Bellinzona : i dipinti rinascimentali della chiesa di santa Maria delle Grazie : note sui modi esecutivi in relazione ai problemi attributivi

Autor(en): **Gianola, Luigi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **44 (1987)**

Heft 3

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168863

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Bellinzona - I dipinti rinascimentali della chiesa di santa Maria delle Grazie: note sui modi esecutivi in relazione ai problemi attributivi

di Luigi Gianola

Nel panorama dell'architettura lombarda del primo Rinascimento le chiese conventuali dell'Osservanza francescana[1] configurano un episodio a se stante. Durante circa mezzo secolo esse attestano fedeltà ad uno schema costruttivo originale ed esclusivo più di quanto non si possano integrare nell'evolvere, pure articolato e composito, dell'edilizia della regione.

Il modello progettuale raccoglie ed unifica elementi locali[2], primitive suggestioni francescane[3], ed una concezione dell'interno affatto inedita. Nell'edificio a nave unica una muratura trasversale di forte spessore separa il presbiterio ed il coro, riservati ai frati, dall'aula rettangolare destinata ai fedeli, semplice e con tetto a vista, un pulpito accessibile dal convento su uno dei lati magiori e cappelle contigue su quello opposto. La parete divisoria espone il racconto pittorico della Vita e della Passione di Cristo, tema iconografico principale cui fanno corona, nelle cappelle ricavate alla sua base ed in quelle laterali, le storie della Vergine e di vita e miracoli di santi francescani.

L'origine dell'impianto, perfettamente rispondente all' assunto bernardiniano per cui «la predica val più della messa», non è conosciuta.

In una Bolla datata 26 ottobre 1458 al convento milanese di sant'Angelo, il primo dell'Ordine, papa Pio II ne ricorda la costruzione alla presenza e sotto il consiglio dello stesso san Bernardino.[4]

Una notizia più tarda analogamente indica l'erezione della chiesa di santa Maria delle Grazie di Monza «secondo il disegno lasciato da san Bernardino all'Osservanza».[5] Ma è riferimento al Santo fondatore che si ripete identico per altri conventi, tanto da doversi ritenere divenuto tradizione.[6]

D'altro lato, per contro, è stato rilevato come «nelle mirabili prediche del Santo manchino indicazioni di sorta riguardo alle chiese di cui promosse la costruzione».[7]

Se la elaborazione del progetto rimane incerta, i suoi caratteri essenziali ne rivelano però ugualmente i presupposti concettuali.

La sobrietà della visione spaziale, lontana tanto dall'imponenza dei templi gotici dei Conventuali quanto dalla magnificenza degli esiti contemporaneamente perseguiti dalle altre «Osservanze» nella edificazione delle sedi rispettive, e la preminenza concessa alla rappresentazione visiva del Sacrificio, vera e propria predica per immagini esposta ai fedeli come su di una iconostàsi, assumono il valore di elementi caratterizzanti che non possono che derivare da una scelta deliberata di forme e funzioni coerenti all'impresa evangelica.[8]

In questi aspetti pertanto emblematici dell'Osservanza francescana sembra inoltre di avvertire anche un esplicito assunto critico nei confronti di quanto la cultura umanistica andava ricercando, proponendo e vistosamente realizzando nei cantieri più importanti del Ducato.

Bellinzona

L'inizio della costruzione della chiesa di santa Maria delle Grazie di Bellinzona avviene tra il 1480 ed il 1481; la consacrazione è documentata nel 1495.[9]

Sull'inizio e sulla conduzione del cantiere le fonti storiche non danno informazioni dirette. Le strutture murarie prive di incertezze costruttive indicano comunque un avanzamento dei lavori regolare e conforme al progetto.

Diversamente succede invece per il decoro pittorico. Tutti gli affreschi rinascimentali presentano infatti anomalie esecutive analoghe e pertanto convergenti nel denunciare un evento che ha disturbato, ed in parte compromesso, l'attuazione del programma iconografico primitivo.

Dato che tali irregolarità tecniche non sono prive di significato anche nei riguardi della contestualizzazione critica dei dipinti appare necessario brevemente descriverle e in qualche caso correlarle alle conoscenze acquisite o alle proposte attributive già avanzate.

Facciata e lunetta del portale

La lunetta ospita una Natività con coro e concerto d'angeli, abbastanza consunta e fors'anche per questo rimasta finora priva di attenzioni particolari. Una ridipintura parziale impedisce di correlare le giunte di giornata alla presenza di intonachi di impasto diverso, ossia di precisare i limiti dell'esecuzione del dipinto in due momenti distinti. Sono infatti evidenti, malgrado l'indubbia affinità di stile, le differenze tra l'incarnato della Vergine, lavorato con cura su spesso fondo chiaro, e quello degli angeli in primo piano, privo di preparazione ed eseguito in modo sbrigativo.

Il rimanente della facciata é rivestito da uno strato unico di intonaco, steso rustico sul paramento murario e graffiato sul fresco con un pettine a quattro denti, secondo uno schema regolare di losanghe entro le quali si ripetono tracce

più libere ottenute col medesimo strumento. Al centro della trama graffita é disegnata una grande croce piantata sopra un simbolico piccolo monte, in parte dipinto ad affresco sul consueto secondo strato di intonaco fine.

Questo ridotto resto di colore porta a pensare che il graffito non abbia valore decorativo autonomo ma sia funzionale alla migliore adesione del secondo strato di intonaco fine in vista della decorazione ad affresco dell'intera facciata, al cui centro una grande croce si sarebbe dovuta stagliare contro un fondo che solo è concesso immaginare privo di elementi figurativi, omogeneo e forse trapuntato da motivi ripetitivi, quale ad esempio il ricorrente sole raggiante col trigramma bernardiniano.

Siccome sulle parti autentiche dell'intonaco graffito (arriccio) non si riscontrano residui del secondo strato di supporto al dipinto è da ritenere che l'ornamentazione ad affresco dell'intera facciata si presenti interrotta.

Cappella di san Bernardino

Pareti laterali e volta sono rivestite da un «arriccio» graffiato col pettine simile a quello di facciata, con trame geometriche pure regolari, un bel sole raggiante ed il trigramma ad est, una piccola croce di consacrazione ad ovest, un altro sole minuto e di mano incerta in una vela sopra l'altare.

Sulle pareti e, meno leggibili, sulla volta, disegni preparatori a pennello e carboncino di affreschi mai eseguiti.[10]

Solo su parte della parete centrale all'«arriccio» è sovrapposta una porzione di intonaco fine dipinto ad affresco con la figura elevata di san Bernardino (ill. 4) fra quelle dei santi Sebastiano e Rocco, sullo sfondo di un paesaggio minutamente definito, profondo e terso, coronato in monocromo dalla salma di un santo francescano. L'esecuzione appare incompiuta sui quattro lati.

I lavori di pulitura e di integrazione dei disegni preparatori attuati al momento dello scoprimento non agevolano l'accertamento dell'ordine di esecuzione della trama graffita e delle sinopie. Il fatto che le incisioni si sviluppino senza riferimento al disegno architettonico della cappella nondimeno sembra escludere un loro particolare significato ornamentale.[11]

D'altro canto la proposta avanzata da Gilardoni di attribuire le sinopie al Bramantino ed il dipinto incompiuto ad «autore più tardo» non semplifica la comprensione degli avvenimenti che compromettono l'esecuzione del decoro della cappella.[12]

L'eventualità comporterebbe infatti una duplice interruzione dei lavori. La prima da parte del Suardi, che impaginerebbe il ciclo ma non proseguirebbe col colore. La seconda dell'«autore più tardo» chiamato a tradurre in affresco i disegni preparatori non suoi, dato che abbandona l'incarico dopo appena pochi giorni di presenza sul cantiere.

Ora gli elementi utili ad indagare lo svolgersi effettivo degli eventi non sono molti.

La regolarità dell'«arriccio» graffiato e l'impostazione iconografica completa attestano l'intenzione della Committenza di realizzare un ciclo unitario. Le sinopie equilibrate e senza correzioni a loro volta confermano studi preliminari per ogni singolo episodio da parte del pittore incaricato del mandato. Il dipinto infine rivela sicure corrispondenze con la sottostante sinopia mentre le figure risultano chiaramente trasposte da un cartone (ill. 5).

Indizi, questi, tutti concordanti nell'indicare una Committenza determinata e consapevole dell'impegno assunto ed una preparazione del lavoro accurata e pienamente confacente.

Dato che l'ipotesi di autori diversi in momenti distinti si fonda su argomentazioni di ordine stilistico sembra opportuno precisare il rapporto tra sinopie ed affresco incompiuto anche sotto questo profilo. La sinopia rivela unicamente i dati strutturali del successivo dipinto: l'impianto, l'impostazione delle figure, la definizione ambientale o spaziale, ecc., e naturalmente la visione sintattica che li raccoglie. Di conseguenza il raffronto va condotto sul piano di lettura delle sole componenti strutturali, il che nella fattispecie non porta tuttavia a concordare sull'evidenza di differenze tali da poter disgiungere con certezza le prime dal secondo.

Altri elementi offrono informazioni ulteriori.

Sui lembi del dipinto si osserva perfetta corrispondenza tra l'immagine di san Rocco e la relativa sinopia, mentre quella di san Sebastiano risulta leggermente spostata verso destra.

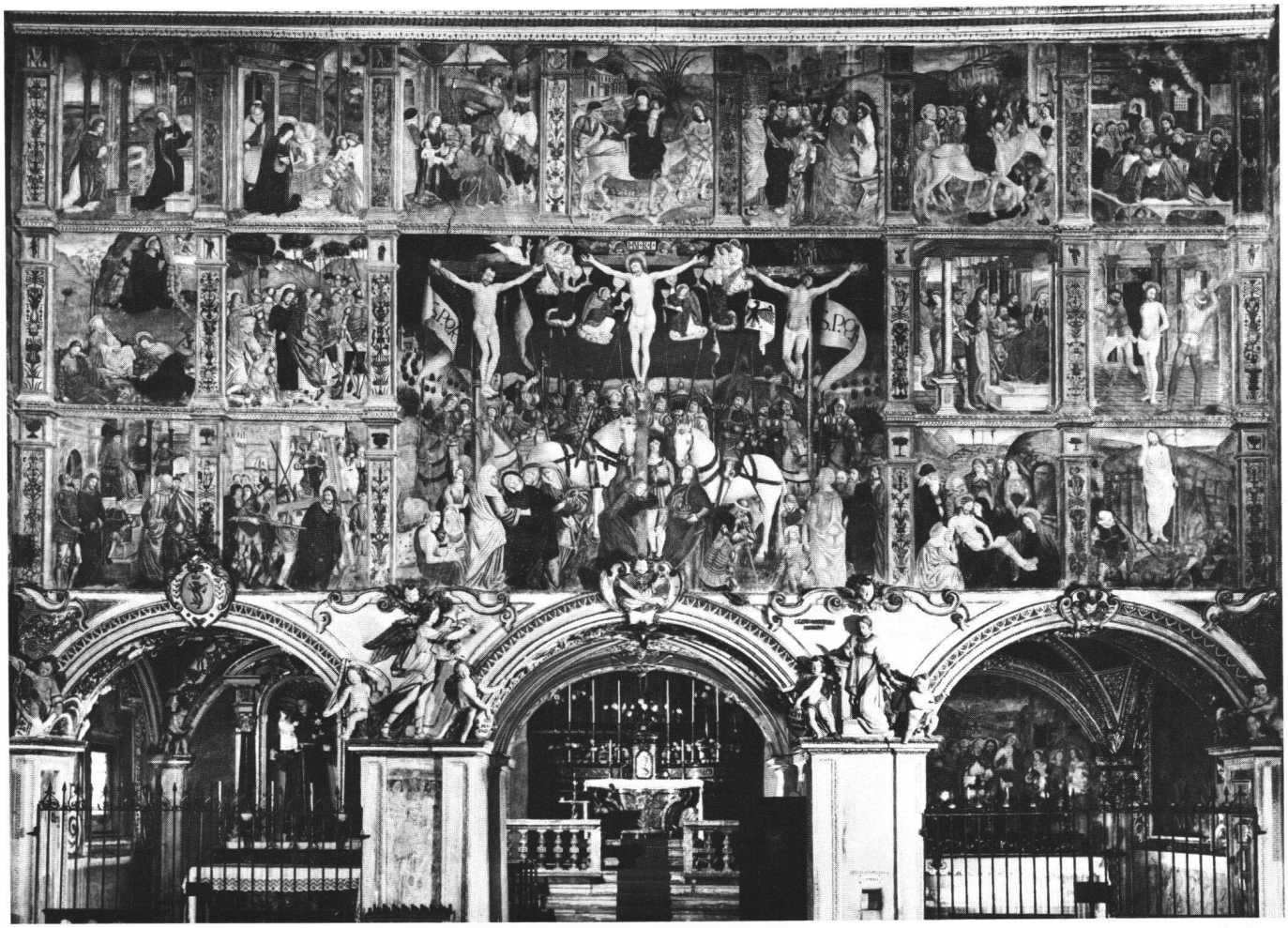
In basso, dietro i santi laterali, il disegno preparatorio presenta due basamenti prospettici collegati da una balaustra aperta al centro, segno di un primitivo inquadramento architettonico del gruppo.[13] E a tale modifica potrebbero correlarsi i «pentimenti» dello sfondo: il promontorio roccioso e fortificato che si impenna sulla sinistra e le guglie innevate sulla destra del capo di Bernardino sono sovrapposti a tempera ad un azzurro intenso, forse l'ampio cielo di un orizzonte inizialmente più basso.

Se lo sfondo viene schizzato, eseguito e corretto di getto, le figure, inserite successivamente, come osservato sono trasposte invece da un «cartone» ripassato con cura estrema, attenta ai risvolti ed alle pieghe più minute dei panneggi.

I materiali, il procedere nella lavorazione della materia pittorica ed i piccoli accorgimenti luministici quali le graffiature delle fronde tondeggianti degli alberi del paesaggio lacuale, delle figurine che si inerpicano verso la fortezza o dei riccioli di barba e capelli di san Rocco, assicurano peraltro sul fatto che il tutto, sfondo e figure, viene eseguito, o perlomeno sorvegliato, dalla medesima persona.

Cappella di san Francesco

Rielaborata in età barocca offre spunti all'osservazione di aspetti inerenti la condizione primitiva entro la cornice in stucco sull'interno del pilastro di sinistra, dove ricompare l'arriccio graffiato rilevato sulla facciata e nella cappella di san Bernardino, ed in posizione contrapposta, dov'é l'immagine di una santa la cui esecuzione ad affresco si direbbe



Ill. 1 Parete divisoria nella chiesa di santa Maria delle Grazie a Bellinzona: storie della Vita e Passione di Nostro Signore. Stefano Scotto (?) e Gaudenzio Ferrari (?), circa 1485-1495.

improvvisamente sospesa durante la stesura delle tinte di fondo.

L'intonaco graffiato è presente anche dietro le tele settecentesche laterali e la pala dell'altare.

Cappella di sant'Antonio

Sul lato sud rimangono resti di una Visitazione, rovinata dallo scoprimento e resa di lettura ancora più incerta dalle integrazioni pittoriche del restauro successivo. Non sono evidenti tracce da trasposizione dal cartone. Il disegno dell'architettura e quello dell'oculo sulla destra sono incisi sul fresco. Nella veste di Giuseppe traspaiono tratti neri a pennello di un abbozzo eseguito direttamente sull'intonaco fine destinato a ricevere il colore.

Lo sfondo è definito da una galleria soffittata piana e delimitata da una fuga di archi su pilastri grevi, conclusa da un coro quadrato coperto da crociera poggiata su un cornicione di forte rilievo. Le incongruenze architettoniche della definizione spaziale e la costruzione impacciata delle figure in primo piano confortano il sospetto che la scena sia stata abbozzata direttamene sul muro, senza uno studio preliminare su carta.

Sulla parete centrale, a sinistra dell'altare, in un frammentino rovinato e pasticciato da ridipinture si intravvede un bianco cavallo sellato. Il suo stato non consente al momento altre osservazioni.

A nord, lungo l'arco della volta, tracce di un fregio marginale con motivi avvicinabili a quelli delle candelabre nelle lesene della parete divisoria. Illeggibile il piccolo resto a destra della cornice centrale in stucco, entro la quale tuttavia ricompare l'arriccio graffiato col pettine.

Sull'interno del piedritto di sinistra é una santa Caterina priva di tracce del cartone, finemente lavorata e di mano superiore a quella delle figure della Visitazione, pur nella evidenza delle affinità stilistiche, o comunque dipinta con spirito assai meglio disposto. Dello stesso capace autore é anche il bel san Francesco esterno sul piedritto di destra.

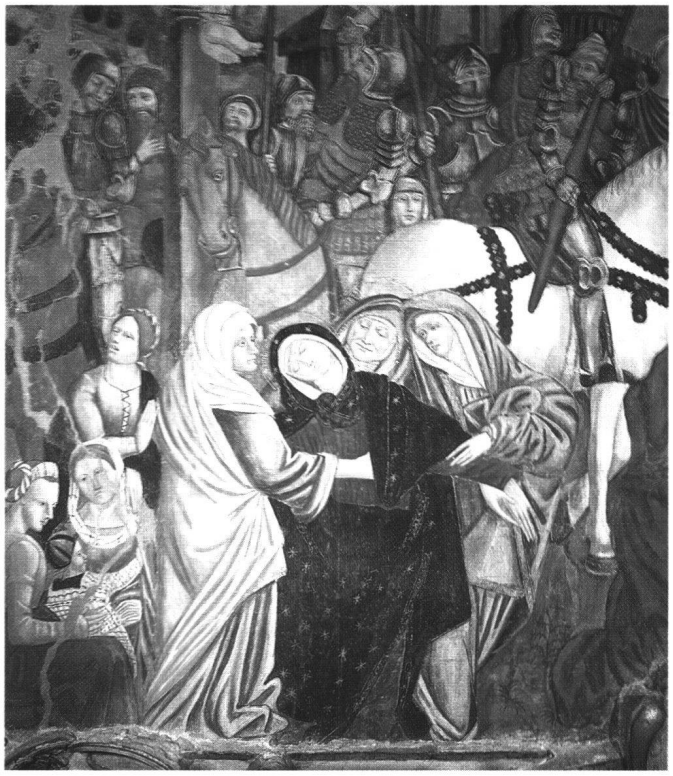
Cappella della «Dormitio Mariae»

Della condizione primitiva di questa cappella rimane il dipinto nella lunetta centrale con gli apostoli e tre giovani officianti, a fare da sfondo, é stato supposto, all'immagine plastica della Vergine giacente.[14]

La scena si compone di due parti distinte eseguite da autori ed in tempi diversi. La più antica comprende il paesaggio dello sfondo ed i tre diaconi sulla destra. Lasciato interrotto il dipinto viene completato da altra mano col gruppo degli Apostoli. La linea di accostamento dei due momenti corre sul limite delle aureole e piega verso il basso sul profilo di destra del manto di Giovanni. Nello sfondo e sulle prime figure non si rilevano solchi morbidi della trasposizione dal cartone, ma solo tracce lineari che corrispondono in modo approssimativo alle immagini. Il profilo dei candelieri e della croce astile appare tracciato con punta dura in fase di presa avanzata dell'intonaco.

Anche gli Apostoli non presentano indizi dell'uso del cartone. Poche linee segnate sul fresco bastano per impostare le figure, poi liberamente precisate con disegno a pennello. Il braccio dell'anziano che regge il libro dei Salmi ad esempio non corrisponde alla traccia incisa dell'abbozzo.

In questa cappella non sono evidenti porzioni di arriccio.



Ill. 2 Parete divisoria, riquadro centrale: crocifissione, dettaglio colla Vergine sorretta dalla Pie Donne, Gaudenzio Ferrari (?), verso il 1495.

Parete divisoria (ill. 1)

Malgrado lacune e lesioni anche sulla parete divisoria non sono osservabili i caratteri dell'arriccio. Lo si ritrova però identico ai precedenti, graffiato col solito pettine, sulla contigua parete nord, dove rimangono pure frammenti di un affresco con una lesena simile ed allineata a quelle che inquadrano gli episodi del ciclo della Passione. Il ricupero ed un più attento esame di questi resti, tuttora parzialmente scialbati, consentirebbero di verificare se il ciclo della Passione originalmente comprendeva scene anche sul risvolto della parete settentrionale.[15]

L'esecuzione delle lesene e delle fasce orizzontali di separazione dei registri precede quella dei singoli episodi, preparati interamente su carta, unitamente alle condelabre, e trasposti tramite lo spolvero.

Nonostante la preparazione meticolosa dell'intero ciclo il registro superiore rivela particolari distintivi. L'azzurrite intensa usata per la veste di san Giuseppe nella Natività e nelle Epifania, di san Pietro nel Richiamo da morte di Lazzaro ed ancora di san Pietro e di san Giovanni nell'Ultima Cena, non si ritrova nel rimanente della parete. I fondi alle candelabre alternano tinte diverse e sotto invece si ripete l'ocra gialla. Il lapislazuli del manto della Vergine e della veste di Cristo si conserva integro mentre di seguito scompare.[16]

Diversa, inoltre, la lavorazione della materia pittorica nelle vesti e nell'incarnato tra le figure della Vergine in alto e quella in basso sostenuta dalle Pie Donne, chiaramente dissimili pure sul piano dello stile.

Differenze che denunciano dunque anche un diverso esecutore, al quale peraltro sull'intera parete fa riscontro una sicura continuità di mano, attestata dai volti di Lazzaro in alto, dei tre Crocefissi in posizione mediana e del già menzionato san Francesco sul piedritto della cappella di sant'Antonio in basso.

Di conseguenza si constata un'impostazione unitaria sulla base di un programma interamente preparato su carta e sicura continuità di mestiere, ma anche la presenza di fatti minori che da un canto distinguono la parte superiore dal rimanente e da un altro rivelano l'apparire di un collaboratore inizialmente assente, il quale trova modo di esprimere un personale e più moderno fare pittorico soprattutto nelle figure principali in primo piano sotto le croci.

Arco trionfale

Sull'arco trionfale restano a sinistra un parte dell'Angelo e a destra la Vergine Annunciata, nel loro stato frammentario corrispondenti a quanto originalmente dipinto e pertanto ugualmente comprovanti un'interruzione improvvisa dell' esecuzione ad affresco.

I modi esecutivi ripetono punto per punto quelli osservati nella cappella di san Bernardino, salvo l'arriccio non graffiato. Identità che si ritrova anche sul piano stilistico, tanto da non apparire dubbia l'attribuzione ad un unico autore.

Riassunto

Sulla facciata, nella cappella laterale di san Bernardino, in quella di san Francesco e sull'arco trionfale, i dipinti originali si presentano incompiuti. Sulla parete divisoria diversità tecnico-stilistiche distinguono il registro superiore dal rimanente. Nella cappella della «Dormitio Mariae» la lunetta con gli astanti al trapasso della Vergine viene eseguita in due momenti e da mani diverse.

D'altro canto le modalità di preparazione dell'arriccio accomunano la facciata alle cappelle laterali di san Bernardino e di san Francesco, a quella frontale di sant'Antonio ed alla parete divisoria col risvolto su quella longitudinale nord.

Tecnica esecutiva e stile giustificano inoltre la divisione dell'insieme delle pitture rinascimentali in due gruppi chiaramente distinti. Il primo comprendente la Natività esterna, il frammento nella cappella di san Francesco, quelli della cappella di sant'Antonio ed i tre diaconi della scena del Compianto, da riferire tutti al maestro del ciclo della Passione. Il secondo costituito dai dipinti rimasti incompiuti nella cappella di san Bernardino e dall'Annunciazione sull'arco trionfale. All'interno del primo gruppo infine modalità esecutive e stile avvicinano le figure degli Apostoli nella cappella della «Dormitio Mariae» al gruppo delle Pie Donne sotto le croci e ad altre figure delle scene inferiori del ciclo della Passione.

Se pertanto si eccettuano i frammenti della cappella di sant'Antonio, in condizioni di conservazione tali da non consentire rilevamenti attendibili, tutti gli affreschi rinascimentali denunciano interruzioni o modifiche tecniche avvenute a distanza relativamente breve dall'inizio dell'esecuzione. Inconvenienti tra loro troppo simili per arguire il presentarsi reiterato di circostanze sfortunate a danno di ogni singolo dipinto ed in definitiva ad impedimento determinante il mancato completamento del programma iconografico che ai frati bellinzonesi incombeva per la propria nuova sede. Più verosimile, invece, l'ipotesi di un evento improvviso e grave dal quale sarebbe derivato l'arresto subitaneo della loro esecuzione, in questo caso contemporaneamente iniziata nelle diverse parti della chiesa.[17]

A tale importante evento seguirebbe una sospensione protrattasi per diversi anni e la ripresa vedrebbe il ritorno a Bellinzona unicamente del maestro responsabile delle pitture più direttamente esposte ai fedeli. Con nuovi aiuti, fra i quali il giovane dotato cui concede di affrescare il gruppo delle Pie Donne e gli Apostoli nella lunetta del Compianto, egli completerebbe il ciclo della Passione, il decoro delle cappelle alla base della parete divisoria e la lunetta sul portale della facciata.

I dipinti iniziati dal pittore incaricato dell'arco trionfale e della cappella di san Bernardino per contro non verranno ripresi e rimarranno incompiuti.

Quest'ipotesi, direttamente desunta dalle costatazioni tecnico-esecutive sopra esposte, viene ora messa a confronto con le conoscenze di ordine critico-stilistico finora acquisite.

Le conoscenze attuali

Prima di riassumere le conoscenze e le opinioni offerte su queste testimonianze pittoriche importanti del primo rinascimento lombardo merita di rilevare il fatto che per la decorazione della nuova chiesa i francescani non concedono nulla alla tradizione figurativa locale. E a ragion veduta, c'è da pensare, se si considera l'arretratezza culturale della pittura anche per così dire ufficiale della regione, quella della bottega dei «seregnesi» e di chi a loro si ispira o ne deriva.

A differenza di quanto avviene per la maggior parte delle altre chiese dell'Ordine, occasioni privilegiate offerte agli artisti migliori delle zone di insediamento rispettive, i Superiori dell'Osservanza lombarda affidano l'incarico ad un conosciuto maestro di bottega e ad un giovane promettente pittore, il cui rapporto di collaborazione non si può dire se occasionale o preesistente, entrambi comunque milanesi e di provata fiducia.

Le conoscenze sui dipinti della chiesa della Grazie, dunque, si fondano tuttora sull'inquadramento critico del Suida.[18] Egli accomuna gli affreschi incompiuti della cappella di san Bernardino e quelli sull'arco del coro, con lieve

Ill. 3 Parete divisoria, parte superiore: Fuga in Egitto, dettaglio del volto della Vergine. Stefano Scotto (?), circa 1485.

scarto qualitativo a vantaggio della Annunciazione, ma ugualmente riconoscendo in entrambi modi pittorici che strettamente riferisce ad *Amgrogio da Fossano* detto *il Bergognone* (Borgognone). Si sofferma sul ciclo della Passione senza entrare nel merito della sua collocazione nel tempo o del problema attributivo, cui comunque allude precisando i caratteri che distinguono questa dalle pareti dello Spanzotti ad Ivrea (1490 circa) e di Gaudenzio Ferrari a Varallo (1513). Afferma inoltre di mano di Gaudenzio giovane (1507) gli Apostoli della scena del Compianto nella cappella della «Dormitio Mariae».

Su alcuni dipinti della chiesa bellinzonese delle Grazie più volte si esprime Virgilio Gilardoni.

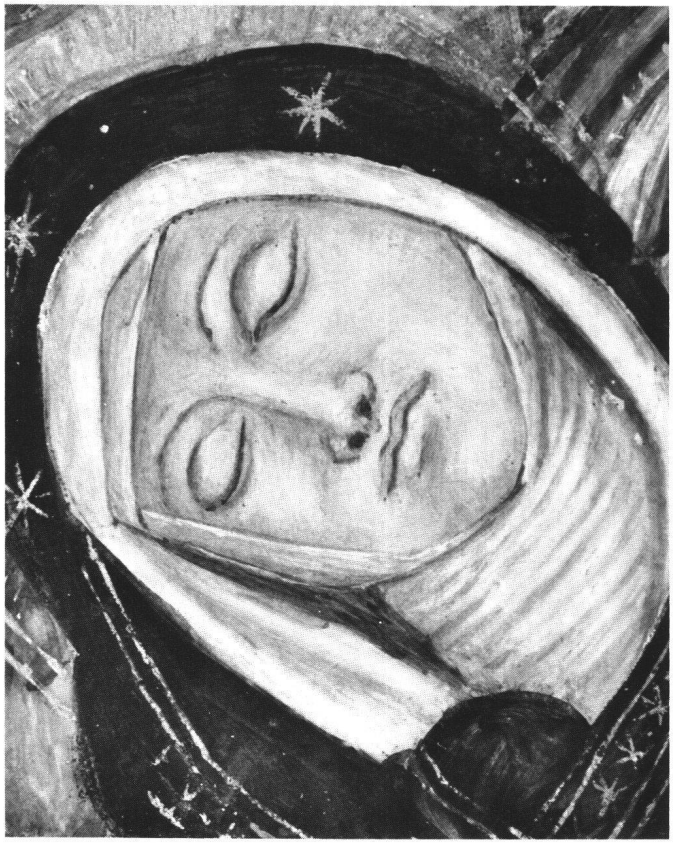
Nel 1955 sostanzialmente ripropone quanto già indicato dal Suida.[19] L'anno successivo dal catalogo della vercellese mostra sul Ferrari rileva spunti che lo portano ad individuare l'esistenza di relazioni strette tra le storie della Vergine nella cappella di sant'Antonio ed il ciclo della Passione, nel quale distingue diversità di mano tra le scene figurate e le grottesche, attribuendo le prime a Stefano Scotto, maestro del Ferrari e che le avrebbe eseguite tra il 1488 ed il 1490, le seconde a Gaudenzio medesimo, verso od oltre il 1495.[20]

Nel 1959 affronta il problema attributivo delle sinopie della cappella di san Bernardino, per le quali propone il nome del Bramantino, e che come accennato distingue dal dipinto rimasto incompiuto che ritiene di autore più tardo.

Brevi le considerazioni di Noemi Gabrielli nel suo contributo al catalogo sulla mostra del Ferrari. Nel ciclo della Passione rileva elementi sparsi di ascendenza pisanelliana, ferrarese, da Nicolò da Varallo e dal Sodoma, da miniature di derivazione spanzottiana e da Eusebio Ferrari. Un novero nutrito di riferimenti e rimandi che la portano a suggerire il Sodoma ed Eusebio Ferrari quali non improbabili ispiratori di rilevo del grande affresco.[21]

In ordine di tempo l'ultimo contributo alla conoscenza dei dipinti é in una ricerca inedita dalla quale risulta come quattro scene della Passione bellinzonese trovino riscontri sorprendentemente puntuali in altrettante miniature di un corale milanese della metà inoltrata del secolo XV.[22]

L'insieme di queste voci succintamente richiamate offre dunque indicazioni attendibili di carattere generale: la esecuzione dei dipinti nel periodo compreso tra il 1485 ed il 1507; la varietà dei riferimenti avanzati convergente nell'individuare l'ambito di una bottega milanese; la distinzione non sempre chiaramente espressa ma nondimeno sottesa tra i dipinti della cappella di san Bernardino e quelli sull'arco del coro da un canto ed il rimanente unificato da un altro; la qualità elevata di alcuni brani a giustificare proposte attributive ad autori di primissimo piano della pittura lombarda del tempo.



Ill. 4 Parete divisoria, riquadro centrale: crocifissione, dettaglio del volto della Vergine sorretta dalle Pie Donne. Gaudenzio Ferrari, verso il 1495.

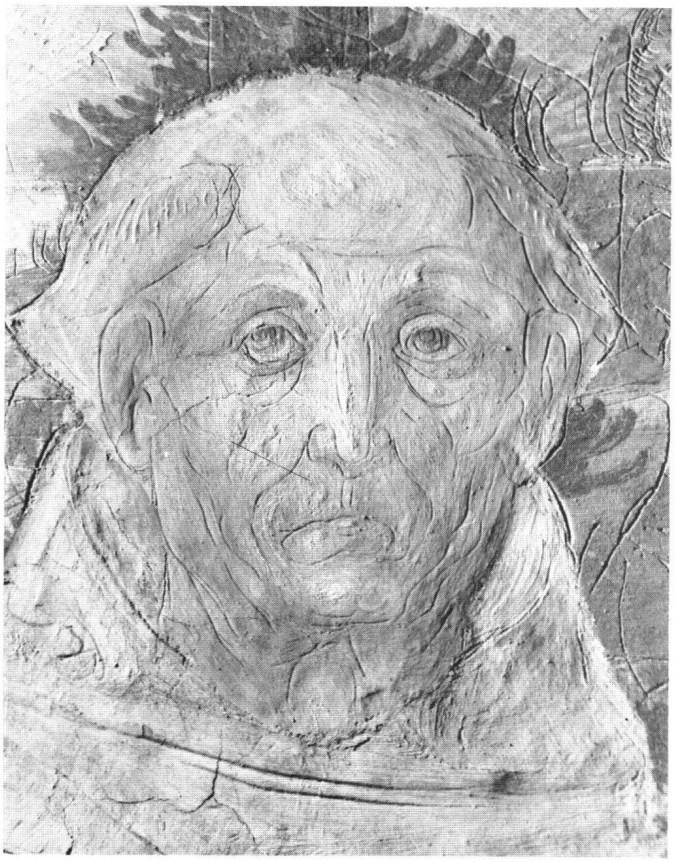
Il maestro della Passione

Caratteri evidenti del maestro del ciclo della Passione sono una concezione compositiva tranquilla ed aggraziata ed un linguaggio pittorico semplice, privo di tensioni, pienamente confacente alla funzione descrittiva, didascalica e devozionale, prevalente fra le motivazioni del suo operare. Un onesto fornitore di immagini se non fosse dato avvertire, sparsi nel gran lavoro della parete, momenti di più elevata intensità espressiva. Un artigiano dal fare ponderato e metodico, sostanzialmente improntato alla sensibilità ed ai modi propri della transizione tra il gotico cortese e le prime gentili aperture rinascimentali. Ma che nondimeno si vuole aggiornato, almeno per quanto riesce ad introdurre nel suo collaudato narrare figurativo elementi e suggerimenti che non senza attenzione coglie nell'abbondanza di proposte e stimoli della produzione lombarda del momento.

Nel suo ambito formativo sono però anche i suoi limiti, quelli cioé d'una generazione di pittori confrontata con l'evolvere sconvolgente del mestiere imposto dalla nuova coscienza rinascimentale, che con i fondi in oro tralascia l'intero ordine antico per fondare sulle leggi della prospettiva e sull'indagine dell'uomo, la propria visione inedita del mondo.

Tenendo quindi conto dei possibili tempi di costruzione della chiesa e della determinazione della Committenza, il maestro della Passione ed il suo primo giovane compagno, responsabile della cappella di san Bernardino e della Annunciazione sull'arco del coro, potrebbero in effetti giungere a Bellinzona già attorno al 1485.

Ill. 5 Capella di san Bernardino: dettaglio, volto di san Bernardino. Ambrogio da Fossano e fratello Bernardino (?), verso il 1485.



Ill. 6 Come ill. 5. Fotografia in luce radente. Evidenti le impronte dalla trasposizione dal cartone.

Per la ripresa e compimento di parte dei dipinti lasciati interrotti il solo dato disponibile é rappresentato dal contributo giovanile di *Gaudenzio Ferrari* (ill. 3).

La data del 1507 per questo suo passaggio a Bellinzona proposta dal Suida sulla base di riscontri stilistici può però venire riconsiderata. Da un canto perchè la chiesa è detta «del tutto perfettionata» nel 1495, dove «perfettionata» può ben intendersi nel senso di finalmente agibile e funzionale all'esercizio privilegiato della predicazione (cfr. nota 9). Da un altro in quanto rimangono incertezze sulla data di nascita del Ferrari, indicata tra il 1471 ed il 1480. Se le sue prime opere sicure si collocano all'inizio del nuovo secolo nulla esclude infatti le sue ultime esperienze formative, quale è da ritenere ancora questa di Bellinzona, in una stagione anche di qualche anno precedente la fine del quattrocento.[23]

Il maestro della Passione, dai modi tradizionali nelle scene figurate ma più sciolto e moderno nelle grottesche, che come visto gli appartengono, é dunque anche maestro di Gaudenzio, il che richiama alla memoria la frase nota del Lomazzo: «nei rabeschi ci sarebbe molto da dire, benché Stefano Scotto sia stato il principale; però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu il suo primo discepolo, e insieme del Lovino».[24]

Pertanto la particolarità del fatto che l'Osservanza lombarda per il decoro della nuova sede bellinzonese abbia fatto ricorso a persona conosciuta e di provata fiducia; la sua età presumibile e soprattutto il carattere tradizionale della sua produzione, nel senso di confacente alla funzione sussidiaria all'esercizio della predicazione ed al tempo stesso aliena da tentazioni umanistiche; la sua predisposizione indubbia per le grottesche, tanto importanti nella sua visione compositiva ed ornamentale ma riguardo alle quali è però dato concordare col Lomazzo che le vuole inferiori a quelle di Gaudenzio; ed infine l'avere appunto con sé il Ferrari nella fase conclusiva dei lavori, tutto ciò nella disamina del problema attributivo non comprova nulla.

Ma se questi elementi possono riconoscersi al più solo debolmente indiziari nondimeno il loro convergere nel delineare caratteri e personalità del maestro della parete di Bellinzona inducono ad offrire, fra gli autori proposti, qualche fondata probabilità ulteriore proprio al nome di *Stefano Scotto* (ill. 2).[25]

Il maestro della Annunciazione

I riferimenti avanzati per l'autore delle sinopie e del dipinto della cappella di san Bernardino e dell'Annunciazione incompiuta sull'arco trionfale come visto si restringono alle indicazioni del Suida «un pittore assai affine al Bergognone

se non egli medesimo», ed alle proposte di Gilardoni, propenso per le sinopie al nome del Bramantino, per il dipinto sull'altare ad autore più tardo e per le figure sull'arco a mano ancora diversa, «vicina ad opere di soggetto analogo del Foppa».

La possibilità di non disgiungere sinopie e dipinto della cappella di san Bernardino e congiuntamente la costatazione dell'identità di mestiere con l'Annunciazione sull'arco attenuano ora il valore della proposta attributiva al Suardi, che negli anni attorno al 1485 che qui si considerano, ventenne quindi o poco più, già attesta la piena maturità della sua personale, alta e colta visione pittorica, con la tavoletta della Natività dell'Ambrosiana.

D'altro lato se i rimandi foppeschi nella cappella di san Bernardino e sull'arco trionfale sono espliciti, l'elaborazione stilistica ed i caratteri psicologici sono però tali da non potersi che naturalmente riferire al *Bergognone,* come puntualmente vide il Suida, di dieci anni più adulto del Suardi sebbene in attesa ancora di pienamente affermarsi. Rispetto al modello dell'Annunciazione in Sant'Eustorgio a Milano questa bellinzonese può leggersi infatti come un tentativo di sviluppo del tema, ma su di un piano concettuale diverso[26] (cf. anche la nota 30). Se il Foppa impegna la sua intelligenza pittorica alla resa del Disegno superiore cui l'Angelo e la Vergine si dispongono, superbamente consapevoli dei ruoli rispettivi, l'evento qui viene invece proposto su un registro di minori ambizioni intellettuali ma di più immediata percezione umana. Una scena domestica, per quanto intimistica ed idealizzata, che direttamente rimanda per l'appunto alla gentilezza d'animo ed al particolare sentire del Bergognone.

La sua introversa e velatamente malinconica interiorità, oltre che nella Vergine Annunciata trova del resto conferma nell'altrettanto splendida immagine di san Bernardino (ill. 4+5). E se i santi Sebastiano e Rocco sembrano realizzati d'altra mano non appare però dubbio che il disegno del secondo direttamente anticipi quelli che *Ambrogio da Fossano* dipinge ad affresco della chiesa milanese di san Satiro nel 1495[27] e su tavola nel primo decennio del nuovo secolo.[28]

Nell'ottica del confronto stilistico elementi quali la intonazione bassa e la superficie tesa degli incarnati, il linearismo dei tratti fisionomici, dettagli quali la bocca raccolta sopra la bozzetta levigata del mento e le mani curate ma dalla posa ancora incerta, non disdicono d'altro canto all'ipotesi che questi primi dipinti murali a lui ragionevolmente attribuibili possano ritenersi eseguiti verso il 1485. Il grande Cristo risorto in sant'Ambrogio, ritenuto anteriore l'inizio della decorazione murale nella Certosa di Pavia (1488/89)[29], e parimenti i frammenti dalla milanese chiesa di sant'Erasmo oggi in villa Perego a Cremnago, seppure indicati opere giovanili sono realizzati in effetti in modo più rapido e disinvolto.

Sebbene oramai trentenne a Bellinzona si serve invece in modo molto scrupoloso del cartone, indizio, forse e per l'appunto, d'una maestria nell'affresco in quel momento ancora non compiutamente acquisita.[30] Il tono espressivo minore dei santi Sebastiano e Rocco, già rilevato dal Suida e notato pure da Gilardoni, troverebbe infine una spiegazione ammissibile nel contributo del fratello minore di Ambrogio, l'ancora poco conosciuto *Bernardino da Fossano.*[31]

NOTE

1 «Osservanze» sono le Congregazioni nuove che nel secolo XV, traducendo l'esigenza diffusa nella base di un ritorno alle forme originali delle Regole rispettive, provocano la scissione di ogni Ordine religioso in due gruppi distinti: Conventuali ed Osservanti appunto.
L'Osservanza francescana, promossa già nella seconda metà del Trecento, prende impulso decisivo e si definisce in Congregazione autonoma al seguito della predicazione e dell'opera di san Bernardino da Siena, il quale ne diviene primo Vicario generale dal 1438 al 1442.

2 La successione delle cappelle laterali improntata a soluzioni della architettura dei Solari, le grandi aperture in facciata, la ornamentazione dei sottogronda esterni, ecc.

3 La navata unica, la elevazione contenuta e più in generale la sobrietà che governa le forme architettoniche e l'interno.

4 A. Mosconi / F. Olgiati OFM, *Chiesa di sant'Angelo dei frati minori,* Milano 1972, p. 15.

5 A. Mosconi, *I Francescani e la Madonna delle Grazie a Monza,* Brescia 1972, p. 13.

6 G.B. Burocho, *Chronologia Serafica . . .,* 1716, manoscritti in latino ed in italiano derivati da: F. Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis . . .,* Roma 1587.

7 M. Salmi, *San Bernardino, gli Osservanti ed alcuni aspetti artistici del primo Rinascimento in Toscano,* in: Bernardino predicatore nella società del suo tempo, Todi 1976, p. 370.
L'autore afferma pure che non esiste, in Toscana, una architettura degli Osservanti con una propria unità di stile. La tipologia architettonica che qui si considera si conferma dunque fenomeno specificamente lombardo.

8 La prima chiesa milanese dell'Ordine, quella di sant'Angelo alla cui costruzione avrebbe presieduto lo stesso san Bernardino, viene descritta dal francese Pasquier le Moyne, al seguito di Francesco I in Italia nel 1515 (cf. L. Beltrami, *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano del secolo XVI,* in: Archivio Storico Lombardo 1890, p. 480.
La descrizione menziona cappelle laterali sui due lati della navata e non può dirsi esplicita sulla esistenza o meno del diaframma murario che separa l'aula dei fedeli dalla chiesa conventuale. Dato che l'elaborazione del prototipo architettonico appare comunque regionale essa potrebbe non derivare necessariamente da san Bernardino. Più probabilmente invece da un suo successore. Forse, ma la ricerca rimane da compiere, dal beato Michele Carcano, figura di rilievo centrale nella storia dell'Osservanza di quegli anni. Studi recenti d'altro canto ne prospettano l'origine quale frutto di mere contingenze. Il corpo murario trasversale deriverebbe dalla necessità di dovere ampliare i primi piccoli oratori ricevuti in donazione con l'aggiunta in facciata di un'aula per l'esercizio della predicazione. Solo in seguito verrebbe quindi promosso lo sviluppo della ornamentazione pittorica intesa come preciso sussidio didattico. (cf. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo,* in: Il francescanesimo in Lombardia, Milano 1983, p. 211). Allo stadio attuale delle conoscenze non pare tuttavia di poter escludere una suggestione orientale. Se i viaggi in Terra Santa

stimolano in Lombardia la creazione dei Sacri Monti e delle Vie Crucis, l'utilità devozionale della iconostasi biantina, riconosciuta dai medesimi frati pellegrini, potrebbe avere suggerito loro la parete divisoria in grado di risolvere la duplice funzionalità della chiesa conventuale, conciliando le esigenze della comunità dei frati con quelle dalla pratica privilegiata della predicazione.

9 **1480,** 27 settembre: il Consiglio del Borgo esprime soddisfazione per il prossimo inizio della costruzione del convento francescano (G. POMETTA, *Briciole di Storia Bellinzonese,* 1946, p. 118).
1480, 14 novembre: una disposizione interna dell'Ordine limita a 13 le celle per i frati (P. SEVESI, *B. Michele Carcano,* p. 13).
1482, 14 novembre: un atto di permuta menziona il «conventus fratrum minorum, noviter constructus . . .» (G. POMETTA, op. cit., 1933, p. 82).
1483, 6 febbraio: un ordine ducale al Capitano di Lugano esenta dal pedaggio i frati di «Sancta Maria dele Gratie del Ordine del Sancto Francesco, observantia principiata nuovamente presso Bellinzona» (E. MOTTA, in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana, 1880, p. 278).
1484: dalle deliberazioni del Consiglio del Borgo dell'anno successivo sembra che la costruzione continui (*Bellinzona - Santa Maria delle Grazie,* Dipartimento della Pubblica Educazione, dattiloscritto anonimo, p. 1).
1486, 21 dicembre: una Bolla di Innocenzo VIII lascia intendere lavori da completare nella sede di Bellinzona (P. SEVESI, *Santa Maria della Misericordia in Melegnano,* 1932, p. 106).
1487, 25 ottobre: una missiva ducale impone al Commissario bellinzonese il compimento di un legato e beneficio dei frati (E. MOTTA, op. cit., 1880, p. 278).
1495: il Burocho nella sua «Chronologia serafica» riferisce come nell'anno 1495 il convento fosse «edificato e del tutto perfettionato», dove perfezionato può anche intendersi nei riguardi del decoro pittorico della chiesa, dato che la assicura piena funzionalità per lo svolgimento della predicazione.
1495: consacrazione, secondo una lapide esposta in chiesa.
1498: una deliberazione del Consiglio del Borgo accorda ancora una sovvenzione alla fabbrica, ma in occasione di una elargizione a favore di tutte le cumunità religiose facenti capo a Bellinzona (G. POMETTA, op. cit., 1942, p. 73).
1505: consacrazione (G.B. BUROCHO, cf. nota 6).

10 L. BELTRAMI, *Sulle decorazioni pittoriche rinvenute nelle chiese . . .,* in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana 33, 1911, p. 40.

11 V. GILARDONI, *Le sinopie del Bramantino in santa Maria delle grazie . . .,* in: Studies in the History of Art dedicated to W.E. Suida, Londra 1959, p. 218.
Qualche riga in più su questo aspetto per precisare l'assenza di una ornamentazione a graffito precedente quella prevista ad affresco, supposta invece da Gilardoni.

12 V. GILARDONI, cf. nota 11.

13 Basamenti non di pilastri, che restringerebbero troppo la luce centrale, ma per colonne, sulle quali dovrebbe dunque impostarsi un arco. Si può quindi immaginare una composizione derivata dai noti «Tre crocefissi» del Foppa della Galleria della Accademia Carrara di Bergamo. Anche la stradina che sale alla fortezza troverebbe un suo riscontro in quel possibile, seppure se non immediato, modello.

14 W.E. SUIDA, *La pittura del Rinascimento nel Canton Ticino,* Milano 1932, p. 6.

15 Il primo ciclo documentato della Passione e modello dei successivi parrebbe quello realizzato entro il 1476 nella chiesa pavese di san Giacomo da alcuni importanti pittori lombardi, fra i quali il Foppa e Bonifacio Bembo (A. NOVA, cf. nota 8, p. 201). Esso si componeva di 21 episodi. Le pareti dello Spanzotti ad Ivrea e del Ferrari a Varallo conservano quello schema, mentre a Bellinzona mancherebbero cinque scene, forse eseguite appunto sulla parete nord.

16 La caduta del lapislazuli scompagina l'ordine simbolico dei campi cromatici nella raffigurazione centrale della Crocefissione. La zona in ossido di ferro rosso violaceo (caput mortuum) a contatto del profilo delle colline dello sfondo rappresenta le tenebre calate sulla terra all'ora terza. Sopra il suo limite orizzontale originalmente era dipinto il cielo in lapislazuli. L'odierno nero é il fondo di preparazione in carbone vegetale al prezioso pigmento interamente caduto.

17 Data l'immunità della chiesa non é improbabile che l'evento ipotizzato sia estraneo alle vicende politico-militari che preludono al passaggio di Bellinzona dal Ducato agli Svizzeri. Difficile pure immaginare difficoltà finanziarie all'origine della interruzione dei lavori. L'incarico è dato a Milano ad una bottega conosciuta e la sua importanza è tale da richiedere sopralluoghi preparatori, una trattativa ed il relativo piano finanziario. Essa appare inoltre troppo improvvisa. I pittori, si direbbe, posano i pennelli e se ne vanno lasciando ai frati anche il riordino del materiale e la pulizia del cantiere. Forse, ma si tratta di semplice congettura, per la notizia della peste a Milano, nel 1485, dove i nostri tenevano casa e famiglia, o per la sua comparsa a Bellinzona.

18 W.E. SUIDA, cf. nota 14.

19 V. GILARDONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità,* vol. II, Bellinzona 1955, p. 121.

20 V. GILARDONI, *La mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli,* in: Rivista tecnica della Svizzera Italiana 1956, 4/5, p. 25.

21 NOEMI GABRIELLI, *La pittura in Valsesia prima di Gaudenzio,* in: Mostra di Gaudenzio Ferrari, Milano 1956, p. 63.

22 L.P. RANCATI, *I quattro libri corali della biblioteca francescana di sant'Angelo in Milano,* testi di laurea, Università cattolica del Sacro Cuore, Milano 1974/75. Indicazione autorizzata dalla autrice, che qui si ringrazia per la gentilezza e la disponibilità acordate.

23 G. TESTORI, *Gaudenzio Ferrari,* in: Mostra di Gaudenzio Ferrari, Milano 1956, p. 89.

24 P. LOMAZZO, Trattato dell'arte della pittura, Milano 1584, p. 421.

25 Non si conscono opere sicure di Stefano Scotto. Gli vengono nondimeno attribuiti alcuni affreschi nella chiesa di santa Maria delle Grazie di Varallo (THIEME-BECKER e. G. TESTORI, cf. nota 23).
Meritano d'altro canto un accenno le strette affinità formali riscontrabili tra personaggi della parete di Bellinzona e figure del trittico della Madonna della Misericordia conservato nella Galleria Poldi Pezzoli di Milano, firmato da Gottardo Scotto. I legami di parentela stanno sovente alla base della buona conduzione di una bottega artigiana. Inoltre il cartone della scena della visita dei Magi è stato usato da Nicolò da Varallo nella cappella di santa Margherita nella omonima chiesa delle Grazie nel capoluogo della Valsesia, semplicemente avvicinando i due gruppi, quello della Sacra Famiglia e quello dei Magi, di pochi centimentri.

26 Il giudizio che vuole questa Annunciazione successiva alla nota tavola del Bergognone conservata nella chiesa della Incoronata a Lodi va corretto rovesciando l'ordine cronologico (F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento,* Milano 1965, p. 640). Che l'affresco bellinzonese sia opera giovanile e preceda quell'esito della piena maturità del Fossano, non esente da appesantimenti leonardeschi, non pone infatti dubbio.

27 Affresco trasportato, oggi in depositio presso il Museo della Scienza e della Tecnica in Milano.

28 Collezione G. Gallarati-Scotti.

29 C. BARONI / S. SAMEK-LUDOVICI, *La pittura lombarda del Quattrocento,* Messina-Firenze 1952, p. 184.

30 Significativa al proposito l'annotazione del L. BELTRAMI, cf. nota 8: «La composizione del dipinto rivela qualche timidezza e semplicità di esecuzione tecnica . . ., non ha caratteri decisi per cui si possa formulare un nome di autore o una indicazione precisa di scuola . . .». Le strette affinità riscontrabili tra le

sinopie bellinzonesi e quella per la scena dell «Esquie di san Martino» nella chiesa milanese di san Pietro in Gessate peraltro confortano la proposta attributiva al Bergognone.

31 Le opere sicure di Bernardino Bergognone, fratello minore di Ambrogio, sono poche. La affinità col dipinto in esame andrebbero quindi esaminate nell'ambito di una ricerca specifica.

Qui si ritiene nondimeno che Ambrogio abbia ricevuto l'incarico di predisporre ed eseguire parte della decorazione della nuova chiesa, che assolve poi con l'aiuto del fratello. A Bernardino spettano appunto i santi Rocco e Sebastiano, eseguiti sulla base del cartone di Ambrogio (cf. A. MORASSI, *Un affresco di Ambrogio e alcune opere di Bernardino Bergognone,* in: Bolletino d'Arte 36, 1930, p. 448).

FONTI DELLE FOTOGRAFIE

Ill. 1: Ufficio Cantonale dei Monumenti Storici.
Ill.2–6: Autore.

RIASSUNTO

Una serie di osservazioni sulla tecnica d'esecuzione indica che l'insieme degli affreschi rinascimentali lombardi della chiesa bellinzonese di Santa Maria delle Grazie è riferibile ad un programma iconografico organico previsto sin dall'inizio della costruzione dell'edificio e coerente con le funzioni specifiche del suo particolare impianto architettonico.

L'incarico fu affidato alle botteghe di due pittori milanesi, forse Stefano Scotto e, con buone probabilità, Ambrogio da Fossano detto il Borgognone.

Dopo meno di un mese dall'inizio dei lavori, un evento improvviso e grave interruppe bruscamente l'esecuzione dei dipinti, contemporaneamente avviata nelle diverse parti della chiesa (1484/86?). Trascorsero più anni, forse una decina, prima che le circostanze consentirono il compimento unicamente della immagini più direttamente esposte ai fedeli.

In questa seconda fase (poco prima del 1495?) sembra confermarsi il contributo supposto del giovane Gaudenzio Ferrari.

ZUSAMMENFASSUNG

Eine Reihe von Beobachtungen über die Art und Weise der Ausführung der im lombardischen Renaissancestil gehaltenen Wandgemälde in der Kirche Santa Maria delle Grazie in Bellinzona führt zur Erkenntnis, dass das ikonographische Programm den einzelnen Teilen des Gebäudes und deren spezifischer Funktion angepasst worden ist.

Die Arbeit wurde den Ateliers von zwei Mailänder Meistern anvertraut, vielleicht jenem des Stefano Scotto und - mit grösserer Wahrscheinlichkeit - dem des Ambrogio da Fossano, den man besser unter der Bezeichnung «Il Borgognone» kennt.

Ungefähr einen Monat nach Beginn der Malarbeiten (1485/86?) unterbrach ein schwerer Zwischenfall die Fertigstellung der dekorativen Teile. Die Maler gaben den Arbeitsplatz auf und liessen dabei die von ihnen an verschiedenen Teilen der Kirche angefangene Malerei unvollendet zurück.

Nach einem Zeitraum von vielleicht 10 Jahren erlaubten es die Umstände offenbar einem der beiden erwähnten Maler jene Teile, die dem Anblick der Gläubigen am meisten ausgesetzt waren, zu vollenden. Für diese zweite Arbeitsphase (kurz vor 1495?) scheint sich die bereits vermutete Mitarbeit des jungen Gaudenzio Ferrari zu bestätigen.

RÉSUMÉ

Une série d'observations sur la technique d'exécution de l'ensemble des fresques datant de la Renaissance lombarde de l'église de «Santa Maria delle Grazie», à Bellinzona indique un programme iconographique organisé, mis au point en accord avec les fonctions spécifiques des différentes parties de l'édifice.

Le travail a été confié aux ateliers de deux peintres milanais, peut-être celui de Stefano Scotto et, probablement celui d'Ambrogio da Fossano, mieux connu sous le nom de «Il Borgognone».

Environ un mois après le début du travail (1485/86?), un événement imprévu et grave cause l'interruption brusque de l'exécution du décor. Les peintres quittent subitement le chantier, laissant inachevées, les œuvres commencées en même temps à divers endroits de l'église.

Les années passent, une dizaine peut-être, avant que les circonstances ne permettent à l'un des deux maîtres de terminer les peintures plus directement exposées aux fidèles.

Pendant cette deuxième période de travail (peu avant 1495?) semble se confirmer la contribution supposée du jeune Gaudenzio Ferrari.

SUMMARY

A number of observations on the manner and technique of execution proves that the ensemble of the Lombard Renaissance frescoes in Bellinzona's church of "Santa Maria delle Grazie" can be referred to as an iconographic programme which was made to fit the separate parts of the edifice as well as their specific functions.

The work was commissioned to the work-shops of two Milanese painters. One was possibly Stefano Scotto and the other one most probably Ambrogio de Fossano, named "Il Borgognone".

About a month after they started with the work, a serious incident stopped the completion of the frescoes. The painters left, and some of the murals which they had started in various parts of the church remained unfinished.

After a period of about ten years circumstances apparently allowed one of the aforementioned painters to finish at least those frescoes directly facing the worshippers.

For this second phase of the work (shortly before 1495?) the contribution of the young Gaudenzio Ferrari seems almost certain.