

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	38 (1987)
Heft:	2
Artikel:	Gli affreschi del ciclo della Vita e Passione di Cristo nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Bellinzona : Materiali e proposte per l'approfondimento di una ricerca
Autor:	Marone, Franca
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-393708

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

FRANCA MARONE

Gli affreschi del ciclo della Vita e Passione di Cristo nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Bellinzona

Materiali e proposte per l'approfondimento di una ricerca¹

Un'indagine svolta nell'area lombardo-piemontese ha permesso di stabilire che nessuno dei 16 episodi affrescati sulla parete divisoria sia stato appositamente ideato per la chiesa di Bellinzona. Per ognuno di essi è stato possibile reperire uno o più esempi iconograficamente identici o molto affini, riconducibili tutti ad un contesto artistico-culturale gravitante attorno alla figura del caposcuola lombardo Vincenzo Foppa e all'Ordine degli Osservanti Francescani. Una serie di coincidenze ci ha permesso in seguito di avanzare l'ipotesi che il prototipo più o meno immediato del ciclo bellinzonese possa essere stata la decorazione della parete divisoria del vecchio S. Angelo fuori le mura di Milano, recentemente attribuita al Foppa. La bottega che ha lavorato al ciclo di Santa Maria delle Grazie sembra avere molto in comune con quella che operò nella cappella della Vergine nell'omonima chiesa di Varallo, della quale fece parte anche Gaudenzio Ferrari. E a Gaudenzio sembrano appartenere diverse figure dipinte sulla parete di Bellinzona, alcune delle quali richiamano in modo sorprendente quelle della cappella della Pietà al Sacro Monte di Varallo.

I vari interventi della critica, che coprono un arco di tempo dal 1880 al 1985, indirizzati soprattutto verso la ricerca di una possibile attribuzione e di una datazione², hanno messo in evidenza la complessità dei problemi sollevati dagli affreschi della parete divisoria della Chiesa degli Osservanti Francescani di S. Maria delle Grazie³.

In alcuni casi, a suffragio delle ipotesi di datazione, sono stati presi in considerazione, per analogia di tema e anche di contesto, il ciclo di Ivrea di Martino Spanzotti⁴ e quello di Varallo di Gaudenzio Ferrari (1513) – stesso racconto della *Vita e Passione di Cristo*, seppure di 21 scene anziché di 16, affrescato su un'identica parete divisoria di una chiesa dell'Osservanza Francescana – senza però approfondire con puntuali riscontri le affinità tra le opere. Ci è sembrato pertanto opportuno svolgere una rigorosa analisi iconografica sui tre cicli che ha evidenziato la complessità dei legami, specchio fedele di quell'intricata rete di relazioni, peculiari all'arte lombarda degli ultimi decenni del '400 inizi '500, mettendo in luce tre aspetti importanti. Negli affreschi di Bellinzona esistono delle derivazioni spanzottiane evidenti, in alcune scene ancora più nette rispetto a quelle che i critici hanno constatato nel ciclo del Ferrari; nonostante questa «apertura del maestro della Passione di Bellinzona verso Spanzotti»⁵, le affinità più stringenti sono quelle con Varallo. Tutto ciò farebbe pensare che l'arte e la cultura dello Spanzotti dovevano far parte di un patrimonio



nio comune anche a Gaudenzio e all'autore dei dipinti ticinesi. Infine il riscontro dello stretto legame tra le opere di Varallo e di Bellinzona solleva l'interrogativo sul tipo di relazione esistente tra i due cicli. In questo senso va detto che, malgrado le relazioni con l'opera del Ferrari, il ciclo bellinzonese mostra stretti legami anche con altre opere, come è il caso evidente per quelle scene che sfuggono invece alle analogie con Varallo⁶.

Quanto abbiamo affermato finora permette di avanzare l'ipotesi sull'esistenza di un modello comune al quale potrebbero essersi ispirati, seppure in modo diverso, gli autori dei tre cicli. In appoggio a questa proposta ci ha aiutato la conoscenza di alcuni episodi del ciclo bellinzonese in cui si osserva una ripetizione fedele di schemi presenti in area lombardo-piemontese⁷, tanto che ci sembra lecito supporre che nessuna delle sedici scene affrescate a Bellinzona sia stata ideata appositamente per la decorazione della grande parete. Se allora è possibile parlare di un prototipo per Bellinzona, Varallo e Ivrea, molto verosimilmente il modello doveva essere ritenuto importante ed in relazione con gli obblighi che legavano artisti e committenti, gli Osservanti Francescani: essi esigevano infatti dai pittori che si conformassero a un programma-tipo. In questo modo si potrebbero spiegare le numerose analogie iconografiche tra i vari cicli dipinti in chiese francescane dell'ordine e attribuibili approssimativamente alla stessa epoca; si potrebbe inoltre supporre una formazione simile, in un contesto artistico-culturale comune gravitante at-

I Bellinzona, chiesa di S. Maria delle Grazie: parete divisoria con i sedici episodi della Vita e della Passione di Cristo.

torno all'Osservanza Francescana milanese, per l'autore di Bellinzona, Gaudenzio Ferrari e anche per Martino Spanzotti.

Ma indagare nell'ambiente artistico lombardo-piemontese per trovare se non delle conferme almeno degli appoggi alle nostre proposte, significa confrontarsi con una situazione ancora molto intricata, da attribuire anche al fatto che la pittura lombarda del '400 è rimasta sempre o almeno per troppo tempo in secondo piano a vantaggio della supremazia dell'arte toscana. Cercare dunque di far luce sull'ambiente culturale nel quale si formarono lo Spanzotti e il Ferrari, agli inizi della loro carriera, vuol dire addentrarsi in una zona fatta ancora di ombre e incertezze, quindi di numerose supposizioni formulate dagli studiosi. Ciò nonostante parecchi critici sembrano condurre in modo convincente verso il riconoscimento di un clima culturale comune ai due artisti piemontesi, indovinando una sorte di matrice per i loro anni di formazione, riconducibile alla persona del caposcuola lombardo Vincenzo Foppa o perlomeno a un ambiente molto vicino a quest'ultimo. Questa constatazione trova immediata conferma nell'episodio dell'*Epifania*, una realizzazione iconografica identica nell'affresco di Bellinzona e in quello della Cappella della Vergine a Varallo⁸, ripetuta con deboli varianti sulla parete dipinta da Gaudenzio e in modo un po' più differenziato dallo Spanzotti, la quale mostra affinità non indifferenti con due opere del Foppa: *L'Epifania* della National Gallery di Londra (inizio 1500) innanzitutto e quella dipinta sulla predella del polittico di Nostra Signora di Castello di Savona (1490). Un altro esempio significativo, in modo marcato per Bellinzona, è ravvisabile in un tondo della Chiesa di S. Agostino di Bergamo, attribuito dal Mazzini⁹, seppur con qualche riserva, al Foppa: coincidenza non solo iconografica ma di tipi, di fisionomie e di dettagli. Nel confronto tra le *Epifanie*¹⁰ citate appare chiara una comune filigrana di origine foppesca, che ci fa pensare che il prototipo poteva essere stato un'opera particolarmente nota all'epoca, del caposcuola lombardo, oggi purtroppo scomparsa. Questa supposizione trova appoggio nella lettura di documenti che menzionano la partecipazione dell'artista alla decorazione della parete trasversale di S. Giacomo della Vernavola di Pavia¹¹, precisamente per sei scene del ciclo della *Vita e Passione di Cristo*, tra cui l'*Adorazione dei Magi*. La nostra ipotesi acquista maggior credito se si accetta la proposta del Nova, secondo la quale la parete divisoria della prima chiesa di S. Angelo fuori le mura di Milano è stata decorata dal Foppa¹². E infatti anche per quasi tutte le altre scene del ciclo bellinzonese è stato possibile rintracciare opere iconograficamente molto affini, a volte addirittura identiche, provenienti da un'area che possiamo definire foppesca: per brevità di spazio ci limiteremo però a segnalare soltanto i riscontri con le scene più significative.

III.2 La *Natività* di Bellinzona trova sorprendenti analogie con la *Natività* proveniente dall'ex-chiesa degli Osservanti Francescani di S. Maria delle Grazie di Bergamo, considerata dal Mazzini «opera di chiara eco foppesca»¹³. In questa scena la derivazione da un modello comune, con un probabile scambio di cartoni¹⁴, non lascia dubbi, tante e tali sono le coincidenze. Le due raffigurazioni della Vergine e



2 Bellinzona, chiesa di S. Maria delle Grazie: la Natività.

III.3

del Bambino Gesù denotano a loro volta affinità con le stesse figure di alcune *Natività* del Foppa come quella di Chiesanuova (Brescia), della collezione Fisher a Detroit, del Santuario di S. Maria delle Grazie a Brescia, della chiesa di S. Agostino a Bergamo, della V vetrata del *Nuovo Testamento* del Duomo di Milano¹⁵. Anche per l'*Annunziazione* riscontriamo un diretto legame, benché limitato alla sola presenza dell'angelo Annunziatore, con lo stesso episodio proveniente, come la *Natività*, dall'ex-chiesa delle Grazie di Bergamo, una figura che trova a sua volta precedenti immediati tra i numerosi angeli che popolano le opere del Foppa¹⁶. L'arcangelo Gabriele si ri-



3 Bellinzona, chiesa di S. Maria delle Grazie: l'Annunciazione.

trova inoltre praticamente identico nell'*Annunciazione* della chiesa di Santo Stefano a Bizzozzero (la Vergine è molto simile a quella della *Natività* di Bellinzona)¹⁷, è ripetuto alla lettera nell'analogo episodio della cappella di S. Giovanni Battista del Duomo di Bobbio. La scena presenta precise analogie con Bellinzona, evidenti anche nella figura della Vergine e nell'ambiente dove sono inseriti i personaggi; la critica distingue nella complessa cultura dell'autore di Bobbio una netta influenza del Foppa¹⁸. Ad esempio nell'*Annunciazione* della Vetrata del Duomo, il cui cartone è attribuibile al caposcuola lombardo, ritroviamo un angelo Annunziante simile, a Bellinzona, Bobbio e Bizzozzero.

Esattamente come la *Fuga in Egitto* di Gaudenzio a Varallo, considerata dal Mallé una chiara derivazione foppesca, anche quella di Bellinzona denota una stessa influenza, presentando una soluzione iconografica del tema analoga a quella della predella del polittico di Brera, alla *Fuga* della V vetrata del Duomo; parentela sottolineata dall'affinità tipologica tra i personaggi: con il San Giuseppe di Brera, con l'angelo che tiene l'asino per le briglie, di Milano. Questo schema venne impiegato dall'autore dell'Antifonario milanese, dove le figure di S. Giuseppe e dell'Angelo nella miniatura della *Fuga in Egitto* sono identiche, quasi al dettaglio, a quelle di Bellinzona. La *Preghiera nel Giardino degli Ulivi*, la *Flagellazione* e la *Salita al Calvario* sono le altre tre miniature dell'Antifonario messe in relazione dalla Rancati con gli analoghi episodi bellinzonesi. La prima scena è pressoché identica anche nello sfondo; molto prossima appare la *Flagellazione* che mostra, in entrambe le rappresentazioni, una chiara assimilazione da parte dei due autori del linguaggio del Foppa, in particolare del Foppa del *Martirio di S. Sebastiano* alla Pinacoteca di Brera¹⁹. Analogie puntuali si riscontrano anche nella *Salita al Calvario*, soprattutto nella rappresentazione iconografica in primo piano, che ritroviamo pure, molto simile, in un'opera di un seguace del Foppa, Vincenzo Civerchio, nella chiesa parrocchiale di Travagliato (1495), un'opera che nella parte superiore raffigura una *Deposizione*, quasi identica a quella di Bellinzona, anche se più ridotta. Lo schema iconografico e lo spirito che percorrono queste ultime due scene lasciano intravvedere, specialmente a Bellinzona, una matrice foppesca. Il confronto con la famosa *Pietà* dell'artista lombardo dipinta per la cappella Rossi di S. Pietro in Gessate, ci sembra pertinente, tanto più che autorevoli interventi critici tendono a considerare quest'opera come un modello che ha ispirato numerosi artisti²⁰. In relazione alla *Deposizione* bellinzonese segnaliamo infine un esempio, identico alla lettera, che abbiamo trovato a San Bernardino alle Ossa di Milano, di autore ignoto.

Come già detto anche per tutti gli altri episodi è stato possibile rintracciare opere iconograficamente simili o molto affini desunte da un'area foppesca (si confronti a tale proposito la nota 21), parallelamente però a un riscontro, per alcune di queste scene, come l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* o il *Bacio di Giuda*, per citare solo due esempi tra i più significativi, di relazioni stringenti con le stampe düreriane soprattutto della *Piccola Passione* (1510), tanto da indurci in un primo tempo a supporre una datazione per gli affreschi di Bellinzona posteriore appunto al 1510. Ma il problema diventa troppo complesso per essere affrontato in questo contesto²¹. L'indagine sul ciclo bellinzonese ha rivelato un aspetto importante e specifico dell'arte di questo tempo; l'utilizzazione di schemi iconografici già esistenti all'interno della tradizione, ciò che corrisponde a un altro modo di concepire l'opera d'arte e il ruolo dell'artista, ben diverso da quello di «genio creativo» conosciuto a partire dalla fine del XVIII secolo. In particolare per la pittura religiosa, piuttosto che dell'originalità del soggetto, il committente era preoccupato che esso fosse eseguito in funzione della sua destinazione e per questo spesso indicava

III.4. Foto di copertina

all'artista il modello da imitare. È il caso degli Osservanti Minori, fedeli alla tradizione esistente e di conseguenza ai pittori già legati all'Ordine. Questo carattere conservatore appare chiaro dal confronto dei tre cicli nelle chiese francescane di Ivrea, Varallo e Bellinzona, tanto da ritenere giustificata la nostra supposizione sulla loro desunzione da un prototipo conosciuto. Questa ipotesi si appoggia sulla nostra scoperta di una fitta rete di relazioni in opere di matrice foppesca reperibili nella zona lombardo-piemontese, corrispondente, secondo noi, all'estensione della provincia Francescana dell'Osservanza lombarda; essa comprendeva pure i conventi di Bellinzona e di Varallo (e probabilmente anche di Ivrea) e il suo centro spirituale – fino al 1530 circa – si situava nel complesso di S. Angelo fuori le mura. Aver recuperato per quasi tutti gli episodi del ciclo bellinzonese opere che presentano soluzioni iconografiche identiche o molto affini, dimostrerebbe non solo il carattere conservatore della committenza, ma che l'intera parete sia stata concepita secondo un modello preesistente. Il fatto inoltre che tutte le opere esaminate rimandino direttamente o indirettamente a Vincenzo Foppa e spesso anche all'ambiente francescano, permetterebbe di supporre che il prototipo più o meno immediato del ciclo ticinese sia stata la decorazione della parete divisoria del vecchio S. Angelo fuori le mura da cui Bellinzona dipendeva, recentemente attribuita al caposcuola lombardo, un pittore particolarmente legato agli Osservanti Francescani. Questa supposizione è suffragata inoltre dalla presenza di quattro miniature di un Antifonario proveniente dal vecchio S. Angelo, iconograficamente identiche agli analoghi soggetti dipinti sulla parete bellinzonese; una coincidenza che fa immediatamente pensare che esse siano state ispirate dalle scene corrispondenti della parete divisoria della chiesa francescana milanese. Un altro elemento che potrebbe sostenere ulteriormente l'ipotesi del prototipo milanese è la sorprendente affinità iconografico-stilistica tra la testa dell'angelo della *Fuga in Egitto* di Bellinzona e quella di un angelo conservato nel vestibolo della sacrestia dell'attuale S. Angelo e proveniente dalla chiesa distrutta di S. Angelo fuori le mura²². Non è difficile immaginare che questa testa – d'evidente connotazione foppesca – poteva essere precisamente quella dell'angelo, sulla parete divisoria, che guida la Sacra Famiglia in Egitto, per la stretta parentela che mostra oltre che con l'analogia figura di Bellinzona e dell'Antifonario con l'angelo della *Fuga in Egitto* della predella del polittico di Brera o quello della V vetrata del Duomo, entrambe appunto opere del Foppa.

Accenniamo ora allo stretto rapporto che lega i due cicli di Bellinzona e Varallo, dove quest'ultimo, nonostante i numerosi riscontri iconografici con Bellinzona, manifesta tuttavia accenti foppeschi netamente meno marcati. Ciò non stupisce se pensiamo che l'opera di Gaudenzio si situa in un'epoca un po' più tarda (1513) rispetto a tutto il «corpus» delle opere considerate e al fatto che il Ferrari fu un artista dalla forte personalità, in un certo senso originale, per cui, pur conformandosi alle esigenze della committenza, non rinunciò sicuramente al suo temperamento. Ma le relazioni con il ciclo ticinese



vanno oltre la semplice desunzione da uno stesso prototipo, infatti nell'affresco bellinzonese, che risulta concepito in modo unitario ed eseguito da una sola bottega²³, appaiono, a un certo momento del racconto, elementi iconografico-stilistici nuovi: ai pittori che già stavano lavorando si deve essere aggregato un nuovo collaboratore, dai modi ancora grezzi ma dalla personalità già ben marcata. Insolita è ad esempio nella *Deposizione* la tipologia della figura del S. Giovanni²⁴, estranea non solo agli altri personaggi presenti sulla parete ma anche all'interno della produzione lombarda dell'epoca. Immediato è infatti il richiamo alle numerose raffigurazioni dell'Evangeliista sparse nella produzione del Perugino, ma ancora più interessante è il riscontro, che oltrepassa la semplice identità iconografica, con il S. Giovanni della cappella della Pietà al Sacro Monte di Varallo, la cui paternità è sempre stata attribuita al Ferrari fino all'intervento della Griseri che la ritiene opera del Sodoma: da allora il problema rimane dibattuto²⁵. Anche le figure ai lati del S. Giovanni dipinte in questa cappella mostrano una parentela altrettanto stretta con due personaggi della *Crocifissione* di Bellinzona: la Pia Donna, a destra, è simile alla Vergine di Bellinzona; quella a sinistra alla Pia Donna vista di tre quarti e vestita di un manto verde che sorregge la Vergine.

4 Bellinzona, chiesa di S. Maria delle Grazie: la Deposizione.

Ma l'intero gruppo della Vergine fra le Pie Donne tradisce una famigliarità con l'arte di Gaudenzio, in particolare con lo stesso gruppo della *Crocifissione* di Varallo: la soluzione iconografica è vicina a quella di Bellinzona, soprattutto nella posizione dei corpi e nel movimento delle braccia e delle mani, tanto che, riguardo a questo aspetto, il risultato più felice di Varallo fa pensare a un rifacimento del motivo di Bellinzona, un effetto che si ritrova anche nell'affresco della *Pietà* del Sacro Monte, una sorta di sintesi – nettamente migliore – delle idee iconografiche di un particolare della *Deposizione* di Bellinzona di cui si ritrova anche il dettaglio della grotta che fa da sfondo²⁶. Nella *Crocifissione* diversi altri personaggi trovano affinità tipologiche con figure gaudenziane, in modo accentuato i singoli componenti del gruppo di uomini che assiste un po' in disparte alla scena; ma anche il S. Giovanni e la figura dietro al cavallo, a sinistra della composizione, che per la posizione particolare del capo (alzato e visto dal basso in alto), del loro collo robusto e delle loro larghe mascelle, richiamano, oltre al S. Giovanni della cappella della *Pietà*, alcune figure caratteristiche della prima fase della produzione gaudenziana, mai più riprese dopo i dipinti del ciclo di Varallo (1513). Poiché la loro singolare tipologia fa pensare insistentemente ai personaggi del Perugino, esse potrebbero rappresentare un chiaro riflesso dell'influenza che le opere di questo artista hanno avuto su Gaudenzio durante il suo viaggio effettuato nell'Italia centrale, probabilmente fino a Roma, agli inizi del '500 ma prima del 1508. Da quanto detto sembrerebbe possibile pensare che Gaudenzio abbia veramente lavorato a Bellinzona come giovane collaboratore dopo il suo viaggio in Italia, nella bottega di un maestro già affermato²⁷. Magari nella stessa bottega milanese che operò anche nella cappella della Vergine a Varallo, con la quale, secondo il Mallé²⁸, entrò in contatto, e nella quale il critico identifica il Maestro con il misterioso Stefano Scotto di cui poco o nulla si sa, un artista milanese appartenente a una bottega particolarmente attiva al servizio dell'Osservanza e, secondo il Lomazzo, maestro di Gaudenzio almeno per l'arte delle grottesche²⁹. La presenza dell'allievo a Bellinzona implicherebbe quella del maestro³⁰. L'ipotesi della presenza della stessa bottega a Varallo e a Bellinzona trova un'altra spiegazione nel legame tra gli ordini degli Osservanti dei due conventi, mediato dal padre francescano milanese Bernardino Caimi, ideatore a Varallo della chiesa e convento di S. Maria delle Grazie e del Sacro Monte e più volte vicario provinciale dell'Osservanza milanese dei frati Minori con sede a S. Angelo fuori le mura, anche nel 1498-99, quando i lavori in Piemonte erano già in corso da oltre dodici anni. Questa funzione gli fece visitare assiduamente i conventi che appartenevano alla provincia, tra i quali Bellinzona; lo attesta anche una lettera inedita del Padre, datata 16 agosto 1498, che abbiamo reperito in una pubblicazione del Motta³¹. Bernardino Caimi potrebbe essere stato l'intermediario a livello delle committenze di opere che collegò Bellinzona a Varallo, colui che suggerì e propose ai suoi confratelli di accogliere i servizi di quella bottega milanese dove lavorò anche Gaudenzio, e della quale egli aveva già avuto occasione di apprezzarne il lavoro.

In conclusione un accenno al delicato problema della datazione del ciclo, solitamente indicata fra le date limite del 1495, fine della costruzione del convento e forse della chiesa, e quella della consacrazione dell'edificio sacro, 1505³². Due date solo indicative, se pensiamo ad esempio che quando la chiesa di S. Maria delle Grazie a Varallo venne terminata e consacrata nel 1493, la parete divisoria non era ancora stata dipinta. Molto verosimilmente i lavori a Bellinzona iniziarono già durante l'ultimo decennio del '400 e vennero interrotti e ripresi almeno una volta³³. L'esecuzione dei dipinti dovette protrarsi a nostro avviso oltre il 1500 per concludersi però prima del 1513, limite «post quem» per gli episodi ticinesi³⁴. Gli inserti «gaudentziani» infatti mostrano una conoscenza delle opere del Perugino, che Gaudenzio dovette aver visto durante il suo viaggio in Italia. Ora se pensiamo agli affreschi del Ferrari della cappella di S. Margherita³⁵, collocabili tra il 1508 e il 1510, si nota una maturazione dell'artista più avanzata rispetto a Bellinzona, per cui si potrebbero situare i suoi interventi bellinzonesi a cavallo tra il 1505 e il 1508, una data che grosso modo potrebbe coincidere con la fine dei lavori. In questo senso ci aiuta l'esame delle decorazioni a grottesche delle lesene che separano i sedici episodi: l'autore dei dipinti mostra di aver assimilato il linguaggio delle grottesche umbre dove «il vocabolario antico» delle decorazioni di alcune sale della «Domus Aurea», appare filtrato attraverso il Pinturicchio e il Signorelli³⁶. È sorprendente come a Bellinzona «rimbalzino» alcuni particolari della cappella Baglioni di S. Maria Maggiore a Spello (1501), opera del Pinturicchio e alcune figure del Signorelli nella cappella di San Brizio di Orvieto (1500–1504), per citare solo due esempi. Tutto diventa ancora più interessante e più complicato se pensiamo alle due satiresse incatenate, motivo ricorrente su molte lesene, identiche a quelle che ornano l'arco nella cappella di S. Margherita, «dérivation lointaine de la Maison dorée, connue par l'intermédiaire de Pinturicchio ou de Signorelli» da Gaudenzio «dans les premières années du siècle quand il s'est rendu jusqu'à Rome».

Eine Untersuchung im lombardisch-piemontesischen Gebiet hat ergeben, dass keine der sechzehn Freskenszenen auf der Lettnerwand eigens für die Kirche in Bellinzona entworfen wurde. Für jede Szene konnte eines oder mehrere ikonographisch identische oder ähnliche Beispiele aufgefunden werden, welche alle ins künstlerische und kulturelle Umfeld Vincenzo Foppas, des Hauptvertreters der lombardischen Schule, und des Franziskanerordens gehören. Eine Reihe von Übereinstimmungen führte in der Folge zur Hypothese, dass der mehr oder weniger unmittelbare Prototyp des bellinzoneser Zyklus' die Ausschmückung der Lettnerwand in S. Angelo fuori le Mura in Milano sein könnte, welche kürzlich Vincenzo Foppa zugeschrieben wurde. Die Werkstatt, die am Zyklus in S. Maria delle Grazie tätig war, scheint viel Gemeinsames mit derjenigen zu haben, welche in der Marienkapelle in der gleichnamigen Kirche von Varallo beschäftigt war. Zur letzteren Werkstatt gehörte auch Gaudenzio Ferrari,

Zusammenfassung

welcher einige Figuren in S. Maria delle Grazie gemalt zu haben scheint, darunter einige, welche in überraschender Weise diejenigen in der Pietà-Kapelle auf dem Sacro Monte von Varallo in Erinnerung rufen.

Résumé Une recherche effectuée dans la région lombarde et piémontaise a permis d'affirmer qu'aucun des 16 épisodes peints en fresques sur la paroi mitoyenne n'a été conçu expressément pour l'église de Bellinzona. Pour chacun d'entre eux, il a été possible de retrouver un ou plusieurs exemples identiques, ou alors très proches au niveau iconographique. On peut les rattacher à un contexte artistique et culturel émanant du chef d'école lombard, Vincenzo Foppa, et de l'ordre des observants franciscains. Par la suite, une série de coïncidences a permis d'avancer l'hypothèse selon laquelle le modèle plus ou moins direct du cycle de Bellinzona aurait été repris dans la décoration de la paroi mitoyenne du vieux S. Angelo situé en dehors des murs de Milan, attribuée récemment à Foppa. L'atelier qui a travaillé sur le cycle de S. Maria delle Grazie semble avoir de nombreux points communs avec celui qui opéra dans la chapelle de la Vierge de l'église de Varallo et dont fit partie Gaudenzio Ferrari. Diverses représentations peintes sur la paroi de Bellinzona sembleraient par ailleurs être l'œuvre de Gaudenzio. Quelques-unes d'entre elles rappellent de façon surprenante celles que l'on trouve dans la chapelle de la Pietà au Sacro Monte de Varallo.

Note ¹ Questo articolo è una breve sintesi di una parte del nostro lavoro di licenza – svolto sotto la direzione del Prof. Marcel Roethlisberger e discusso all'Università di Ginevra nell'ottobre del 1985 – e carente per questo di numerose informazioni, precisazioni, collegamenti, di descrizioni dettagliate delle opere prese in esame e di notizie sulla chiesa.

² I 16 episodi sono affrescati sulla parete divisoria che separa la chiesa conventuale da quella dei fedeli; un'anomalia architettonica tipica di numerose chiese sorte in Lombardia e in Piemonte tra il 1421 e il 1500 circa ad opera dei Frati Minori Osservanti (si confronti a questo proposito L. FRANCHINI, «Osservazioni sulle chiese ad arco diaframma in Lombardia nel secolo XV» in *Storia architettura*, N° 2-3, 1979; A. NOVA, «I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana» in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Milano 1983). Il ciclo bellinzonese comprende su tre registri le seguenti scene: *L'Annunciazione, la Natività, l'Epifania, la Fuga in Egitto, la Resurrezione di Lazzaro, l'Entrata di Cristo a Gerusalemme, l'Ultima Cena, la Preghiera sul Monte degli Ulivi, il Bacio di Giuda, Gesù davanti a Caifa, la Flagellazione, Gesù davanti a Pilato, la Salita al Calvario, la Crocifissione, la Deposizione e la Resurrezione*.

³ Citiamo qui di seguito gli interventi più significativi in ordine cronologico: R. RAHN, «I dipinti del Rinascimento nella Svizzera Italiana» in *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1892, pp. 42-44; W. SUIDA, «La pittura del Rinascimento nel Canton Ticino», Milano 1932, pp. 5-6; V. GILARDONI, «Bellinzona. Notizie e documenti per la Storiografia artistica. Chiesa delle Grazie» in *Svizzera Italiana*, 1953, pp. 53-63; V. GILARDONI, «Inventario delle Cose d'Arte e di Antichità, distretto di Bellinzona», Bellinzona 1955, pp. 119-124; N. GABRIELLI, «La pittura in Valsesia prima di Gaudenzio» in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Milano-Vercelli 1956, pp. 65-67; V. GILARDONI, «Il problema della formazione pittorica di Gaudenzio Ferrari e gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona» in *Rivista tecnica della Svizzera Italiana*, 1956, pp. 25-28; P. BIANCONI, «Piemontesi a Bellinzona. Novità attorno agli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona» in *Svizzera Italiana*, 1956, pp. 14-17; W. SUIDA, «Contributo alla conoscenza della pittura piemontese in America» in *Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti*, 1954-57, pp. 74-78; V. GILARDONI, «Bellinzona. Erezione del Convento di Santa Maria delle Grazie di Bellinzona» in *Archivio Storico Ticinese; supplemento della Rivista Tecnica della Svizzera Italiana*, 1959, pp. 17-20; V. GILARDONI, «Le sinopie del Bramantino in Santa Maria delle Grazie di Bellinzona e le compagnie vaganti di pittori lombardi della fine del Quattro e dei primi decenni del Cinquecento» in *Studies in the History of Art dedicated*

to William Suida on his eightieth Birthday, New York, 1959, pp. 218–225; F. MAZZINI, Affreschi lombardi del Quattrocento, Milano 1965, pp. 640; P. BIANCONI, «Gaudenzio Ferrari» in I Maestri del Colore, N° 133, Milano 1966, passim.; L. MALLE, Incontri con Gaudenzio, Torino 1969, pp. 140, 154, 181; V. BELLONI, Bellinzona: Affreschi in Santa Maria delle Grazie, Genova 1975; L. P. RANCATI, I Quattro Libri Corali della Biblioteca Francescana di Sant'Angelo in Milano, Tesi di laurea, Università cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1975, passim.; G. ROMANO, «Gaudenzio Ferrari: [Valduggia 1475–1480, Milano 1546]» in Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, Torino 1982, p. 61; G. ROMANO, «Gottardo Scotto: scheda 23» in Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 84; P. CESCHI-LAVAGETTO, «Annunciazione della Vergine...; scheda 73» in Zenale e Leonardo..., Milano 1982, p. 241; A. NOVA, Op. cit., Milano 1983, p. 209 e passim.; L. GIANOLA, «Restauri» in Giornale del Popolo, 9 marzo 1985.

⁴ Per gli affreschi di S. Bernardino a Ivrea in genere la critica li ritiene eseguiti durante l'ultimo decennio del Quattrocento, con qualche spostamento, per alcuni, fin verso gli inizi del secolo.

⁵ N. GABRIELLI, Op. cit. Milano-Vercelli 1956, p. 65.

⁶ Se il confronto iconografico tra il ciclo di Bellinzona e quello di Varallo ha evidenziato una parentela generale con quasi tutti gli episodi, e in alcune scene si è addirittura rilevata un'identità di composizione con affinità stringenti anche nelle raffigurazioni di molti dettagli, ad esempio nell'*Epifania*, nella *Fuga in Egitto*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, il *Bacio di Giuda*; alcune rappresentazioni come la *Natività*, *Cristo davanti a Caifa*, *Cristo davanti a Pilato* sono invece completamente estranei ad ogni legame.

⁷ Si allude all'*Epifania* nella cappella della Vergine della chiesa di S. Maria delle Grazie a Varallo (si veda la nota seguente) messa in relazione dalla GABRIELLI (op. cit., 1956, p. 65) e alle scene della *Fuga in Egitto*, la *Preghiera nell'orto*, la *Flagellazione*, la *Salita al Calvario*, nell'Antifonario della biblioteca francescana di S. Angelo a Milano, le cui affinità iconografiche sono state evidenziate da L. P. RANCATI, Op. cit., Milano, 1975, passim.

⁸ Nella cappella della Vergine, situata a destra, sotto la parete trasversale, sono dipinti sulle pareti laterali affreschi della fine del Quattrocento (1495–1500), con la *Natività della Vergine*, il *Matrimonio della Vergine* e l'*Adorazione dei Magi*, e nell'intradosso sono invece rappresentate sei figure a mezzo busto con personaggi del Vecchio Testamento. La loro paternità è tuttora dibattuta: la critica identifica l'autore in Nicolò da Varallo o più volentieri in Stefano Scotto, due artisti di cui poco o nulla si sa.

⁹ F. MAZZINI, Op. cit., Milano 1965, pp. 452–453.

¹⁰ Tratti comuni sono pure ravvisabili nell'*Epifania* del Trittico al Museo Poldi Pezzoli di Milano, eseguito da Gottardo Scotto, al quale, a torto, ROMANO (op. cit., 1982, p. 61) aveva attribuito l'esecuzione degli affreschi bellinzonesi. L'autore aveva poi fatto immediatamente ammenda in un intervento successivo (op. cit., 1982, p. 85), «la chiesa ahimè era ancora in costruzione alla morte dello Scotto».

¹¹ F. WITTGENS, Vincenzo Foppa, Milano, s.d. (1949), p. 86. Il contratto, in data 10 luglio 1475, prevedeva che i pittori Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo, Costantino da Vaprio, Giacomo Vismara e Zanetto Bugatto completassero in dodici mesi la «Passionem Domini nostri Jhesu Christi», raffigurandola in un ciclo di ventun scene, «ab Annuntiatione usque ad Mortem».

¹² A. NOVA, Op. cit. Milano, 1983, pp. 201–202; l'autore situa l'esecuzione del ciclo della Vita e Passione di Cristo tra il 1481 e il 1485.

¹³ F. MAZZINI, Op. cit., Milano 1965, p. 458. Questo affresco assieme a quello dell'*Annunciazione* si ritrovano ora in collezione privata.

¹⁴ Dai rapporti di restauro sappiamo che per la realizzazione del ciclo bellinzonese fu impiegata la tecnica dello spolvero, particolarmente usata dalla metà del 1400. Prima di iniziare a dipingere, l'artista preparava sul cartone il disegno costruito nella stessa scala e molto vicino alla realizzazione definitiva, poi ne traforava i contorni con un ago, in modo che la polvere di carbone, passando attraverso i buchi, lasciasse le tracce del disegno sull'intonaco. L'utilizzazione del cartone, oltre a facilitare la preparazione della composizione, permetteva di riprodurre la composizione in più esemplari: dallo stesso artista, ma spesso anche dai suoi discepoli o da qualche aiuto di bottega. C'era anche un vero scambio di cartoni tra botteghe diverse, legate a volte a ragioni di committenza. Tra Bellinzona e Bergamo ciò che indurrebbe a supporre uno scambio di cartoni non è solo l'identità alla lettera di tutte le figure, compresi gli angeli, ma la presenza degli stessi dettagli come la mangiatoia dipinta in diagonale, uguale fino nel particolare dei tipi di chiodi infilati sul bordo superiore o la raffigurazione del bue con la bocca semiaperta che lascia trasparire la dentatura e con il corno sinistro rotto.

¹⁵ I problemi relativi alla V vetrata del Duomo di Milano sono molto complessi e controversi. Ci limiteremo pertanto a segnalare soltanto la tesi che nel corso delle nostre letture ci ha particolarmente convinto: «le scene della Vita di Cristo che oggi compongono la V vetrata, anche se eseguite materialmente da un maestro vetriere che può essere uno

qualsiasi degli artefici citati nei documenti, è creazione di un pittore, del massimo pittore del Quattrocento all'inizio della sua attività, cioè del giovane Foppa» che eseguì i cartoni per gli episodi del ciclo cristologico (F. WITTEGENS, «La pittura vetraria del Rinascimento» in *Storia di Milano*, 1956, p. 836). È un'opinione condivisa anche da C. L. RAGGHIANTI, [«Il Foppa e le vetrerie del Duomo di Milano» in *Critica d'arte*, N° 6, 1954, pp. 520-543; «Postilla foppesca» in *Critica d'arte*, N° 9, 1955, pp. 285-292], da E. Brivio, anche se limitata solo a 13 scene («Le vetrate del Duomo di Milano» in *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, pp. 233-244; «L'arte delle vetrate» in *Il Duomo di Milano. Museo d'arte sacra*, Milano, 1981, pp. 122 e ss.), e da M. Dalai Emiliani che sembra accettare la tesi del RAGGHIANTI («Per la prospettiva padana: Foppa rivisitato» in *Arte Lombarda*, 1976, p. 135).

¹⁶ Citiamo ad esempio gli angeli della predella del polittico di Brera a Milano; della *Vergine con il Bambin Gesù e Angeli* della collezione Crespi a Milano; o dell'*Annunciazione della* collezione Principe Borromeo a Milano. La raffigurazione della Vergine nell'*Annunciazione* di Bergamo mostra una stringente analogia con la Vergine del *Matrimonio*, nella cappella della Vergine di Varallo, piuttosto che con la stessa figura dell'episodio bellinzonese, con la quale ha in comune solo il tipo e la foggia del manto.

¹⁷ Opera attribuita a Galdino da Varese e ai suoi collaboratori, verso il 1498, da F. MAZZINI, op.cit., Milano 1965, pp. 642-43; da G. TETTAMANTI, *Galdino da Varese*, Varese 1975, p. 24.

¹⁸ P. CESCHI-LAVAGETTO, op.cit., Milano 1982, p. 241.

¹⁹ Un linguaggio che ritroviamo anche in due altre opere del Foppa: il Martirio di San Sebastiano nella collezione Berenson e il Martirio di San Sebastiano conservato ai Civici Musei del Castello.

²⁰ Pensiamo ad esempio a G. PANAZZA [«Pittura della seconda metà del 1400» in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, p. 981], che ritiene che l'opera milanese del Foppa, ora distrutta, abbia potuto servire da modello per la *Deposizione* del Civerchio a Travagliato, e ancor più per quella della chiesa di S. Alessandro a Brescia, sempre del Civerchio. Anche F. WITTEGENS (op.cit., Milano, s.d., p. 106), M. L. FERRARI [«Lo pseudo Civerchio e Bernardo Zenale» in *Paragone*, 1960, p. 42] e M. MAGNIFICO (nella scheda N° 59 in Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento nella pittura lombarda, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 208) riconoscono che questa seconda opera in Sant'Alessandro deriva dalla Pietà destinata alla cappella Rossi. Anche la *Deposizione* di Bernardo Zenale al Museo Massena di Nizza riflette, secondo il MAGNIFICO (op.cit., Milano 1982, p. 205-208), un rapporto con la Pietà della basilica milanese. Tuttavia l'opera di Bernardo Zenale che si avvicina maggiormente alla Pietà milanese del Foppa è la *Deposizione* nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia (M. NATALE, In Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 179).

²¹ Accennando solo di sfuggita agli altri episodi bellinzonesi ricorderemo che la *Crocefissione*, «un mosaico di schemi di origine diversa», ripete lo schema compositivo tipico del Calvario con i gruppi laterali disposti simmetricamente; sono ravvisabili desunzioni dal Foppa nelle tre figure principali del Cristo e dei due Ladroni, per la parentela con il capolavoro dell'artista i *Tre Crocifissi* della pinacoteca di Bergamo (1456), o con la figura del Cristo della *Crocefissione* della V vetrata del Duomo, «di disegno inconfondibilmente foppesco» secondo Brivio. L'iconografia dei diversi gruppi d'angeli rinforza il legame con il mondo foppesco. L'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, legata a quella di Varallo tradisce una familiarità con l'opera della V vetrata del Duomo, ma una relazione ancora più stretta con l'incisione di Dürer della *Piccola Passione* (eseguita tra il 1509-10 e pubblicata nel 1511). L'*Ultima Cena* denota a sua volta una parentela, con quella del Duomo, e alcuni personaggi sembrano desunti dal *Miracolo dell'Ostia profanata* del Foppa della cappella Portinari; dal mondo nordico sembra invece aver preso a prestito lo schema quadrangolare, anziché longitudinale, come la comune iconografia lombardo-toscana. Anche per il *Bacio di Giuda* si rileva una rete di scambi complessa: l'episodio, vicino a quello dello Spanzotti, è molto affine a quello della V vetrata a Milano, ma anche alla stampa düreriana della *Piccola Passione*. Con quest'opera e con la *Grande Passione* si manifestano relazioni anche per gli episodi della *Salita al Calvario*, ma soprattutto per quelli di *Gesù davanti a Caifa* e *Gesù davanti a Pilato*, estranei all'iconografia di Varallo e Ivrea. Ricordiamo che la diffusione delle stampe düreriane in Italia dopo il primo decennio del Cinquecento divenne un fenomeno molto diffuso; ma poiché per il ciclo di Bellinzona il problema appare più complesso e si spinge oltre questo fenomeno, rinunciamo ad affrontare qui qualsiasi aspetto della difficile questione.

²² Questa suggestione ci è stata suggerita dal Prof. Mauro Natale, docente all'Università di Ginevra.

²³ La stessa bottega è presente dall'inizio alla fine dei lavori, sotto la responsabilità di un Maestro principale. Questo aspetto collettivo del lavoro spiega lo scarto nella qualità dell'esecuzione di alcune parti e di numerosi dettagli dei vari episodi (alla mano più abile del Maestro si affianca quella degli aiuti di bottega), senza contraddirsi tuttavia l'omogeneità dell'insieme.

²⁴ Una figura che ritroviamo nella cappella della «Dormitio Virginis», sotto la parete trasversale di Bellinzona, in un affresco raffigurante gli Apostoli in preghiera e attribuito da alcuni critici a Gaudenzio Ferrari. È un'opera interessante che in questo articolo non abbiamo però preso in considerazione.

²⁵ A. GRISERI, «Una proposta per il Sodoma Giovane a Varallo» in Paragone, 1964, 171, pp. 54-59. In relazione alla proposta della studiosa, sono intervenuti a difendere l'attribuzione a Gaudenzio G. TESTORI «Polemica e pace sulla cappella della Pietà» in Il gran teatro montano, saggi su Gaudenzio Ferrari, Milano 1965, pp. 89-100; V. VIALE, Gaudenzio Ferrari, Torino 1969; L. MALLE, Incontri con Gaudenzio, Torino 1969, p. 241.

²⁶ È un fenomeno particolare che si riscontra in almeno tre altri episodi: l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Ultima Cena* e il *Bacio di Giuda*; tre scene identiche, che nel confronto iconografico tra Bellinzona e Varallo lasciano intravedere dei «mutamenti» ascrivibili a un processo di maturazione, come fosse un passaggio da una soluzione accettabile ma non ancora soddisfacente per l'artista a un'altra nettamente più felice e coerente alle intenzioni del pittore. È un fenomeno che potrebbe appoggiare l'idea della priorità del ciclo bellinzonese rispetto a quello di Varallo.

²⁷ La proposta della presenza di Gaudenzio nella chiesa di S. Maria delle Grazie era stata avanzata dal Suida (1932), anche se limitata all'esecuzione degli Apostoli della cappella della «Dormitio Virginis» e da VIRGILIO GILARDONI (1956), sempre per l'affresco della cappella, ma anche per la realizzazione delle grottesche nelle lesene superiori.

²⁸ L. MALLE, op.cit., Torino 1969, pp. 180 e ss.
Egli riconosce nella figura del re Moro la mano di Gaudenzio.

²⁹ G. P. LOMAZZO, Trattato dell'arte, della pittura, della scultura ed architettura, Milano 1584 (ed. Roma 1844, II, p. 350).

³⁰ In favore di una partecipazione dello Scotto, come uno degli artisti principali della bottega che aveva lavorato alla cappella della Vergine a Varallo e alla decorazione della parete divisoria di Bellinzona, si era già espresso Gilardoni nel 1956 e nel 1959. Da un nostro esame dettagliato su ingrandimenti fotografici, abbiamo rilevato corrispondenze stringenti fra figure del ciclo varallese della Vergine e quelle che popolano gli episodi del racconto di Bellinzona. Ad esempio nel *Matrimonio della Vergine* a Varallo le due donne dietro la Vergine denotano una chiara familiarità con le sorelle di Lazzaro a Bellinzona. Oppure, sempre nello stesso episodio, il personaggio che alza il pugno è molto prossimo a quello dall'atteggiamento ingiurioso nella scena di *Gesù davanti a Caifa* a Bellinzona.

³¹ E. MOTTA, Il Beato Bernardino Caimi, fondatore del Santuario di Varallo, Milano 1895.
È l'opinione di vari critici, come leggiamo negli interventi di SUIDA (1932), di GILARDONI (1955-56), della GABRIELLI (1956), di BIANCONI (1956), di BELLONI (1975) della LAVAGETTO (1982); MALLE (1969) propone una data compresa tra il 1505 e il 1513, ROMANO (1982) dopo il 1510-13, NOVA (1983) dopo il 1513; GIANOLA (1985) indica invece una data anteriore: 1485-1495.

³² È questa una constatazione già formulata da GILARDONI (1959) e da GIANOLA (1985). D'altra parte nel registro superiore si nota, soprattutto nelle prime scene, uno stile ancora molto arcaicizzante (ad esempio nel manto della Vergine dalla forte impronta gotizzante): i sette episodi potrebbero rappresentare l'esecuzione di una prima campagna di lavori; infatti dopo l'*Ultima Cena*, come appare dal rapporto del restauratore del 1982, «si nota la scomparsa pressoché completa dei lapistazoli». Ciò che potrebbe confermare quanto detto in precedenza, l'interruzione potrebbe essere stata giustificata dalla richiesta della committenza di iniziare o portare a termine altri lavori, più urgenti; oppure la conseguenza delle pestilenze che si susseguivano assai frequentemente anche a Bellinzona: 1485-86 (da un documento risulta che l'epidemia aveva colpito anche i frati del convento), continuò alternativamente nel 1500, in modo particolarmente diffuso nel 1501-2, e ancora nel 1505, 1507, 1508 (G. POMETTA, «La chiesa e il convento dei Francescani alle Grazie» in Briciole di Storia Bellinzonese, Bellinzona 1976, pp. 380-385).

³³ Naturalmente se si accetta la presenza di Gaudenzio alle Grazie di Bellinzona; i riscontri di quel processo di «miglioramento», ravvisabile sulla parete varallese e nell'affresco più o meno contemporaneo della cappella della Pietà. Da questo punto di vista sembrerebbe veramente improbabile che il percorso sia stato fatto a ritroso: dalle opere varallesi di Gaudenzio agli esiti nettamente inferiori di Bellinzona.

³⁴ La cappella di S. Margherita è situata di fronte a quella della Vergine, dunque a sinistra sotto la parte divisoria. Gli affreschi della parte laterale sono opera di Gaudenzio: a sinistra l'episodio della *Presentazione di Gesù al Tempio*, a destra la *Disputa tra i Dottori*. La volta è decorata da grottesche e da quattro tondi monocromi.

³⁵ N. DACOS, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London-Leiden 1969.