su tavola, compaiono due *Profeti*, *San Vincenzo davanti al giudice* e, probabilmente, *Santa Eufemia davanti al giudice*; il comparto centrale della predella è stato sostituito da un piccolo tabernacolo eucaristico; nella cimasa, infine, trova posto un *Dio padre* di evidentissima matrice pordenoniana: viene facile pensare che sia stato realizzato utilizzando uno dei «molti disegni fatti a mano» menzionati nell'inventario *post mortem* dei beni del Sacchiense ed ereditati dalla figlia Antonia, nata già orfana di padre, di cui Giulio diventa tutore nel 1584, dopo la morte anche della madre Isabella Malacrida Grassi: ASCo, Notarile, busta 552, notaio Gerolamo Caprani (nel 1596 Giulio presenzierà anche al matrimonio della nipote: Como, Archivio Parrocchiale di San Fedele, *Liber matrimoniorum 1577-1599*, f. 15). M. Longatti, *Pittori veneti*, p. 221, ha segnalato la pala e ne ha ipotizzato una provenienza dalla chiesa plebana dei Santi Eufemia e Vincenzo: spiegherebbe l'iconografia della predella. Non mi pare da condividere però l'identificazione della Santa nella tela maggiore in Eufemia che non risulta aver mai subito l'amputazione dei seni. Il ricorso a un modello a stampa per il gruppo della Madonna con il Bambino è la probabile ragione dell'evidente discrasia riscontrabile rispetto al resto della composizione, nel complesso di qualità assai modesta.

27 Un «Gio. Giulio Grassi» tra i partecipanti al concorso del 1598 per la realizzazione degli stucchi nella cappella maggiore del Duomo di Como: S. Monti, *Storia ed arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, Como, Premiata Tipografia Editrice Ostinelli, 1902, p. 228; se si trattasse di lui, uscirebbe ovviamente rinforzata l'ipotesi di una specializzazione dell'artista nel campo dello stucco. Ne risulterebbe l'immagine di una ditta Sacchiense-Grassi in grado di far fronte in autonomia, con le diverse competenze necessarie, a un'impresa decorativa complessa come quella della sagrestia.



28 Per fare solo un esempio, la scena della *Natività* è modellata su un prototipo di ambito por-denoniano: il medesimo utilizzato da Pomponio Amalteo, negli anni Trenta, per gli affreschi in Santa Maria Assunta a Lestans. Ma per un'analisi dettagliata della decorazione della sagrestia e dei relativi modelli: Renzi, *Per un profilo*, pp. 96-114, n. 3.

29 La questione si complica ulteriormente se si considera la predella che si conserva in sagrestia (è sostituita da una copia sotto la pala): ignorata o giudicata non pertinente dalla bibliografia novecentesca, è invece opera cinquecentesca e ha buone possibilità (anche se le misure sono leggermente diverse: cm 33 × 143) di essere parte dell'ancona originale. La tavoletta affianca in un unico campo tre diversi episodi: *San Martino divide il mantello con il povero*, la *Resurrezione di Cristo* e *Sant'Ambrogio appare durante la battaglia di Parabiago* (figg. 5-6). La presenza dell'episodio legato a Sant'Ambrogio può trovare valide giustificazioni iconografiche: al di là dei legami tra San Martino di Tours e Sant'Ambrogio (il primo partecipa in sogno ai funerali del secondo), non è da sottovalutare la volontà da parte della parrocchia di Calolzio di rivendicare, in territorio veneziano, la propria appartenenza alla diocesi ambrosiana. Un *Sant'Ambrogio* compariva per altro, secondo le fonti ottocentesche, su una di due tavolette legate alla macchina da altare (l'altra raffigurava *Sant'Antonio abate*). Se la pertinenza della predella all'ancona pare probabile, difficile accettare che possa spettare alla stessa mano della tavola centrale. Molto diversa la condotta pittorica, qui libera e rapidissima, diversi i riferimenti culturali che sembrano puntare verso un parmigianesimo in chiave veneta, un po' *à la Schiavone*: del resto già il contratto prevedeva in qualche modo una differenza, se non altro tecnica, tra la pala «in olio» e la predella «a guazzo». Difficile dire se si debba immaginare qui all'opera una diversa personalità, di qualità tutt'altro che scadente, all'interno di un'impresa condotta sotto regia unitaria nella bottega di Lattanzio Grassi, o se si possa ricondurre lo scarto a differenti registri espressivi di un artista di varia cultura figurativa.

30 La lettura della volta della sagrestia del Duomo di Como (e dunque del linguaggio maturo di Sacchiense, almeno per come lo conosciamo ora) in direzione di Antonio Campi trova un'insperata conferma longhiana: lo studioso infatti aveva inserito una riproduzione degli affreschi (è la foto Brogi 14477) nella cartella della sua fototeca dedicata ad Antonio Campi, senza purtroppo aggiungere annotazioni di sorta.

31 Non è difficile, infatti, immaginare che la pala di San Martino possa aver avuto ricadute in zona. Sembra di coglierne l'eco (in particolare per la figura di San Rocco), a un livello ben più scadente di qualità, nella pala della chiesa di San Bartolomeo a Bema in Valgerola: me l'ha segnalata Massimo Romeri. La tela (circa cm 190 × 120) porta un'attribuzione, problematica ma apparentemente appoggiata a un documento saldo, a Giovanni Abbondio Baruta nel 1576: S. Coppa, *Il Seicento in Valtellina: pittura e decorazione a stucco*, in «Arte Lombarda», 88-89, 1989, p. 18.

