

FRAMMENTI DI IDENTITÀ:
LA CHIESA DI SAN BERNARDO A FAEDO

a cura di Alessandro Rovetta

Saggi di
Elisabetta Canobbio, Luca De Paoli, Massimo Romeri,
Alessandro Rovetta, Anna Triberti



INDICE

Introduzione. Frammenti di identità: la chiesa di San Bernardo a Faedo <i>Alessandro Rovetta</i>	pag. 7
Verso la chiesa della comunità: la chiesa di San Bernardo e gli <i>homines</i> di Faedo <i>Elisabetta Canobbio</i>	» 9
La chiesa di San Bernardo a Faedo: identità e radicamento <i>Luca De Paoli</i>	» 29
L'Ultima cena in San Bernardo a Faedo <i>Alessandro Rovetta</i>	» 69
Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo <i>Massimo Romeri</i>	» 97
Il restauro degli affreschi della chiesa di San Bernardo (2008-2020) <i>Anna Triberti</i>	» 123
La Croce astile di San Bernardo <i>Massimo Romeri</i>	» 149
Tavola cronologica	» 159
Ringraziamenti	» 161
Abstract	» 163
Autori	» 169

GLI AFFRESCHI CINQUECENTESCHI DI SAN BERNARDO A FAEDO

Massimo Romeri

Negli ultimi anni ho ripensato e ricucito diverse volte pensieri e testi sulla chiesa di San Bernardo a Faedo. Almeno dal 2010, dopo che le indagini stratigrafiche sulle pareti, approntate negli anni precedenti, avevano mostrato l'esistenza di dipinti nascosti sotto diversi strati di scialbo. Come si vedrà meglio nel saggio di Anna Triberti, alcune imbiancature – di cui una, spessa e resistente, verosimilmente ottocentesca – ricoprivano quasi completamente gli affreschi. Restava visibile solamente uno scalcagnato *San Rocco* che avevo da tempo attribuito a Luigi Valloni¹.

Dopo l'*Ultima cena* della parete settentrionale (*Figura 1*), i restauri hanno fatto emergere il *San Lorenzo* (*Figura 2*) sulla parete opposta, una *Madonna con il Bambino* sull'arco trionfale (*Figura 3*), un *San Bernardo* e un *Sant'Antonio* nella conca absidale; infine l'intero ciclo dell'abside (*Figura 4*).

La volontà di continuare i lavori a fronte di tante difficoltà tecniche, economiche, logistiche, è sempre stata salda. Mossa e sollecitata da una cura costante per le cose che si amano e nelle quali ci si rispecchia, e che perciò si vuole difendere. Non è scontato in questi anni e con lo stato in cui versano gli uffici di tutela, ridotti nei numeri e nel ruolo, costantemente sul crinale del disastro. A San Bernardo c'è stato invece un circolo virtuoso di cui sono stato testimone: sono stati chiamati dei professionisti, è stata coinvolta, fin dal principio e senza paura, la Soprintendenza, e i soldi spesi non sono arrivati da piogge di finanziamenti eccezionali ma da una costante messa in campo delle forze civiche e civili degli abitanti di Faedo e Albosaggia che hanno dato di volta in volta quanto potevano.

1. M. Romeri, *Appunti su Luigi Valloni*, in «Bolletino della Società Storica Valtellinese», n. 60, 2007, p. 127, nota 29; Id., *San Bernardo a Faedo*, in «Annuario CAI», 2011, pp. 130-131; A. Rovetta, *Il complesso monumentale di San Giorgio in età rinascimentale*, in A. Corbellini, (a cura di), *Un popolo, la sua chiesa, il suo Santo protettore. La chiesa di San Giorgio di Montagna in Valtellina*, Parrocchia di San Giorgio martire, Montagna in Valtellina 2021, p. 99.

Per tutte queste ragioni le prossime pagine finiranno per essere una specie di raccolta delle postille e dei ragionamenti fatti durante gli anni dei restauri di San Bernardo, proceduti lentamente una stagione dopo l'altra mentre sullo sfondo continuavano le nostre vite e il patrimonio locale, e il paesaggio, e la storia dell'arte, seguitavano a essere oscurati dai fasti supremi di qualche opera mediaticamente più seducente, per mostrare meglio il genio italiano in qualche esposizione precaria montata nelle sale di un museo o di una fiera.

Prima della fine del XV secolo – in alcuni casi anche oltre – poche chiese erano decorate seguendo un progetto d'insieme, o un ordine, se non quello dettato dalle circostanze. Gli affreschi si sovrapponevano perciò in modo disordinato, con un risultato che poteva somigliare a una specie di *patchwork* di santini devozionali. Questi dipinti a volte riportavano le date di creazione o il nome del committente, mai quello del pittore, ed erano realizzati da artisti che spesso si specializzavano proprio nella produzione di questo tipo di immagini devozionali. Ciò che sappiamo di loro è il più delle volte limitato al raggruppamento di qualche opera, un'idea di cronologia e qualche generica indicazione di provenienza.

Le pareti delle chiese si potevano così riempire gradualmente di Madonne e Santi a cui i fedeli si appellavano per via onomastica, per un culto particolare, come *ex voto* o con uno scopo apotropaico. In questo modo immagini e relative iscrizioni finivano per essere una sorta di mappa della società che convogliava nell'edificio le proprie forze e il proprio *status*, così come era accaduto nelle chiese maggiori, e continuerà nei secoli seguenti, ma in modo ben più roboante, con gli allestimenti delle cappelle.

Per non andare troppo oltre, sul territorio valtellinese esistono numerosi esempi di questo tipo, ancora visibili in chiese che non hanno subito rifacimenti integrali. È così in San Gottardo ad Alfaedo, sopra la Sirta, nella chiesa di San Giacomo alla Selvetta, in San Rocco a Ponte in Valtellina, in San Giorgio a Grosio, in Sant'Antonio a Chiuro eccetera. Era così anche nei Santi Gervasio e Protasio di Sondrio, almeno fino agli interventi dell'arciprete Nicolò Rusca che in gran parte «abolì con far imbianchire le pareti» in cui le «immagini, come uscite da vari affetti, in vari tempi, con rozza mano, e per varie persone non tutte uguali nei beni di fortuna, confusamente s'erano sparse»². E anche il santuario della Sassella, come hanno evidenziato gli studi recenti, tra Quattro e primo Cinquecento doveva avere acquisito un aspetto altrettanto disordinato³.

2. G.A. Paravicini, *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Società Storica Valtellinese, Sondrio 1969, p. 66; F. Bormetti, M. Sassella, *La collegiata di Sondrio*, in *Pietro Ligari o la professione dell'artista*, a cura di L. Giordano, Museo Valtellinese di storia e arte, Sondrio 1998, p. 54.

3. S. Papetti, *Il Quattrocento. Frammenti di pittura devozionale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria della Sassella*, Creval, [Sondrio] 2018, pp. 93-107, in particolare p. 105.

Verosimilmente, la più piccola e rurale San Bernardo a Faedo non si discostava molto da questi esempi, ma le testimonianze ancora conservate nell'edificio sono oggi ridotte. Non sappiamo infatti con certezza se fossero presenti altre immagini, altri santi oltre al *San Lorenzo* sulla parete interna meridionale. È impossibile da dire, tanto più che dai tasselli fatti sull'intonaco in diversi punti dell'edificio non è emerso nient'altro: è però difficile credere che quel martire fosse l'unica figura in tutta l'estensione della parete sud.

Nemmeno i frammenti di intonaco dipinto visibili nei muri esterni verso sud e verso est ci possono dire di più sull'antica presenza di altri eventuali affreschi. Questi lacerti (*Figure 5-6*) sono sopravvissuti perché utilizzati come materiale inerte nel rinzaffo che ricopre le pareti esterne della chiesa per buona parte del perimetro, compresa la superficie esterna della sagrestia. Il lavoro di rinforzo dei muri è perciò avvenuto dopo la costruzione del quest'ultimo corpo architettonico, appoggiato sul lato nord dell'abside⁴. Come dicevo, questi lacerti derivano da intonaci dipinti a buon fresco non scialbati; sono, almeno in parte, da legare agli smantellamenti della parete nord realizzati per aprire o ingrandire l'apertura ancora presente. La demolizione, difficile da datare con certezza, ha purtroppo menomato l'*Ultima cena*⁵. Più di recente, lungo l'Ottocento, il muro perimetrale nord è stato scavato per ottenere una seconda apertura che ha permesso il passaggio dall'aula alla torre campanaria, distruggendo quasi integralmente buona parte dell'affresco di Valloni su cui si tornerà nelle prossime pagine.

La maggior parte dei frammenti visibili mescolati alla malta esterna ha delle cromie che richiamano l'affresco più antico; nel brano più vasto (*Figura 6*) è presente anche una spessa linea rossa che corrisponde perfettamente, righello alla mano, alla cornice dell'*Ultima cena*. La questione è centrale per capire almeno una cosa che interessa qui: la prima scialbatura su tutte le superfici interne è avvenuta dopo la costruzione della sagrestia. È in quest'occasione che agli affreschi è stato sovrammesso il bianco per uniformare quasi tutto lo spazio interno dell'edificio, riducendo il disordine dato da immagini di diverse epoche e valore che non servivano, non piacevano più o erano pesantemente ammalorate, come era accaduto anche a Sondrio e alla Sassella, per esempio.

Sulla parete interna del lato sud *San Lorenzo* (*Figura 2*) ha i suoi segni canonici: palma del martirio e graticola. Non ha il linguaggio degli affreschi marcatamente popolari, ancora tardogotici nei tratti, eseguiti da botteghe itineranti come quelle stilisticamente legate ai Baschenis di Averara diffusi in numerosi punti della Bassa e Media Valtelli-

4. Per le vicende costruttive si veda il saggio di Luca De Paoli in questo volume.

5. Sull'*Ultima cena* si veda il saggio di Alessandro Rovetta in questo volume.

na, o quella detta di «Giovannino da Sondalo», attivissima in tutta la Valtellina nord-orientale fra 1490-91 e il 1515. La parlata dell'autore del *San Lorenzo* è pienamente rinascimentale.

Il santo è inserito in una nicchia dipinta molto semplice, a pianta semicircolare e senza calotta. Gli occhi arrosati e le mani dinoccolate lasciano intravedere, sul quel viso e quel corpo semplicissimi, un certo interesse dell'artista per le espressività marcate. Luci e ombre accentuano la profondità in uno sforzo illusionistico. Questa ricerca volumetrica è evidente anche nelle grandi maniche, nelle forme geometriche della testa e del collo, e nell'aureola: quest'ultima non è un cerchio di luce o un segno grafico, ma un vero e proprio piatto d'oro con il suo spessore, inclinato nel tentativo di rompere la frontalità ieratica della figura. Pur con le sue difficoltà, evidenti soprattutto nella ricaduta dei panneggi e nel tentativo prospettico maldestro della graticola, questo maestro si dimostra attento alla lingua di Bramantino a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Un'attenzione agli scorci e alla sintesi delle forme che si diffonde nelle valli alpine attraverso emuli di Suardi ma anche di Bernardo Zenale, e che finiscono per destare l'interesse di pittori come Ludovico De Donati che, con fatica, cercano la loro strada per la «maniera moderna» tra mode vestite con superficialità e tradizioni di bottega.

Si può perciò provare a datare *San Lorenzo*, tenendo però un ampio margine, tra la metà del primo e quella del secondo decennio del XVI secolo, magari leggermente in anticipo rispetto ai lavori di Sigismondo De Magistris a Montagna (1514) debitori, per vie non del tutto chiarite, proprio di De Donati⁶. Sono gli anni in cui anche Andrea De Passeris lavora in zona. L'artista si è quasi completamente lasciato alle spalle le spigolosità ferraresi e le sperimentazioni degli anni giovanili, sollecitato dalla nuova via, più classica e meno espressionista, che stava prendendo la pittura: è a Torre Santa Maria nel 1507, a Sacco di Cosio nel 1508, alla Sassella nel 1511 e forse, tre anni dopo, al lavoro per l'abside dell'antica chiesa parrocchiale di Sondrio⁷. Se fossi costretto a scommettere sull'identità del pittore di San Bernardo con le carte che si hanno ora in mano, penserei a un suo sodale.

È difficile dire con certezza quanto tempo sia passato tra la realizzazione di quel modesto *San Lorenzo* e la vera e propria trasformazione dell'interno della chiesa di

6. Sugli inizi di De Magistris da ultimo A. Rovetta, *La stagione rinascimentale*, in A. Dell'Oca, A. Rovetta (a cura di), *Santa Maria*, cit., pp. 154-157; Id., *Il complesso*, cit., pp. 133-136.

7. Per l'ipotesi: A. Rovetta, *La stagione*, cit., p. 142. De Passeris è a Torre Santa Maria nel 1507 per acquisire una caparra su un'ancona (oggi perduta) da realizzarsi per la chiesa parrocchiale: F. Palazzi Trivelli, *Un'ancona di Andrea "de Passeris" in Valmalenco*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 50, 1997, pp. 117-119; per Sacco, Id., *Il pittore Andrea de Passeris a Sacco nel 1508*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 44, 1992, pp. 57-64.

San Bernardo in senso rinascimentale. La consacrazione dell'altare a San Bernardo e Santa Maria Maddalena, avvenuta il 30 gennaio 1521 per mano del vescovo di Laodicea Francesco Ladino⁸, deve avere in qualche modo accelerato questi aggiornamenti. L'evento dev'essere stato preparato dal punto di vista liturgico ma deve avere avuto dei riscontri anche nell'allestimento dell'edificio, magari con la commissione di un'ancona d'altare – se già non fosse presente –, di affreschi e suppellettili che si aggiungevano a quelle esistenti come la *Croce astile* della seconda metà del XV secolo ora in San Carlo a Faedo⁹.

Il passaggio nei terziari valtelinesi di Ladino¹⁰, ausiliare per conto del vescovo lariano assente, avveniva in anni di cambiamenti importanti dal punto di vista politico, mentre culturalmente la valle dell'Adda continuava a dipendere strettamente da Como.

Il grande fermento artistico dei primi tre decenni del secolo è segnato in tutta la diocesi dall'avvicendamento di grandi personalità come quelle di Bernardino Luini, di Gaudenzio Ferrari, dei Del Maino. I cantieri aperti da questi grandi artisti furono importanti per numero e impegno, lasciando strascichi importanti sul territorio. A partire dai collaboratori di cui conosciamo ancora pochi nomi, portati o trovati e in alcuni casi rimasti nei terziari valtelinesi: sono essenziali per comprendere ciò che è avvenuto dal punto di vista artistico, e quando e come questa fiammata si è andata esaurendo. Tra i testimoni di questi passaggi ci sono ovviamente Ludovico De Donati e i maestri della generazione successiva come Sigismondo De Magistris, e altri a cui non siamo ancora in grado di collegare delle opere o, viceversa, opere di cui non conosciamo gli autori, ma anche un artista eclettico e furbo come Vincenzo De Barberis¹¹.

I riferimenti alla cultura figurativa più aggiornata si innestano ovviamente su quanto imparato durante la formazione, lasciando così trasparire, quando si sa leggerli, i segni degli incontri, dei viaggi, degli studi sui lavori altrui. Il caso di De Barberis è piuttosto comodo per studiare queste modalità. Come dicevo è un artista furbo, perché abile nell'appropriarsi delle innovazioni di altri, aggiornandosi repentinamente. Sono però acquisizioni superficiali che non cambiano mai radicalmente il modo di pensare e pro-

8. Per il documento si veda il saggio di Elisabetta Canobbio in questo volume.

9. Su cui si veda il mio saggio in questo volume.

10. Sulla figura del Landino cfr. F. Parnisari, *Spiritualità e impegno pastorale di un vescovo del primo Cinquecento: la visita di Francesco Ladino a Cannobio e in Val Veddasca*, in «Verbanus», n. 37, 2016, pp. 145-164; sulle questioni comasche soprattutto pp. 151-152, nota 22.

11. La bibliografia su De Barberis è piuttosto vasta, la sintetizzo qui ad alcune voci: C. D'Adda, *Un pittore bresciano in Valtellina: Vincenzo De Barberis da Brescia*, in «Civiltà Bresciana», vol. V, n. 2, 1996, pp. 7-16; E. Bianchi, *Vincenzo Barberi*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Medioevo e il primo Cinquecento*, Kriterion, Sondrio 2000, pp. 299-300; M. Cattaneo, «*Vincenzo pittor bresciano*», tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2001 (relatore G. Bora); M. Romeri, *Vincenzo De Barberis a Castione*, in V. Dell'Agostino (a cura di), *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, Comune di Castione Andevenno, Sondrio 2019, pp. 277-291.

porre le immagini dell'artista bresciano. Le questioni che si devono affrontare qui sono quindi due: come nasce e si sviluppa il rapporto con altri artisti, siano essi soci o collaboratori e, più nello specifico, quali sono le emergenze figurative che galleggiano sulle pareti di San Bernardo a Faedo?

La prima collaborazione documentata risale alla giovinezza: nel 1513 Vincenzo è nell'*entourage* che realizza la decorazione della sala dei Deputati della Fabbrica del Duomo di Milano come sodale di Cesare Cesariano. Per tale impegno è ricordato nel *Trattato* di Giovan Paolo Lomazzo – cioè una delle principali fonti per la storia dell'arte lombarda – come esperto nell'ornamento a «fogliami»¹². Purtroppo però di quei dipinti nulla si è conservato.

Nel 1520 firma un contratto con il pittore e doratore genovese Battista Grassi: insieme all'allievo Filippo Cavallazzi da Oleggio, Vincenzo si impegna a portare a termine due ancone¹³. Ne conosciamo solamente una, la pala dell'*Assunzione* nella chiesa di Santa Maria Assunta di Rivarolo, a Genova (*Figura 7*). Qui De Barberis ricalca in buona parte la composizione da un'*Assunzione* di Bernardino Ferrari oggi in collezione privata (*Figura 8*), dimostrandosi attento alla produzione di un artista che ha un ruolo piuttosto centrale nella Lombardia francese dei primi due decenni del Cinquecento¹⁴.

Il nodo della collaborazione con Grassi si scioglie tenendo in considerazione la questione dell'Arte genovese dei pittori, che limitava la concorrenza degli stranieri e quindi la possibilità, per un forestiero, di avere commissioni in città; avere un artista genovese – tra l'altro con un ruolo di spicco nell'associazione come Grassi – come cofirmatario, era uno modo per poter aggirare il problema e lavorare liberamente sotto la Lanterna¹⁵. Grassi poteva quindi aver fornito la bottega e i materiali, magari la tavola già approntata, senza per forza avere già materialmente impostato il dipinto, lasciando quindi un ampio margine di libertà al collega, aggiornato sui fatti della pittura milanese contemporanea. Nell'*Assunzione* di Rivarolo non c'è infatti traccia di mani esterne alla bottega De Barberis.

12. Della partita sono anche Alessandro da Vaprio e Nicolo d'Appiano: S. Gatti, *L'attività milanese del Cesariano dal 1512-13 al 1519*, in «Arte Lombarda», n. 16, 1971, p. 220; B. Agosti, G. Agosti (a cura di), *Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Edizioni L'Obliquo, Brescia 1997, p. 42, nota 225. L'aspetto della sala si ricostruisce grazie a un'incisione ottocentesca: S. Gatti, *L'attività*, cit., p. 226, fig. 5.

13. J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Allemandi, Torino 1995, pp. 169, 233-234, n. 52; da ultimo Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 282, 290, nota 24.

14. Cfr. F. Frangi, *Bernardino Ferrari*, in «Nuovi studi», n. 9, 2003, pp. 77-102, in particolare p. 93, fig. 108; la datazione dell'*Assunzione* andrà anticipata di qualche anno, alla luce di G. Agosti, J. Stoppa, in Idd. (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), edizione rivista e corretta, Officina Libreria, Milano 2014, p. 67, nota 2.

15. Sulla questione E. Parma, *L'«Ars Pictorae» a Genova nella prima metà del Cinquecento*, in Ead. (a cura di), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Banca Carige, Genova 1999, pp. 13-25.

Che Vincenzo cercasse in quegli anni una propria identità muovendosi tra tradizioni locali e frangia leonardesca è chiarito anche da alcune opere recentemente attribuitegli¹⁶. Poi, nel 1521, la partenza per la Valtellina. Lì, sui ponteggi in Sant'Antonio a Morbegno, affianca un pittore verosimilmente già frequentato a Milano, Bernardino De Donati¹⁷. Il ruolo di quest'ultimo nelle vicende artistiche di quest'angolo di Lombardia è ancora da definire, e il problema si è posto a maggior ragione per gli affreschi e le opere realizzate per Sant'Antonio¹⁸. Nella chiesa domenicana Bernardino aveva infatti già lavorato con Ambrogio Ghezzi; solo dopo la morte di questo, avvenuta nel 1517, avviava una società con De Barberis.

Sulla parte di De Donati nella produzione successiva di De Barberis la critica è stata spesso altalenante, riconoscendo i caratteri dell'uno o dell'altro – e la mano di Bernardino in particolare – laddove emergeva maggiormente un legame con la cultura bramantiniana e zenaliana. Una cultura che ha toccato però diversi artisti a queste latitudini, De Barberis compreso. Purtroppo, malgrado il suo curriculum e i tentativi fatti nel passato, la verità è che non si conoscono con certezza opere autonome di Bernardino, mentre su quelle di collaborazione la sua mano è poco più che invisibile.

Al discorso vanno aggiunti anche gli affreschi della volta a botte di San Bartolomeo a Bema¹⁹, mutili nella parte verso la facciata, rovinatissimi e resi ancora più illeggibili da un brutto restauro recente che andrebbe del tutto emendato. Sono realizzati da De

16. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 283-285, figg. 10-14.

17. Nel 1521 Vincenzo De Barberis è chiamato a dipingere, insieme a Bernardino De Donati, le *Storie di Sant'Antonio Abate* per l'omonima cappella della chiesa domenicana. L'atto è rogato il 10 giugno 1521 e De Barberis e De Donati sono ancora residenti a Milano. Su queste vicende cfr.: B. Leoni, *L'ancona lignea nella chiesa di S. Vittore a Caiolo e il suo autore*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 38, 1985, p. 142; G. Perotti, *Affreschi del sotto-tetto in S. Antonio: gli autori* [1989], in *Scritti d'arte su Morbegno e la Valtellina. Antologia da "Le Vie del Bene" 1926-2001*, Le Vie del Bene, Sondrio 2004, pp. 147-148; B. Secci, *Un contributo alla biografia di Ambrogio Ghezzi*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 53, 2000, pp. 177-184; ma si aggiunga che gli atti notarili sugli affreschi della cappella di Sant'Antonio e di Santa Caterina da Siena, pubblicati per la prima volta dal maestro Leoni, erano già noti nel Settecento a Carlo Giacinto Fontana che li aveva regestati, dandone la precisa collocazione nelle filze dei notai nel suo manoscritto sul convento: Sondrio, Biblioteca Pio Rajna, Armadio manoscritti, *Sant'Antonio a Morbegno*, pp. 48, 74. I continuativi legami di De Donati con la Valtellina e il suo trasferimento definitivo si devono probabilmente a un legame matrimoniale: F. Palazzi Trivelli, *Giovanni Antonio de Donatis apprendista sarto*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 47, 1994, p. 126. Ultima nota: gli affreschi e l'ancona della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno, realizzati dalla ditta De Donati-Ghezzi, sono pagati 245 lire (B. Secci, *Un contributo*, cit., p. 184), cioè quasi otto volte l'impegno limitrofo e di poco successivo di De Barberis e De Donati, pagati con un «miserabile compenso di 32 lire» (J. Shell, *Pittori*, cit., p. 165). Una differenza che, ancona a parte, si dovrà in qualche modo spiegare.

18. Oltre ai lacerti della cappella di Sant'Antonio sopravvissuti, per la chiesa è stato dipinto e firmato da Vincenzo De Barberis e Bernardino De Donati il polittico con l'*Assunzione della Vergine e le Sante Caterina da Siena, Marta, Maria Maddalena, Caterina d'Alessandria*, e una predella divisa in tre tavole con *Storie della Vergine*. Il polittico, oggi nel santuario dell'Assunta e San Lorenzo a Morbegno, è «malamente» restaurato nel 1855: per l'antica collocazione e la storia critica e conservativa si veda M. Romeri, *La pittura nelle valli dell'Adda e del Mera tra XV e XVII secolo. La dispersione del patrimonio e la formazione del concetto di periferia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, Dottorato di ricerca in Storia del patrimonio archeologico e artistico, a.a. 2014-2015 (tutor G. Romano), a.a. 2012-2015, pp. 15-16.

19. I dipinti sono stati segnalati da R. Fallati, *Una traccia del Rinascimento lombardo a Bema*, in «Contract», a. XVI, n. 30, 2000, pp. 34-36.

Barberis subito dopo il primo incarico valtellinese, con gli occhi ancora fortemente impressionati dalle *Storie di Santa Caterina* di Ghezzi e De Donati in Sant'Antonio, tra volti grotteschi e stereometrie bramantiniane in parallelo al Luini della Pelucca²⁰. Sono vicinissimi alle *Storie di San Martino* e alla *Natività* ancora affrescate in Sant'Antonio (verosimilmente del 1524), dove ritornano a galla ricordi di opere di Vincenzo Foppa e di nuovo ci sono attenzioni prospettiche, dilatazioni monumentali e le stesse cromie calde e pastose che legano tutti i dipinti di questi primi anni Venti²¹. Ne riproduco qui almeno due dettagli leggibili (*Figure 9-10*).

Nel 1525 Bernardino De Donati è documentato a Talamona; Vincenzo invece firma e data un perduto *Battesimo di Cristo* per la cappella di San Giovanni nella collegiata di Sondrio, di patronato Lavizzari. Una testimonianza su questo dipinto perduto sta in una dissertazione, con qualche velleità storico-letteraria e apologetica sulla propria famiglia, manoscritta da Pietro Martire Lavizzari tra 1634 e 1635. Riporto il passo, che è anche la più antica attestazione scritta della fortuna valtellinese del pittore:

Circa poi all'Eminente grandezza, et santità di S. Giovanni Battista, circa l'impresa del Battesimo di Cristo descritta nella sopradetta Ancona, circa l'eccellente pittura della sopradetta Ancona [...] io non starò qui a stendermi più oltre, poiché sono tutte cose a tutti notorie et manifeste [...]. Solamente dirò, come la sopradetta anchona fu fatta l'anno 1525 da Vincenzo pittor Bresciano, come si può veder quasi in fondo alla sopradetta anchona [...]. Et si dice, che il suddetto Pittor fu quello che dipinse anche l'anchona della Chiesa della Sassella, e quella della Chiesa Parrocchiale di Caiolo, che gli sono pitture molto lodate²².

Nel maggio 1527, se non prima, De Barberis raggiunge il socio a Talamona²³. A questi anni risalgono diverse opere già note e probabilmente il polittico disperso per Sant'Agostino a Campo Tartano, di cui restano solamente i documenti che ne attestano il pagamento²⁴.

20. Cfr. G. Agosti, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini*, cit., p. 134, nn. 13-19; A. Mazzotta, *Leonardeschi. Leonardo e gli artisti lombardi*, in «Art e Dossier», n. 309, 2014, p. 44. Le immagini dei rovinatissimi affreschi di Sant'Antonio si vedono anche in A. Rovetta, *Origine*, cit., pp. 36-37, figg. 59-60; M. Gregori (a cura di), *Pittura*, cit., pp. 115-116, tavv. 51-52; E. Bianchi, *Morbegno, chiesa di S. Antonio*, in S. Coppa (a cura di), *Civiltà*, cit., p. 245, fig. 171.

21. Sulla parete di fondo della piccola chiesa è dipinta illusionisticamente un'ancona. La cultura più complessa esposta sul soffitto è qui appiattita in una composizione di maniera, con una palette cromatica più limitata. Si direbbe tutto molto semplificato, più tardo, come per fare il verso alle pitture del soffitto, ma a garantire l'antichità anche di queste superfici così piatte – cercando di non farsi ingannare dagli arancioni e degli azzurri sordi aggiunti di recente – ci sono le incisioni dei passanti, con date ben leggibili tra cui un «1555», un «1561», un «1682 die p.a Aprilis». È perciò un lavoro di bottega, e come concluso di fretta in un secondo momento rispetto agli articolati teatrini prospettici della volta.

22. Sondrio, Biblioteca Pio Rajna, Fondo Terzi Sant'Agata, b. 31, fasc. 4, Pietro Martire Lavizzari, *Descrizione dell'Antica et Nobile famiglia delli Signori Lavizzari di Sondrio di Valtellina et de diverse altre sue pertinentie*, p. 165; segnalato in B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 143.

23. B. Leoni, *L'ancona*, cit., pp. 142-143.

24. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 144.

Poi ci sono un viaggio verso Brescia, il trasferimento a Caiolo e un passaggio bergamasco documentato, dove avviene un incontro con il pittore Jacopino Scipioni. In quell'occasione Jacopino dichiara a sua volta di essere stato in Valtellina intorno al 1522²⁵.

Ci stiamo avvicinando agli affreschi di San Bernardo e a un altro snodo delicato, cioè il polittico dell'Assunzione in San Vittore a Caiolo (*Figura 11*), firmato e datato: «OPUS VINCE[n]TI DE | BRIXIA ET B[er]NARDI | NI DE ME[di]oLL[an]o 1529»²⁶.

Qui, grazie al confronto con gli affreschi di Lovornato e Travagliato (*Figure 12*), dipinti pochi mesi prima, è più agevole riconoscere cosa sia di Vincenzo e cosa no²⁷. Intanto nella predella sono citate composizioni di Gaudenzio Ferrari²⁸ secondo una modalità di acquisizione delle invenzioni altrui che, si è visto, è consona a De Barberis sin dagli esordi. Le sue figurette esili, scattanti e allungate fanno il paio con gli alberelli striminziti stagliati su sfondi azzurrini di maniera. Nella tavola maggiore si ritrovano i suoi soliti volti tondi, di una dolcezza mielosa. Malgrado abbiano perso lo sfumato più sottile e pastoso dei lavori dei primi anni Venti, continua a essere centrale il confronto con la pala di Rivarolo (*Figura 7*), dove si ritrovano i prototipi per alcuni degli apostoli

25. Il documento è citato in F. Cortesi Bosco, *La Pietà di Lorenzo Lotto "opera molto affettuosa", in Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, atti della giornata di studio, in «Quaderni del Museo Bernareggi», n. 4, 2002, p. 24, nota 13; nel 1528 Vincenzo, abitante a «Chayoli Vallis Tuline» è a Bergamo insieme allo Scipioni. Quest'ultimo, su richiesta del De Barberis, rilascia una testimonianza che si riferisce a un loro incontro avvenuto cinque o sei anni prima, quando Scipioni aveva periziato un'ancona realizzata dal collega con cornice lignea intagliata, dorata e dipinta, con una Maddalena e i santi Rocco e Sebastiano, in una località a quattro miglia circa da Sondrio, riconosciuta da Simone Facchinetti nel polittico di Buglio (*Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in G. Romano (a cura di), *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 29 settembre - 17 dicembre 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 48). Il polittico di Buglio è perciò opera del solo De Barberis risalente al primo soggiorno valtellinese; la dedizione, oltre che alla Maddalena, a san Rocco e san Sebastiano, lo lega immediatamente alla pestilenza che tra 1520 e 1521 uccideva in pianura, ma non risparmiava del tutto nemmeno le valli. I Domenicani di Morbegno, committenti del pittore, hanno inoltre avuto un rapporto stretto con Buglio, testimoniato negli anni del vescovo Ninguarda (1588-1595), quando è parroco di San Fedele a Buglio frate Giovanni Filipponi del convento di Sant'Antonio e vicecurato è Innocenzo Filipponi, un altro domenicano. Proprio durante la visita pastorale del 1589 si avanzavano dei diritti di autonomia di San Fedele rispetto alla plebana di Ardenno della quale non si riconosceva il parroco affidandosi, per le celebrazioni, ed è una consuetudine, «a multis annis», ai frati di Morbegno: ripercorro la questione in M. Romeri, *La pittura*, cit., p. 16.

26. Il polittico, perfettamente conservato nella sua parte pittorica, è stato scoperto solamente vent'anni fa: S. Sicoli, *La ritrovata pala dell'Assunzione di Caiolo: un singolare episodio di sostituzione di un dipinto nella Valtellina di fine Settecento*, in «Bollettino d'arte», n. 121, 2002, pp. 109-114. Il «MELLO» con il doppio segno di abbreviazione sulle L è presente anche nel trittico di Gottardo Scotti proveniente da Mazzo, e ora al Poldi Pezzoli di Milano (inv. 1633); è una versione abbreviata del toponimo di Milano per cui esiste una certa elasticità ortografica anche sui documenti quattro e cinquecenteschi, in cui non è improbabile rintracciare «Mediollano», «Mediolano» o «Melano».

27. Gli affreschi in Santa Maria di Lovornato (Ospitaletto) e in Santa Maria dei Campi a Travagliato sono presentati per la prima volta da M. Marubbi, *Vincenzo de Barberis e gli affreschi cinquecenteschi del presbiterio*, in P. Castellini (a cura di), *Santa Maria di Lovornato. Architettura e affreschi di una chiesa bresciana del Quattrocento*, Comune di Ospitaletto, Brescia 2001, pp. 76-77; Id., *Tracce per l'attività bresciana di Vincenzo de Barberis*, in *Magister et magistri. Studi storico-artistici in memoria di Battista Leoni*, Società Storica Valtellinese, Sondrio 2002, pp. 229-233; qualche puntualizzazione in Romeri, *Vincenzo*, cit., p. 288, nota 26.

28. G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il frutteto di Rancate*, in Idd. (a cura di), *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 8 febbraio - 8 aprile 2011), Officina Libreria, Milano 2011, pp. 5-6; M. Romeri, *Itinerari gaudenziani in Valtellina*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *La Natività*, cit., p. 21.

di Caiolo. Ma nell'Assunzione valtellinese i passaggi di tono sono più secchi, gli impasti più sordi, le figure ammucciate senza porsi troppo pensiero, il cielo su cui si stagliano è piatto, le nuvole sono come di plastica e il paesaggio è completamente scomparso.

I panneggi voluminosi, rigonfi d'aria e che si increspano ai margini, si ritrovano sia qui che nelle lunette di Santa Maria a Lovornato; la mano di un collaboratore si scorge nelle chiome, nelle stoffe, nei dettagli tirati via un po' alla buona e nei volti dagli occhi più scavati. Le parti più scadenti, insomma, non sembrano del bresciano, non hanno il gesto rapido, la pennellata liquida e decisa, la capacità acquisita negli impasti cangianti che è ancora evidente nelle opere immediatamente precedenti. Richiamano piuttosto la *Natività con i Santi Giovanni Battista, Giacomo, Filippo, Gottardo e Rocco (Figura 13)* della parrocchiale di Torre Santa Maria, datata 1530 e già attribuita a Fermo Stella ma evidentemente, tolti i pesanti imbellettamenti dei restauri, prodotto della bottega De Barberis²⁹.

Sulla grande macchina d'altare di Caiolo emergono tutti i limiti della bottega di cui Bernardino è membro, e si rende palese come la sua parte sia stata, per ciò che riguarda il lavoro pittorico, del tutto secondaria o accessoria. Il suo ruolo è stato perciò diverso, probabilmente più imprenditoriale, un intermediario sul territorio a cui era legato anche per motivi familiari³⁰, come era stato Grassi a Genova. Se avesse davvero avuto le capacità, la tenuta di stile e le qualità che gli si sono riconosciute in passato nell'attribuirgli parte degli affreschi di Santa Maria delle Grazie di Gravedona, la storia sarebbe andata in un altro modo, e gli equilibri tra i due soci sui dipinti cofirmati, ben diversi³¹.

29. E. Bassi, *La Valtellina. Guida turistica illustrata*, Ind. Grafiche Saspe, Milano 1927-1928, p. 121, avanza un'attribuzione a Cipriano Valorsa e nella data legge un 1538. L'attribuzione allo Stella è in M. Gnoli Lenzi, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio*, La Libreria dello Stato, Roma 1938, pp. 319-320, che segnala anche il restauro subito dal dipinto presso la Pinacoteca di Brera intorno al 1920, e in M. Gianasso (a cura di), *Guida turistica della Provincia di Sondrio*, Banca Popolare di Sondrio, Lecco 1979, p. 122. L'attribuzione è corretta da M. Rossi, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1520 e il 1550*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Milano 1995, pp. 32, 34, dove la tavola è attribuita alla bottega del bresciano, e da E. Bianchi, *Fermo Stella*, in *Civiltà*, cit., p. 325, che individua come opera di De Barberis anche la rovinatissima tavola con la *Madonna con il Bambino e i santi Gottardo, Donato e Rocco*, datata 1533, in San Gottardo a Spriana. Il dipinto dimostra però un rapporto piuttosto diretto con Gaudenzio Ferrari, una vicinanza che non è mai così accentuata nel De Barberis: quindi le fisionomie dei santi, il baldacchino circolare, la pesantezza dei panneggi e l'ambientazione in un interno sembrano essere tutti indizi che riportano a Fermo Stella o a un pittore più modesto che dal Ferrari dipende strettamente (l'attribuzione allo Stella era già in M. Gnoli Lenzi, *Inventario*, cit., p. 288). Purtroppo non sono riuscito a leggere sul dipinto di Torre Santa Maria la data, «verificata da una restauratrice di recente» (F. Palazzi Trivelli, *Un'ancona*, cit., p. 118), che le guide associano all'opera. Sul quadro anche M. Romeri, *Arte tra Engadina e Valmalenco*, in E. Pelucchi (a cura di), *Dieci giorni intorno al Bernina*, Club Alpino Italiano - Sezione Valtellinese, Sondrio 2014, p. 47.

30. De Donati si stabilisce definitivamente in Valtellina, probabilmente a seguito di un matrimonio, nei primi anni Venti: F. Palazzi Trivelli, *Giovanni*, cit., p. 126.

31. Cerco di sintetizzare qui l'intricatissima questione critica che riguarda Bernardino De Donati, iniziata con un intervento tenuto da Mina Gregori nel 1980 al convegno *Umanesimo. Problemi aperti*, alla Villa Monastero di Varenna: la studiosa sottolineava la vicinanza degli affreschi di De Donati e Ghezzi della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno con gli affreschi già attribuiti a Sigismondo dei Magistris in Santa Maria delle grazie a Gravedona. Un'affinità culturale sostenuta poco dopo anche da Alessandro Rovetta (A. Rovetta, *Il convento agostiniano di S. Maria delle Grazie di*

Il «Maestro Pallido» di Gravedona con la sua potenza plastica, le sue eccentricità, la sua intelligenza, avrebbe schiacciato lo zuccheroso, provinciale e ripetitivo De Barberis.

Questa lunga parentesi si chiude su alcune opere di Vincenzo che si datano tra il politico di Caiolo e gli anni immediatamente seguenti la morte di Bernardino De Donati, avvenuta nell'inverno tra 1530 e 1531³². Tra queste c'è la tempera con la *Madonna con il bambino* e i *Santi Sebastiano, Pancrazio, Martino e Rocco* ora nella parrocchiale di San Martino, ma proveniente da San Rocco a Castione Andevenno (*Figura 14*). Sulla tela era visibile una data che nella bibliografia è ricordata, con qualche riserva, come 1530³³. Una cronologia tutt'altro che improbabile per diversi motivi: intanto in quell'anno Vincenzo, malgrado sia ancora residente a Talamona almeno fino al 1531, è documentato a Caiolo³⁴, nel Terziere di mezzo; la tela di Castione è poi stilisticamente molto vicina all'affresco con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giorgio e Fedele* in San Giorgio a Montagna (*Figura 15*) e alla *Madonna con il Bambino* in San Bernardo (*Figura 16*)³⁵. Quest'ultima permette anche un ragionamento ulteriore: com'è per alcune opere realizzate a Talamona, come la *Madonna con il Bambino* in casa parrocchiale³⁶, l'affresco mescola affettuose

Gravedona, in «Communitas», nn. 5-8, 1979-1982, pp. 119). Maria Teresa Binagli Olivari (in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Electa, Milano 1982, pp. 221, 225-226, nn. 65, 67) ritorna sull'argomento segnalando invece la fragilità di un'eventuale attribuzione che pure cautamente, e parzialmente, sostiene. Il nome di Bernardino continua a essere associato ai dipinti gravedonesi, argomentato in A. Rovetta, *S. Maria delle Grazie a Gravedona e la cultura osservante nell'Alto Lario*, in «Arte Lombarda», nn. 76/77, 1986, p. 97; Id., *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Il Vaglio Cultura Arte, Milano 1988, pp. 35-48; M. Rossi, *Pittura*, cit., pp. 28-33, e le schede di A. Rovetta nello stesso volume, pp. 241-243; qualche dubbio affiora in S. Coppa, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, in «Osservatorio delle Arti», n. 2, 1989, pp. 105-108, che riaffronta la questione qualche anno dopo, in *La pittura del Quattrocento nella prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà*, cit., pp. 169-177. Un maggior inquadramento sull'attività di De Barberis, compresa quella precedente alla collaborazione documentata con De Donati, la scoperta della data di morte precoce di Ambrogio Ghezzi (B. Secci, *Un contributo*, cit., pp. 177-184) e del politico di San Vittore a Caiolo, la distinzione tra il Bernardino appartenente alla famiglia dei De Donati scultori e il nostro, hanno ricondotto la figura di questo pittore a un ruolo minore: G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in Idd. (a cura di), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), Officina Libreria, Milano 2010, pp. 57-58; M. Romeri, *Vincenzo*, cit., p. 290, nota 19, con altre segnalazioni bibliografiche.

32. B. Leoni, *L'ancona*, cit., pp. 143-144; F. Palazzi Trivelli, *Giovanni*, cit., p. 123.

33. M. Gianasso, *Guida*, cit., p. 86; B. Leoni, in A. Boscacci, F. Gianasso, M. Mandelli (a cura di), *Guida turistica della Provincia di Sondrio*, Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2000, p. 156: «Pare che nel tondo, posto sul basamento del trono, vi fosse la data 1530».

34. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 143.

35. Cfr. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 285-287.

36. Luigi Malvezzi attribuiva l'affresco, su cui il pittore Luigi Majneri aveva sperimentato il restauro all'encausto, a Luini: L. Malvezzi, *Raccolta di articoli artistici editi ed inediti*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1842, pp. 38-39. L'articolo riportato nell'antologia è apparso identico, non senza un intento promozionale, anche in altri periodici: L. Malvezzi, *Del pingere all'encausto. Degli antichi e dei moderni e segnatamente del metodo Majneri*, in «Figaro», n. 69, 28 agosto 1841, pp. 273-274, e in «Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema», n. 35, 27 agosto 1842, pp. 139-141. Del metodo Majneri e dei restauri valtelinesi e novaresi eseguiti con l'encausto è traccia in M. Sartorio, *Reale Accademia di Lucca*, in «Rivista europea. Giornale di scienze morali, letteratura ed arti», II, n. 1, 1844, p. 595. Il lodigiano Luigi Majneri appare nella guida del pittore F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta co' suoi stabilimenti di scienze, di pubblica beneficenza, ed amministrazione, chiese, palagi, teatri, ec., loro pitture e sculture*, Tipografia di Giovanni Silvestri agli Scalini del Duomo, Milano 1824, p. 500: abita a Milano in contrada de' Meravigli al numero 2383 ed è definito «pitt[ore] all'encausto».

intimità gaudenziane con un tanto di lezioso che pertiene a una superficiale lettura di Luini, tutto innestato su idee compositive molto tradizionali, bergognonesche, e una piccola novità intercettata nei viaggi da o verso Brescia via Valcamonica. È quel telo giallo alle spalle della coppia. Un indizio utile anche per la datazione: a San Bernardo è appeso al nulla, come cascasse dal cielo, con quelle pieghe svasate nei margini inferiori che sono le stesse utilizzate da De Barberis in molti dei suoi panneggi. Potrebbe ricordare uno dei drappi posti tradizionalmente alle spalle di Madonne realizzare proprio in questo modo o, di nuovo, Bergognone, ma è il confronto con gli affreschi di Talamona (la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro Martire e Marta* in Santa Maria Nascente) e Morbegno (la meno riuscita *Madonna con il Bambino* in San Martino), e con le lunette di Lovornato del 1527-1528, a chiarirne la fonte: le opere camune di Callisto Piazza³⁷.

Aiuta nella datazione del ciclo di San Bernardo ai primi anni del quarto decennio anche il confronto con la *Madonna con il Bambino e sant'Anna* in Sant'Anna a Cedrasco (*Figura 17*). L'affresco occupa la parte centrale della parete di fondo del presbiterio della chiesa, dove è stato riapplicato con la riedificazione seicentesca dell'edificio dopo essere stato staccato a massello³⁸. In passato – e non poteva essere altrimenti – è stato attribuito a Cipriano Valorsa³⁹ ma è evidente, malgrado le pesantissime ridipinture, come il dipinto sia stato realizzato da De Barberis in un momento non troppo distante da quello del ciclo di San Bernardo. Sul telo che fa da sfondo sono stagliate figure ancora monumentali, con volumi definiti pur nell'uso impacciato della prospettiva e nella rapidità della stesura; il Bambino, inoltre, è realizzato ricalcando un cartone identico a quello utilizzato a Faedo. La data è posta sul dipinto: «S. | ANNA | ORA PRO | NOBIS | 1535». Vincenzo risiede ora a Sondrio, dov'è anche il nipote Michele, anch'esso pittore e forse suo collaboratore⁴⁰. Da qui in poi, dai rovinatissimi affreschi della Santa Trinità di Ponte, datati 1539 e ancora inediti, a quelli di Gera Lario che gli sono vicini, a quelli a Teglio e in alta Valtellina, Vincenzo lavora in modo sempre più stanco e corsivo, riutilizzando lo steso repertorio: riappaiono personaggi, sfondi, elementi decorativi (*Figura 18*), tirati via sempre più alla buona, quasi senza disegno e citando, di nuovo, prototipi di Gaudenzio.

37. M. Romeri, *Vincenzo*, cit., pp. 286-287.

38. Devo questa indicazione a Giorgio Baruta, che ringrazio. Una cosa simile è successa all'affresco di Luini ora in San Giulio a Barlassina: G. Pitiglieri, J. Varsallona, *Barlassina. San Giulio*, in G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), edizione rivista e corretta, Officina Libraria, Milano 2014, pp. 24-27, n. 1; C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Allemandi, Torino 2019, pp. 336-338, n. 130. Anche la *Madonna con il Bambino*, sempre De Barberis, in San Fedele a Poggiridenti, è conservata a scopo devozionale nell'allestimento barocco della chiesa: F. Bormetti, *Emergenze artistiche in San Fedele*, in F. Prandi (a cura di), *La chiesa di San Fedele in Pendolasco Poggiridenti*, Associazione San Fedele, Sondrio 2014, pp. 293-300.

39. E. Bassi, *Guida*, cit., p. 114.

40. B. Leoni, *L'ancona*, cit., p. 144.

Nella conca absidale di San Bernardo è rappresentato un *Cristo pantocratore* circondato dal *Tetramorfo* (Figura 19). È un'iconografia basata sulla visione di Ezechiele (1, 26-28): intorno a Cristo, apparso in un bagliore di fuoco, seduto su un trono d'arcobaleno, sono posti i quattro viventi, cioè la trasposizione metamorfica degli evangelisti. De Barberis riprende questa composizione molto antica certamente per un'esplicita richiesta della committenza. Non è un fatto così insolito a queste latitudini: l'artista doveva avere ben presente almeno la decorazione dell'abside della Sassella, ma anche quella, con il paesaggio sullo sfondo, nella chiesa della Madonna di Santo Stefano a Rovato, il suo paese natale⁴¹.

San Giorgio, titolare della parrocchia di Montagna, è inserito sul lato nord; *San Bernardo* sul lato sud. Sotto quest'ultimo, su una superficie rilevata nella muratura a modo di lesena e incorniciato di rosso, *Sant'Antonio*; è purtroppo del tutto scomparsa la figura che doveva corrispondergli simmetricamente sul lato opposto. La zoccolatura è invece realizzata con una specchiatura dipinta: circondati da un fregio bruno su fondo giallo si alternano dei moduli geometrici ritmati per forme e colori.

Lo stato conservativo di tutto l'insieme è purtroppo pessimo. Non solo per la durissima scialbatura, ora rimossa, ma soprattutto per un problema a monte, forse immediatamente evidente nelle settimane successive alla stesura dei colori⁴².

L'ultimo intervento di un pittore sui muri di San Bernardo si deve al modesto Luigi (o Alvisè) Valloni, che data 1568 e sigla con le proprie iniziali l'affresco con *San Rocco e san Sebastiano* della parete nord (Figure 1, 20). Parzialmente recuperato con gli ultimi restauri, *San Sebastiano* è stato quasi integralmente cancellato dalla demolizione del muro per l'apertura dell'ingresso sul campanile.

Ai due santi, com'è noto, ci si rivolgeva a protezione delle epidemie, soprattutto di peste, che si ripresentavano ciclicamente.

La presenza di un'opera di questo artista in San Bernardo non deve stupire: originario di Albosaggia, allievo e poi collaboratore del pittore grosino Cipriano Valorsa, pochi anni prima aveva lavorato anche nell'oratorio dell'Annunciazione a Montagna⁴³. Di quegli affreschi restano pochi lacerti, ma tra essi c'è la parte inferiore del corpo di un *San Rocco* (Figura 21) che si può confrontare agevolmente con quello di Faedo. Il pri-

41. Gli affreschi, oggi attribuiti a un anonimo pittore d'ambito bresciano, erano stati avvicinati a Paolo da Caylina il Vecchio, cognato di Vincenzo Foppa: G. Panazza, *Un'opera nuova di Paolo da Brescia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di «Arte Veneta», Alfieri, Venezia 1971, pp. 53-56, fig. 12.

42. Si veda il saggio di Anna Triberti in questo volume.

43. Un pittore, di cui non si specifica il nome, è pagato nel 1560 per aver dipinto la cappella dedicata a San Rocco che diventerà più avanti l'oratorio dell'Annunciazione: M. Romeri, *Appunti*, cit., p. 127, nota 29; A. Rovetta, *Il complesso*, cit., pp. 99-101, figg. 38-40.

mo, un poco più acerbo e allungato, ricorda certe opere di Valorsa di questi stessi anni, come la *Madonna con il Bambino in trono tra san Rocco e san Sebastiano* nel portichetto di Sant'Abbondio a Boalzo, datato 1563. A quella stessa data Valloni è impegnato nel cimitero di San Giacomo a Chiuro, dove dipinge una *Santa Marta che protegge i Disciplini* poi incorporata nel portichetto dei Disciplini affrescato da Valorsa nel 1567 e nel 1591⁴⁴.

Valloni, che viveva a Ponte almeno dal 1557, tra gli anni Sessanta e Settanta doveva avere avuto una vivace attività, testimoniata però più dai documenti che dalle poche opere rimaste⁴⁵. Il suo linguaggio, insieme a quello di Valorsa, si gioca tutto nella ripresa quasi mimetica della tradizione primo-cinquecentesca, in una logica artigianale fatta di ripetizioni continue delle stesse immagini, riprodotte con il medesimo tono che resta pacato e accomodante anche grazie al rifiuto di aggiornamenti che lo avrebbero reso più complesso, meno adatto a una diffusione capillare. Questi artisti lavoravano infatti per le confraternite e le piccole e isolate comunità locali; la loro modalità espressiva si rivolgeva perciò agli strati più umili della società valtellinese che, a fronte di cambiamenti importanti, soprattutto dal punto di vista confessionale, restava fortemente conservatrice, mentre buona parte del potentato grigione e della nobiltà locale abbracciava le idee eterodosse provenienti sia da Nord che da Sud, dagli eretici in fuga dagli Stati italiani.

Quassù a San Bernardo Valloni ha avuto un esempio eclatante: un'opera del maestro bresciano al quale lui e Valorsa hanno guardato moltissimo, cercando di imitarne la chiarezza e la dolcezza conciliante. Valloni, con tutti i suoi limiti, dovette considerare gli affreschi dell'abside, probabilmente già ammalorati, come dei capolavori. Le sue cornici azzurre con modanature e fregi, lo sfondo con il cielo al tramonto e persino le aureole dei santi, solcate nell'intonaco, imitano quelle dei dipinti di De Barberis. Anche il volto così semplice e schematico del *San Rocco*, identico in quasi tutti i soggetti maschili delle opere note di Valloni (*Figura 22*), è come scaldato da uno sguardo aperto e da un sorriso che si rifà alla dolce leggerezza infantile che ammanta i visi dipinti dall'artista di Rovato.

44. M. Romeri, *Appunti*, cit., pp. 134-135. Valorsa e Valloni ritornano a dipingere le volte del portichetto e la cappella della scuola dei Disciplini posta accanto nel 1591; riaffronto la questione, sistemando le attribuzioni delle varie parti del complesso, in M. Romeri, *San Rocco a Sondrio: appunti per una monografia*, in M. Bonfadini, M. Romeri, *Adi 17 agosto 1513 s'è fatto voto di celebrare la festa di San Rocco in perpetuo*, a cura di A. Dell'Oca, Parrocchia dei Santi Gervasio e Protasio, Sondrio 2013, p. 64.

45. M. Romeri, *Appunti*, cit., in particolare pp. 124-125, 136-139.

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo



*Figura 1. Faedo Valtellino, San Bernardo, parete settentrionale
(foto Federico Pollini).*



Figura 2. Artista lombardo vicino ad Andrea De Passeris, *San Lorenzo*, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 3. Vincenzo De Barberis, *Madonna con il Bambino*, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo



Figura 4. Faedo Valtellino, San Bernardo, abside (foto Federico Pollini).



Figura 5. Faedo Valtellino, San Bernardo, frammenti di affresco (foto Federico Pollini).



Figura 6. Faedo Valtellino, San Bernardo, frammento di affresco (foto Federico Pollini).



Figura 7. Vincenzo De Barberis, *Assunzione della Vergine*, Genova, località Rivarolo, Santa Maria Assunta (foto Massimo Romeri).



Figura 8. Bernardino Ferrari, Assunzione della Vergine, collezione privata.



Figura 9. Vincenzo De Barberis,
San Rocco fa l'elemosina, Bema, San Bartolomeo
(foto Massimo Romeri).



Figura 10. Vincenzo De Barberis,
San Sebastiano, Bema, San Bartolomeo
(foto Massimo Romeri).

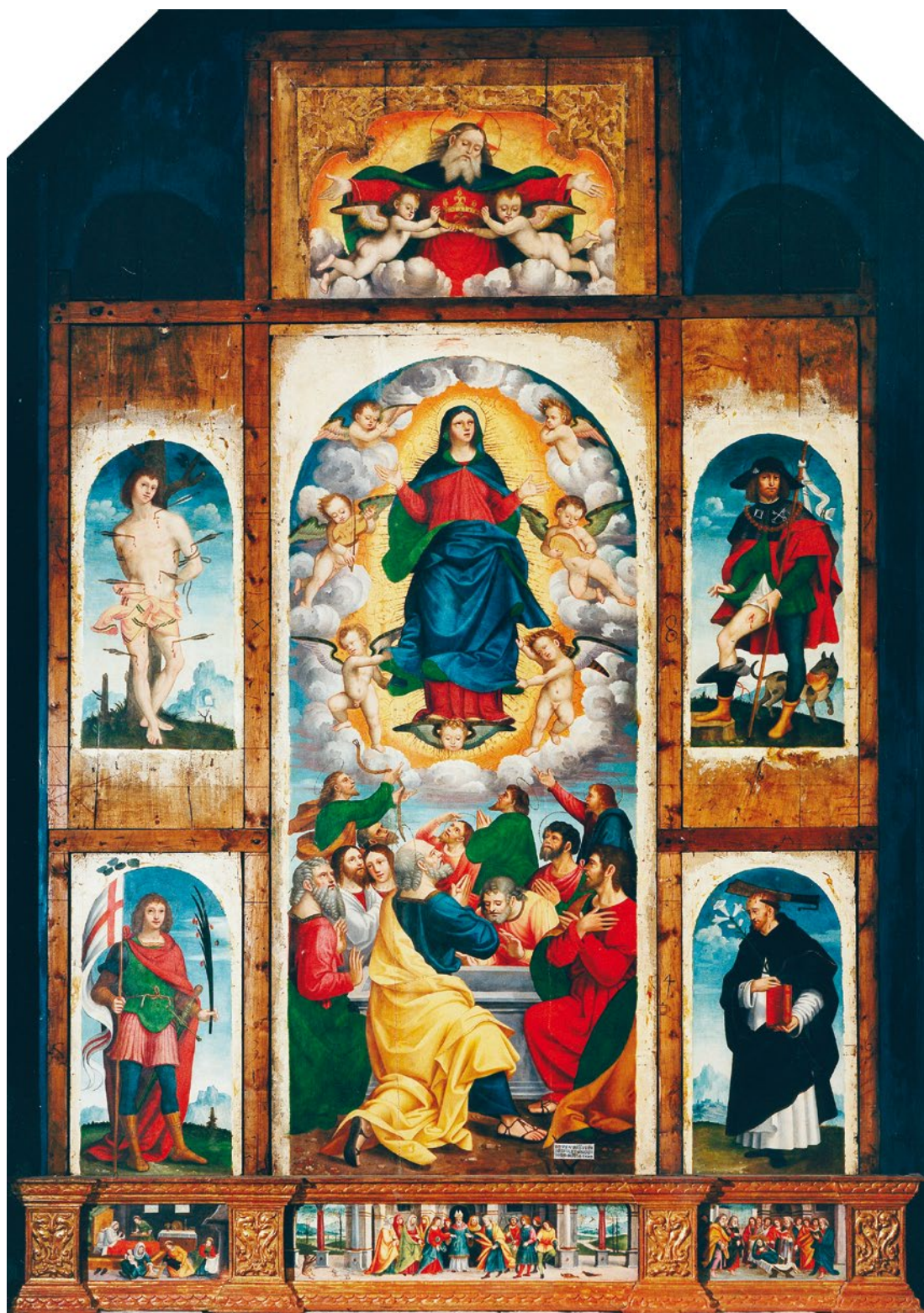


Figura 11. Bernardino De Donati e Vincenzo De Barberis, Polittico dell'Assunzione della Vergine, Caiolo, San Vittore (foto Federico Pollini).



*Figura 12. Vincenzo De Barberis,
Madonna con il Bambino tra i santi Giovanni Battista, Antonio abate e due san Rocco,
Ospitaletto, località Lovernato, Santa Maria
(foto Massimo Romeri).*



*Figura 13. Bottega di Vincenzo De Barberis (Bernardino De Donati?),
Natività con i Santi Giovanni Battista, Giacomo, Filippo, Gottardo e Rocco,
Torre Santa Maria, Santa Maria
(foto Massimo Romeri).*

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo



Figura 14. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino e i santi Sebastiano, Pancrazio, Martino e Rocco, Castione Andevenno, San Martino (foto Paolo Rossi).



Figura 15. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino tra i santi Giorgio e Fedele (?), Montagna in Valtellina, San Giorgio (foto Massimo Romeri).



Figura 16. Vincenzo De Barberis, Madonna con il Bambino (particolare), Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 17. Vincenzo De Barberis e pittore seicentesco, Madonna con il Bambino e sant'Anna, Cedrasco, Sant'Anna (foto Massimo Romeri).



Figura 18. Vincenzo De Barberis, *Angelo musicante e motivo decorativo a candelabra*, Teglio, località San Giacomo, San Giacomo (foto Massimo Romeri).



Figura 19. Vincenzo De Barberis, *Cristo pantocratore con i simboli degli Evangelisti, san Giorgio e san Bernardo*, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).

Gli affreschi cinquecenteschi di San Bernardo a Faedo



Figura 20. Luigi Valloni, San Rocco e san Sebastiano, Faedo Valtellino, San Bernardo (foto Federico Pollini).



Figura 21. Luigi Valloni, *San Rocco e san Sebastiano*,
Montagna in Valtellina, oratorio dell'Annunciazione (foto Massimo Romeri).



Figura 22. Luigi Valloni, *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Pietro e Rocco*,
Tresivio, località Torchio (foto Massimo Romeri).