

CENTRO STUDI
GUGLIELMO GENTILI
MELZO

GLI AFFRESCHI DELL' ABSIDE
DELLA CHIESA DI SANT' ANDREA DI MELZO

1
LETTURE CRITICHE

2012

PREMESSA

La piccola chiesa melzese intitolata a Sant'Andrea, la cui costruzione risale ai primi anni del Duecento e che a partire dagli anni Ottanta del Novecento, dopo un lungo e colpevole periodo di completo abbandono, ha conosciuto nuova vita per merito di un paziente lavoro di ricostruzione e di restauro, offre oggi al visitatore la possibilità di ammirare la rinascita dei pregevoli affreschi cinquecenteschi rimasti a lungo nascosti sotto strati di calce e d'intonaci di epoche diverse, ma che finalmente ritornano a testimoniare degnamente il suo passato splendore.

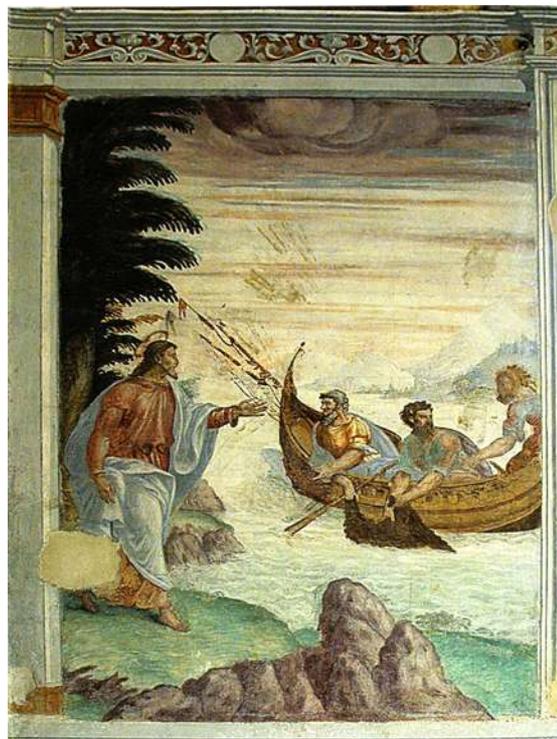
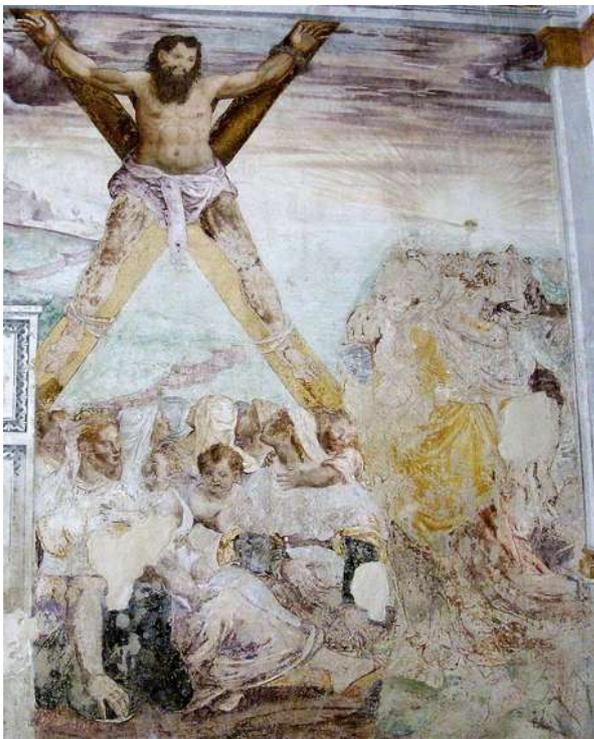


Fig. 1. *La chiesa prima dei restauri*

Con il procedere dell'opera di restauro del luogo sacro è iniziata anche la ricerca riguardante sia le vicende storiche della chiesa fin dalla sua lontana fondazione, sia soprattutto la datazione e l'attribuzione degli affreschi, specialmente quelli dell'abside. Come altre importanti operazioni di restauro, capaci di riportare alla luce alcune delle opere che l'inesauribile ricchezza del patrimonio artistico del Rinascimento lombardo ha dato in lascito al nostro territorio, anche quella realizzata a Melzo sollecitava, anzi imponeva, un nuovo sforzo di approfondimento storico e critico. Per diversi anni questa ricerca è stata condotta, in sede locale, esclusivamente dall'associazione *Amici di Sant'Andrea*, la stessa che con grande impegno e passione ha reso possibile il completo recupero dell'edificio sacro.



Fig. 2. *L'affresco centrale dell'abside*



Figg. 3-4. *Gli affreschi sulle pareti laterali:
a sinistra, Martirio di Sant'Andrea; a destra, Pesca miracolosa*

Le conclusioni dell'indagine locale su committenza, attribuzione e datazione degli affreschi dell'abside sono state pubblicate nel 2005¹. Anche le numerose conferenze che hanno preceduto e seguito la stampa del volume hanno sempre ribadito le tesi dell'associazione, secondo cui *l'intero ciclo degli affreschi absidali* della chiesa melzese avrebbe avuto *un unico committente*, la celebre nobildonna Caterina Sforza, figlia naturale del duca milanese Galeazzo Maria, e un solo significato unitario: per volontà della signora di Forlì, secondo gli *Amici di Sant'Andrea*, quelle decorazioni infatti intendevano rappresentare in modo simbolico l'assassinio del padre, avvenuto nella chiesa milanese di Santo Stefano il 26 dicembre 1476². L'autore delle opere secondo l'associazione sarebbe un "*artista di scuola leonardesca*", probabilmente Bernardo Zenale³ forse in collaborazione col Butinone⁴, senza peraltro escludere la partecipazione diretta da parte dello stesso Leonardo da Vinci alla realizzazione del *Martirio di Sant'Andrea*. Nel volume si può leggere, infatti, una lunga analisi che non conduce ad una attribuzione chiaramente esplicitata, ma insiste nell'affermare che sarebbe ravvisabile una serie non casuale di somiglianze tra alcuni particolari dell'opera melzese e altre celebri opere di Leonardo⁵. Si tratterebbe, in sintesi, della presenza di alcune grottesche, della comparazione di alcune simbologie presenti sui muri di Sant'Andrea con altre usate da Leonardo e infine dell'intervento diretto, nel *Martirio*, di un "*maestro che usava la mano sinistra*", come l'autore della *Gioconda* e del *Cenacolo*.

Queste tesi, che qui abbiamo riassunto molto in breve, sono ben note al pubblico melzese da diversi anni. Del tutto ignota a gran parte dei nostri concittadini, invece, resta a tutt'oggi l'esistenza di altri contributi critici, numerosi e molto autorevoli, capaci di cambiare radicalmente l'intero quadro di riferimento della discussione. Da molto tempo, infatti, gli argomenti messi in campo in sede locale non rappresentano più il solo approccio interpretativo inteso a far luce sulle decorazioni presenti nella chiesa. Un continuo e sapiente lavoro di lettura storica e critica degli affreschi melzesi è in corso ormai da diversi anni da parte di alcuni tra i più noti studiosi del Rinascimento lombardo, e l'interesse degli esperti si è accentuato dopo la pubblicazione del volume edito dall'Associazione degli *Amici di Sant'Andrea*, che segnalata da numerosi articoli di stampa ha comunque contribuito a far crescere l'attenzione sulle opere melzesi.

¹ AA.VV., *Chiesa di Sant'Andrea - Melzo: Storia, Arte, Ricerche e Misteri Leonardeschi*, Associazione "Amici di Sant'Andrea", Gorgonzola, 2005.

² A corredo di queste tesi, l'associazione melzese ha affermato che un teschio sepolto sotto il pavimento della chiesa emerso durante i lavori di restauro sarebbe quello del duca ucciso, la cui salma secondo le cronache coeve fu sepolta nel Duomo milanese ma nei secoli successivi andò perduta. Una lunga serie di esami antropologici fatti eseguire dall'associazione sul reperto melzese non ha condotto a risultati conclusivi, determinando che il teschio risale a un'epoca compatibile con quella dell'omicidio del duca (AA.VV., *Chiesa di Sant'Andrea*, op. cit., pp. 151-161). Il teschio è stato esposto nella mostra "*L'età dei Visconti e degli Sforza: 1277-1535*" tenuta a Milano allo spazio Oberdan dal 29 marzo al 3 giugno 2001.

³ Bernardo o Bernardino Zenale (Treviglio intorno al 1460 - Milano 1526) da giovanili modi espressionisti passò a una pittura che rielaborava con stile personale la lezione leonardesca. Si ricordano, tra gli altri: i perduti affreschi della sala della Balla al Castello Sforzesco, le *Storie di Sant'Ambrogio e angeli musicanti* nella Cappella Grifi in San Pietro in Gessate, il polittico realizzato col Butinone (circa 1485) per la parrocchiale di Treviglio, l'*Annunciazione* oggi alla Pinacoteca di Brera (forse in collaborazione con Bernardino Luini), la *Deposizione* (1509) in San Giovanni Evangelista a Brescia, la *Madonna col bambino* (1510) per San Francesco a Milano. Fu autore di un trattato sulla prospettiva andato perduto.

⁴ Bernardino Butinone (Treviglio intorno al 1450 - notizie fino al 1510 circa) allievo di Vincenzo Foppa, proprietario di una bottega a Milano nel 1494, collaborò con Zenale in diverse occasioni, come per la volta Grifi in San Pietro in Gessate e per il polittico di San Martino a Treviglio considerato una delle opere maggiori del Quattrocento lombardo. Va ricordata anche la sua *Madonna col Bambino* (circa 1490) oggi alla Pinacoteca di Brera.

⁵ I toni più prudenti e sfumati usati nel volume dell'associazione diventano, però, molto più espliciti se si visita il sito Internet degli *Amici di Sant'Andrea* (www.amicisantandrea.com). Qui, nella sezione intitolata *Misteri leonardeschi*, si moltiplicano, senza usare i condizionali, affermazioni tese a dimostrare l'esistenza di interventi diretti di Leonardo nella chiesa. Una per tutte: un dettaglio dell'affresco del *Martirio di Sant'Andrea*, lo stesso scelto non a caso dall'associazione come copertina del volume del 2005, viene esplicitamente intitolato: "*Leonardo da Vinci - Sette ritratti eseguiti sulla parete in Sant'Andrea*".

Ciò che segue intende costituire il semplice resoconto delle opinioni espresse fino a questo momento da questi studiosi di grande prestigio e notorietà, apparse negli ultimi anni sulle riviste specializzate o riferite all'interno di studi più generali sull'arte lombarda del Rinascimento. Solo a Melzo l'eco di queste pubblicazioni non era ancora giunta. Sembra quasi incredibile, infatti, ma qui, negli ultimi vent'anni, si è voluta presentare più volte all'attenzione della nostra comunità *solo* l'interpretazione degli affreschi sostenuta dagli *Amici di Sant'Andrea*, senza *mai* dare conto anche di tutti gli altri scritti che intanto si pubblicavano sull'argomento e nei quali, soprattutto dal 2005 in avanti, quella interpretazione locale veniva criticata e contestata nel modo più drastico. La sintesi che state per leggere intende interrompere questo ingiustificato silenzio.

CHI HA DIPINTO IL MARTIRIO DI SANT'ANDREA E LA PESCA MIRACOLOSA ?

Verso la fine degli anni Settanta, una nota studiosa dell'arte italiana e genovese in particolare, Mary Newcome Schleier⁶, vede al *Cabinet des Dessins* del Louvre i disegni del manierista genovese Ottavio Semino, attivo per molti anni anche a Milano. La Newcome nel 1979 ne scrive diffusamente sul catalogo della mostra *Roman drawings of the sixteenth century from the Musée du Louvre*. I disegni di Ottavio Semino catalogati al Louvre sono 33: opere di piccolo formato, in gran parte di argomento mitologico e religioso.



Figg. 5-6. Ottavio Semino, due disegni al Louvre: a sinistra, *Combattimento tra due soldati (particolare)*; a destra, *Donna con bambino (particolare)*

⁶ Di MARY NEWCOME SCHLEIER si veda il catalogo della mostra *Roman drawings of the sixteenth century from the Musée du Louvre, Paris*, edizioni Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 1979. Nota per avere ritrovato a Genova nel 1984 alcuni preziosi affreschi di Bernardo Strozzi sotto una contro soffittatura (*Drawings by Strozzi for the church of San Domenico in Genova*), tra le altre pubblicazioni della Newcome ricordiamo: *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze, 1989; *Le dessins a Genes du XVIe au XVIIIe siècle*, 84e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, 30 mai-9 septembre 1985, Paris, 1985; una monografia su Gregorio De Ferrari e una su Giovanni David (tutte per le edizioni Artema); un saggio in *La pittura italiana: il Seicento*, Electa, 1989; infine, *Genoese Drawings*, 2004.

Tra questi trentatré piccoli disegni è compreso anche quello che ha tutta l'aria di rappresentare lo studio preparatorio di un'opera sul *Martirio di Sant'Andrea*⁷. Il disegno è inventariato dal Louvre con il n. 9560 e il suo autore lo ha firmato "*Ottavio Semino genovese*". Trascriviamo la scheda di catalogazione del museo:

<i>Numeros d'inventaires ou de catalogues:</i>	INV 9560, Recto - Fonds des dessins et miniatures
<i>Inventaire du Musée Napoléon:</i>	MA 6204
<i>Anciens numéros d'inventaire:</i>	NIII 6676
<i>Localisation:</i>	Petit format
<i>Attribution actuelle:</i>	Semino Ottavio
<i>Anciennes attributions:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Propositions d'attribution:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Technique:</i>	H. 00,291 m; L. 00,273 m
<i>Historique:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Notice du Musée Napoléon:</i>	DESSINS, vol. 4, p. 820, chap.: Ecole génoise, carton 57. (...) Numéro: 6204. Nom du maître: Semini, Genovese. Désignation des sujets: Le Martyre de saint André. Dessin à la plume et lavé. Dimensions: H. 29 x L. 28 cm. Origine: Collection nouvelle. Prix de l'estimation de l'objet: 2 francs. Emplacement actuel: Calcographie du Musée Napoléon. Signe de récolement: [Vu] [[au crayon]] [[trait oblique / au crayon / sur le n° d'ordre]]. (...).
<i>Expositions:</i>	Paris, Archives des Musées nationaux, Côte: 1DD36
<i>Commentaire:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Description de l'album:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Index:</i>	Cette rubrique n'est pas renseignée
<i>Sujets:</i>	Personnages: André, saint
<i>Collections:</i>	ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE - Martyre de saint André
<i>Techniques:</i>	Saint-Morys plume - encre brune - lavis brun - pierre noire - mis au carreau
<i>Référence de l'inventaire:</i>	vol. 4; p. 449
<i>Date de mise à jour de la fiche:</i>	15/02/1994
<i>Inventaire du Musée Napoléon. Dessins.</i>	Volume 4, p. 820
<i>Chapitre:</i>	Ecole génoise
<i>Carton:</i>	carton 57
<i>Numéro:</i>	6204
<i>Nom du maître:</i>	Semini, Genovese
<i>Désignation des sujets:</i>	Le Martyre de saint André. Dessin à la plume et lavé.
<i>Dimensions:</i>	H. 29 x L. 28 cm.
<i>Origine:</i>	Collection nouvelle
<i>Prix de l'estimation de l'objet:</i>	2 francs
<i>Emplacement actuel:</i>	Calcographie du Musée Napoléon
<i>Observations:</i>	[Remis au Musée pour être relié] [[à l'encre]]
<i>Signe de récolement:</i>	[Vu] [[au crayon]] [[trait oblique / au crayon / sur le n° d'ordre]]
<i>Côte:</i>	Paris, Archives des musées nationaux 1DD36

Il disegno n. 9560 della collezione del Louvre, il *Martirio di Sant'Andrea* di Ottavio Semino, è questo:

⁷ Il disegno è pubblicato per la prima volta da MARY NEWCOME, *Andrea e Ottavio Semino - I - Drawings by the Semino Family*, in *Antologia di Belle Arti*, II, 6, 1978, pp. 93-98. Nello stesso numero della rivista, proprio a partire dal *Martirio di Sant'Andrea*, C. MONBEIG GOGUEL svolge una prima analisi dei disegni di Ottavio Semino conservati al Louvre (*Les Dessins d'Ottavio Semino au Louvre*, pp. 99-102).

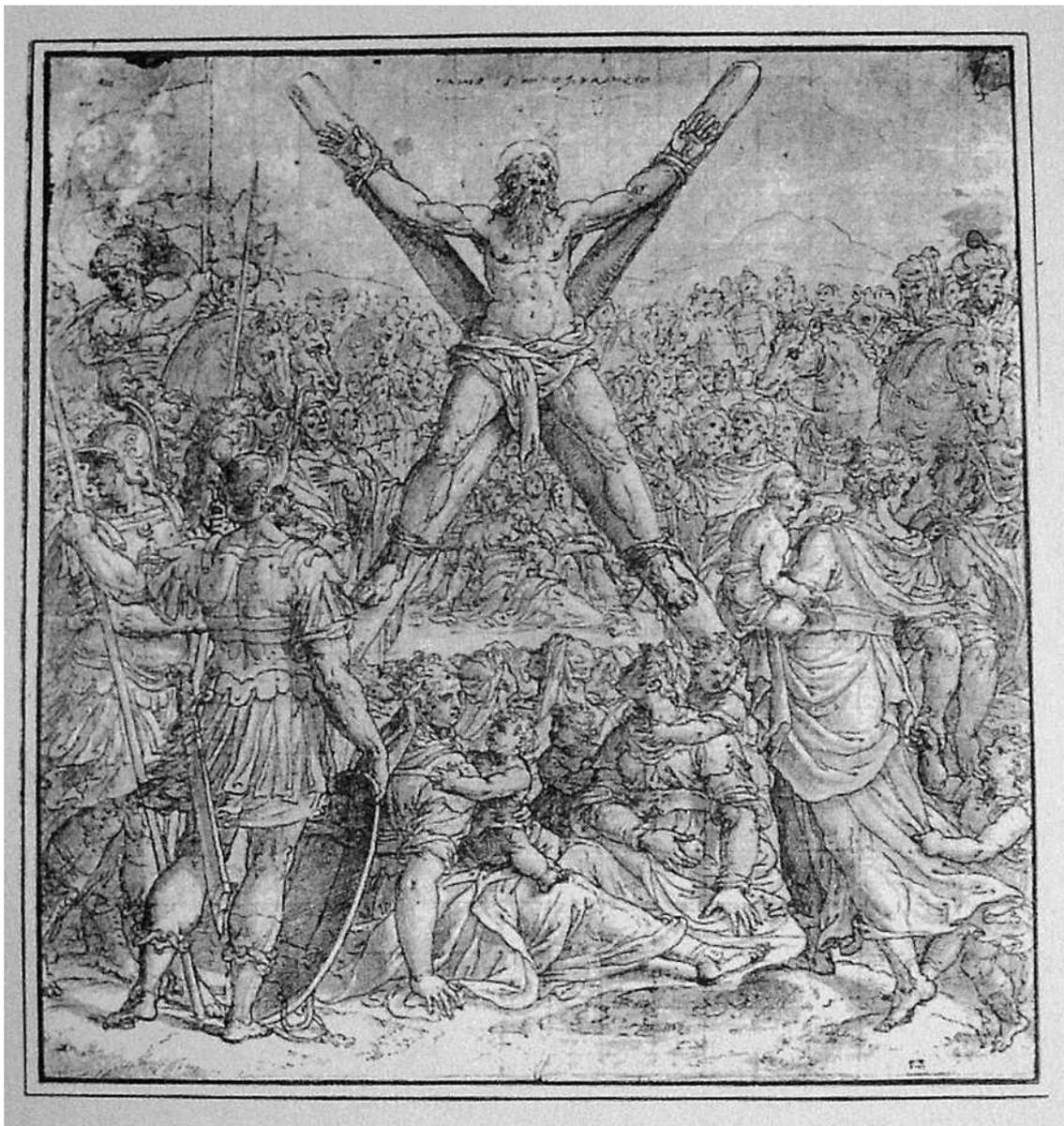


Fig. 7. Ottavio Semino, *Martirio di Sant'Andrea*,
Louvre, Département des Arts graphiques (dessins), n. 9560

Il professor Giulio Bora, studioso di grande fama⁸, autore di numerosi saggi nei quali si è occupato più volte delle opere di Andrea e Ottavio Semino⁹, segnala con queste parole il ritrovamento dei disegni del Louvre nel suo *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, pubblicato nel 1980¹⁰:

⁸ Tra le molte pubblicazioni di GIULIO BORA: *Disegni di manieristi lombardi*, 1971; *Disegni di Figura in Il Seicento lombardo: Catalogo dei disegni, libri, stampe*: Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 1973; *I disegni del Codice Resta*, 1976; *L'eredità di Camillo e i Campi*, 1976; *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565 in Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, 1977; *La prospettiva della figura umana nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento in La prospettiva rinascimentale: Codificazione e trasgressioni*, 1977; *Due secoli d'arte a Milano: La pittura in Santa Maria della Passione*, 1981; *I Cavalli di San Marco*, 1981; *Camillo Boccaccino*, 1982; *Francesco Cairo disegnatore*, 1983; *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, 1983; *I caravaggeschi e il disegno: un esempio di Giovanni Serodine*, 1984; *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, 1984; *Ruolo e significato del disegno in Daniele Crespi*, 1984; *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, 1987; *Per un catalogo dei disegni leonardeschi lombardi: indicazioni e problemi di metodo*, 1987; *I disegni della Collezione Morelli*, 1988; *La pittura del Seicento nelle provincie occidentali lombarde*, 1989; *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, 1991; *Note sull'attività milanese di Gian Cristoforo Storer*, 1991; *The Drawings of*

*MARTIRIO DI S. ANDREA, Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins, n. 9560.
Penna e acquerello bistro, quadrettato a matita nera su carta preparata;
in alto a penna, mano antica: "ottavio simino gienoveso".*

E così annota:

"L'impaginazione della scena richiama il dipinto dallo stesso soggetto in Sant'Ambrogio a Genova del padre dei due Semino, Antonio, e di Teramo Piaggio" mentre "le figure femminili in primo piano sono puntualmente dedotte dagli affreschi delle "stanze" di Raffaello: Ottavio, infatti, ricorre spesso, nelle composizioni, agli esempi dei grandi maestri del Cinquecento, ricavati da incisioni note, come provano tra l'altro i suoi affreschi della chiesa di Sant'Angelo a Milano".

Quanto all'attribuzione del disegno a Ottavio Semino e non al fratello Andrea, spesso oggetto di discussione, Bora osserva:

"Se non tutto è pacifico riguardo alla paternità dei disegni di Andrea e Ottavio Semino" qui "il riferimento a Ottavio verrebbe sorretto, oltre che dalla scritta antica sul margine superiore del foglio, da certe tipologie grevi e dell'affollarsi di figure quali si riscontrano nelle sue opere, a differenza di Andrea che è invece più elegante e adotta spazi più aperti".

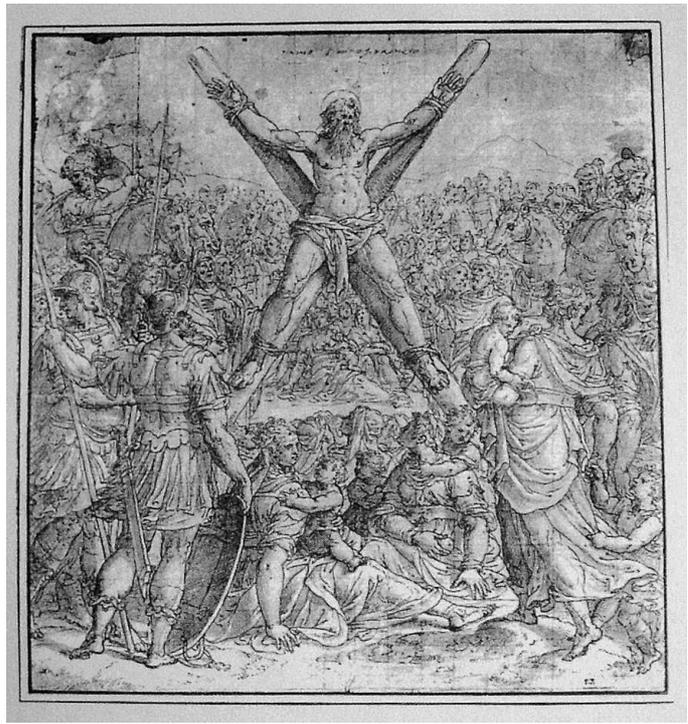
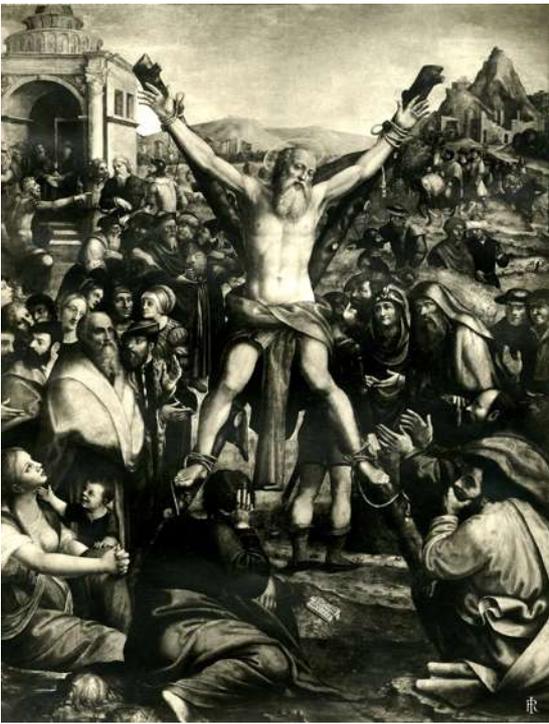
Quando il professor Bora scrive queste righe, non sa nulla dell'affresco sulla parete laterale dell'abside della chiesa di Melzo. Non l'ha mai visto. Il ritrovamento del bozzetto, per un insigne studioso di storia dell'arte che non ha mai messo piede nel nostro comune, rappresenta una notizia di evidente interesse circa la produzione di un pittore da tempo oggetto dei suoi studi¹¹. Per la nostra indagine, invece, la conseguenza del ritrovamento del disegno preparatorio del *Martirio* non potrebbe essere più evidente. Se ancora qualche dubbio sopravvivesse, sarebbe spazzato via da un confronto attento tra l'affresco di Melzo e il disegno di Ottavio Semino custodito al Louvre. A sua volta, il piccolo disegno di Ottavio rivela analogie evidenti con un dipinto che l'artista genovese doveva conoscere molto bene: il *Martirio di Sant'Andrea*, opera di suo padre Antonio Semino e di Teramo Piaggio datata 1532:

Johann Christoph Storer, 1991; L'Accademia Ambrosiana, 1992; Nota sui fondamenti del disegno cremonese e la sua eredità: Bernardino Campi e Lattanzio Gambara, 1994; Contributo ai disegni lombardi del Museo di Belle Arti, 1994; Giovanni Morelli: Collezionista di disegni: La donazione al Castello Sforzesco, 1994; Nuovi disegni di Daniele Crespi, 1996; I segni dell'arte: Il Cinquecento da Praga a Cremona, 1997; I disegni della Collezione Morelli, 1998; The Leonardesque Circle and Drawing in The Legacy of Leonardo: Painters in Lombardy, 1490-1530, 1998; Da Peterzano a Caravaggio: un'ipotesi sulla pratica disegnativa, 2002; Sulla fortuna collezionista del disegno lombardo nel Seicento, 2002; Dalla restituzione razionale e ottica della natura all'artificio del Rinascimento, 2002; Daniele Crespi a Garegnano, 2003; Dal modello all'artificio. L'arte della maniera nel '500, 2004; Toward a New Naturalism: Sixteenth-Century Painting in Cremona and Milan in Painters of Reality: the Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy, 2004; Cambiaso: The Lombard Tradition in Luca Cambiaso 1527-1583, 2006; Orientamenti dell'arte veneta nel Cinquecento, 2006; I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile, 2008; I luoghi dell'arte. Per le scuole superiori, 2009.

⁹ Si vedano, tra gli altri: GIULIO BORA, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli Accademici*, 1989; *Nota su Ottavio Semino a Milano e la sua produzione disegnativa*, in *Per Luigi Grassi disegno e disegni*, 1998; *Milano nell'età di Lomazzo e S. Carlo: riaffermazione e sopravvivenza di una cultura*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento*, 1998; *Ottavio Semino. Biografia*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, 1998.

¹⁰ GIULIO BORA, *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, 1980, pp. 85-86, fig. 101.

¹¹ Invitato in seguito a Melzo, Bora vide gli affreschi e confermò l'attribuzione a Ottavio Semino, ma non fu ascoltato. Nel saggio che pubblichiamo su questo numero della rivista, Stefano Bruzzese scrive: "A nulla sono valsi gli appelli dello studioso quando, chiamato a dare un giudizio sugli affreschi di Melzo, dichiarò l'assurdità dell'ipotesi di un intervento leonardesco, ricordando l'esistenza del disegno preparatorio". STEFANO BRUZZESE, *Sulle tracce di Ottavio Semino, da Milano a Melzo*, nota 3.

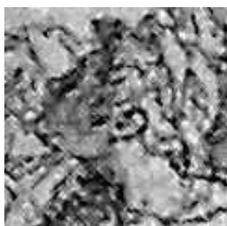


Figg. 8-9. A sinistra, Antonio Semino e Teramo Piaggio, *Martirio di Sant'Andrea* (Genova, 1532) ora nella chiesa dei Santi Andrea e Ambrogio di Cornigliano, Genova. A destra, Ottavio Semino, *Martirio di Sant'Andrea*, disegno preparatorio

L'esame più accurato dei particolari che accomunano il disegno del Louvre con l'affresco realizzato sulle pareti della chiesa di Melzo può essere agevolmente condotto da ogni lettore accostando una gran quantità di dettagli, dalle singole figure agli interi gruppi.



La possibilità di ingrandire, nella folla delle comparse, una serie di volti e di particolari diversi, accostandoli agli ingrandimenti degli stessi dettagli presenti nell'affresco del *Martirio* melzese, rappresenta la dimostrazione più immediatamente evidente che l'autore del disegno e dell'affresco coincidono, anzi che la prima opera costituisce l'immediato precedente della seconda.



Figg. 10-15. *Confronti*

L'ingombrante presenza della porta che conduce al campanile sulla parete laterale dell'abside di Sant'Andrea affrescata da Ottavio comporta, per l'autore dell'affresco, la scelta obbligata di rendere la sua opera melzese molto meno popolata rispetto allo studio preparatorio. Viene perciò sacrificato proprio il folto gruppo di soldati con i loro cavalli che nel disegno del Louvre sono stati rappresentati nella parte sinistra, e che invece nell'affresco di Sant'Andrea sono completamente assenti:



Figg. 16-17. *Confronti*

Il lettore che abbia dato un'occhiata alle notizie biografiche sull'artista che pubblichiamo su questo stesso numero - e che vorrà leggere, soprattutto, il bel saggio di Stefano Bruzese che ripubblichiamo¹² - avrà facilmente osservato che quando venne chiamato a dipingere il *Martirio* melzese - con ogni probabilità negli ultimi mesi del 1573 o nei primi mesi del 1574 - Ottavio Semino viveva il momento più maturo della sua produzione artistica ed era forse all'apice anche della propria vicenda espressiva¹³.

¹² STEFANO BRUZZESE, *Dor gran penciò dra vallada de Bregn: sulle tracce di Ottavio Semino pittore genovese, naturalizzato milanese*, in *Nuovi Studi, Rivista di Arte antica e moderna*, 15, Trento, 2010, pp. 165-178. Il saggio viene ripresentato in versione abbreviata, col titolo *Sulle tracce di Ottavio Semino, da Milano a Melzo*, su questo stesso numero di *Storia in Martesana*.

¹³ Su Ottavio Semino, oltre ai saggi già segnalati di Giulio Bora e di Stefano Bruzese, si possono leggere, tra gli altri: FELICIANO OLGIATI, *La Cappella Brasca in Sant'Angelo a Milano*, 1961; ELENA PARMA, *Pittori a Genova nella seconda metà del Cinquecento*, in *La pittura in Liguria: il Cinquecento*, Genova, 1999; FRANCO RENZO PESENTI, *Gli inizi di Ottavio Semino*, Genova, 2003; FRANCO RENZO PESENTI, *Ottavio Semino e Nicolosio Granello nella villa Centurione-Doria a Pegli*, 2002; FRANCO RENZO PESENTI, *Gli affreschi di Ottavio Semino nella villa Pallavicino delle Peschiere a Genova*, Genova, 2008; *La "Maniera" di Luca Cambiaso: confronti, spazio decorativo, tecniche*, a cura di LAURO MAGNANI e GIORGIO ROSSINI, *Atti del convegno omonimo*, Università degli Studi di Genova, 29-30 giugno 2007.

L'esame paziente delle immagini digitalizzate ci consente, oggi, anche di distinguere meglio quella parte dell'affresco melzese che le ingiurie del tempo hanno determinato, e che neppure le amorose cure del recente restauro hanno consentito di recuperare appieno.

Ci riferiamo soprattutto alla vasta area che si trova, dal punto di vista dell'osservatore, sulla parte destra in basso, e che se guardiamo l'affresco di Melzo ci appare in modo confuso, difficile da distinguere, ridotta a un insieme piatto dai toni e mezzitoni ocra e giallastri.

Se però la confrontiamo col disegno del Louvre, anche questa macchia inerte pare d'un tratto animarsi e molte altre possibili identificazioni si rivelano. Senza dimenticare le osservazioni di Giulio Bora e di Stefano Bruzese circa il disegno e l'affresco, che ci rimandano a una serie di modelli classici di Ottavio Semino, con particolare riferimento alle incisioni ricavate a suo tempo dalle opere di Raffaello.



Figg. 18-19. *Confronti*

Possiamo accostare altri due particolari del disegno del Louvre con quelli che, nell'affresco, vi corrispondono. Sono quei dettagli che secondo gli *Amici di Sant'Andrea* proverebbero l'intervento diretto del "maestro che dipingeva con la mano sinistra" nella realizzazione dell'opera. Il primo è quello scelto, non a caso, per la copertina del volume edito nel 2005. La stessa immagine è presente sul sito Internet degli *Amici di Sant'Andrea*¹⁴, e qui la didascalia, in modo molto più esplicito, dice: *Leonardo da Vinci - Sette ritratti eseguiti sulla parete in S. Andrea*. Confrontiamo dunque il particolare del disegno del Louvre con le figure che sarebbero opera di Leonardo:



Figg. 20-21. *Confronti*

¹⁴ Si veda la pagina dal titolo "Misteri e Segreti di Leonardo da Vinci nella Chiesa di Sant'Andrea - Melzo" del sito dell'associazione.

Il secondo particolare è quello che l'associazione definisce: *Leonardo da Vinci - il volto del bimbo in Sant'Andrea*. Nel volume e sul sito vengono presentate due immagini di questo volto di bambino, la prima *con luce diffusa*, l'altra *con luce radente*. In questo caso però il confronto diretto con il disegno preparatorio non risulta possibile, perché il volto del bambino nel disegno risulta in ombra. Vi proponiamo perciò un accostamento che riguarda una inquadratura più ampia dello stesso gruppo di figure:



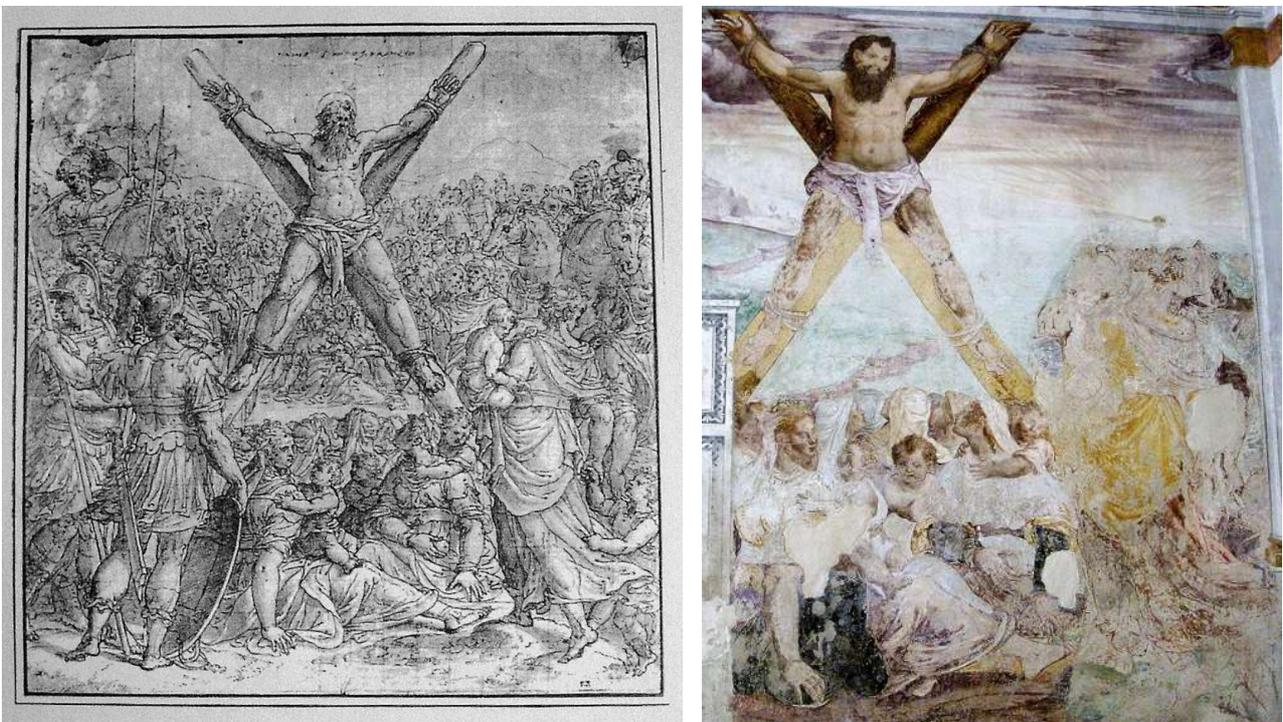
Figg. 22-25. *Confronti*

“Stilisticamente” - scrive Bruzzese - “ci troviamo all’apice di quella continua e ostinata tendenza retrospettiva che distingue tutti i lavori di Ottavio, fin dalle sue prime prove milanesi. Un consapevole recupero dei temi e delle invenzioni dei maestri che hanno segnato il percorso dell’artista e che sfocia nella definizione di modelli ripetuti in continuazione. Questi gruppi di donne con bambini, che giganteggiano sul primo piano della composizione e che nel disegno del Martirio di Sant’Andrea arrivano ad affollarsi in modo incongruo alla scena rappresentata, valgono come una firma di Ottavio”.

Lo studioso continua così:

“L’impianto generale, scandito dalla centralissima croce decussata su cui è crocifisso il martire, è un omaggio al famoso dipinto realizzato dal padre di Ottavio, Antonio Semino, assieme a Teramo Piaggio per la chiesa di Sant’Andrea a Genova. Uno degli armigeri sulla sinistra verrà riproposto nella *Decollazione del Battista* dipinta da Ottavio in Santa Maria delle Grazie a Milano¹⁵, mentre i due soldati all’estrema destra della composizione sono addirittura un ricordo di una scena affrescata assieme al fratello Andrea nel palazzo Spinola Pessagno di Genova al principio degli anni sessanta. L’eccessiva presenza di figure nel progetto grafico (...) viene ridotta nel passaggio all’affresco, caratterizzato da toni grevi e grossolani, appesantito ancor più da quei segni così profondi lasciati sull’intonaco che si ripetono in tutte le opere di Ottavio: dai contorni fortemente marcati dei suoi disegni ai veri e propri solchi visibili su gran parte delle superfici da lui affrescate”¹⁶.

Si può lasciare volentieri il confronto tra gli altri dettagli all’esercizio di ogni lettore, perché la constatazione più evidente ci viene offerta dall’osservazione d’insieme tra le due opere, come mostrano le immagini affiancate del disegno del Louvre e dell’affresco di Melzo:



Figg. 26-27. Confronti

LA PESCA MIRACOLOSA

Alla conclusione di questa rassegna critica manca ancora l’esame della *Pesca miracolosa*, l’altra importante opera d’arte posta nell’abside della chiesa dalla parte opposta rispetto al Martirio: il saggio del professor Stefano Bruzese già citato contiene la prova evidente che anche questo affresco è stato dipinto da Ottavio Semino.

¹⁵ Si tratta proprio del soldato che, nella chiesa di Melzo, la presenza ingombrante della porta aveva costretto l’autore a sacrificare.

¹⁶ STEFANO BRUZZESE, *Dor gran penciò dra vallada de Bregn*, op. cit.

A corredo del testo, che dedica una lunga analisi agli affreschi di Melzo criticando molto aspramente le ipotesi interpretative diffuse in sede locale¹⁷, l'autore ha pubblicato un disegno di Ottavio Semino, oggi in una collezione privata, che oltre ogni ragionevole dubbio costituisce il bozzetto preparatorio della *Pesca miracolosa*. Ecco:



Figg. 28-29. A sinistra, Ottavio Semino, *Pesca miracolosa*, collezione privata, disegno preparatorio. A destra, Chiesa di Sant'Andrea, *Pesca miracolosa*

Qui non serve aggiungere altro a ciò che i nostri occhi vedono.

“L’attribuzione al Semino degli affreschi melzesi - conclude Bruzese - permette di aggiungere un altro tassello alla ricostruzione del lungo soggiorno lombardo dell’artista genovese, che può essere ancora fruttuosamente indagato, riassumendo informazioni e notizie sparse in pubblicazioni poco considerate e distanti tra loro nel tempo”.

¹⁷ “Chi entri oggi nella piccola chiesetta di Sant’Andrea a Melzo, nello scorrere i pannelli realizzati dagli “Amici di Sant’Andrea” che coprono le pareti della navata, si trova immediatamente immerso, per non dire invischiato, in una intricatissima trama di misteri e segreti, omicidi e simboli esoterici degna del miglior romanzo di Dan Brown. (...) Dietro questa macchinosa rievocazione ci sarebbe addirittura Leonardo da Vinci, che nella scena del Martirio avrebbe lasciato la sua firma, almeno per la composizione originaria, in quei segni così marcati sull’intonaco che secondo le decine di esami grafotecnici realizzati sono stati tracciati da un maestro ambidestro che in molte parti ha “certamente” utilizzato la mano sinistra. Questo complicato quanto tendenzioso castello di carte frana rovinosamente al primo sguardo, quando alle riflettografie e alle analisi stratigrafiche si voglia far precedere, o almeno affiancare, una considerazione di tipo stilistico. L’opera infatti si presenta immediatamente come un prodotto da datarsi alla seconda metà del Cinquecento, senza più nessuna connessione con la Milano di Leonardo. Della composizione esiste anche il modello preparatorio in un disegno conservato al Gabinetto dei disegni del Louvre (n. 9560): si tratta della più nota testimonianza della attività grafica del genovese Ottavio Semino, certamente autore anche dell’affresco di Melzo. La lettura tutta leonardesca del dipinto ha portato a leggere le testimonianze solo come indicative di un secondo intervento, per completare un’opera già iniziata da un pittore di stretta osservanza leonardesca, se non dallo stesso Leonardo”. STEFANO BRUZZESE, *Dor gran penció dra vallada de Bregn*, op. cit.

Per queste due opere attribuite a Ottavio Semino siamo dunque di fronte a una lunga serie concorde di giudizi autorevoli, corredati da una documentazione che chiude ogni discussione possibile¹⁸.

L'AFFRESCO AL CENTRO DELL'ABSIDE

Riguardo al grande affresco che si trova al centro dell'abside, la rassegna dei giudizi critici incomincia con un articolo di Cristina Quattrini che in un saggio del 2006¹⁹ attribuiva l'affresco melzese a “*un pittore vicino a Luini e Zenale*”. Quel nome che nel contributo della Quattrini non veniva azzardato, era però già stato scritto un anno prima a chiare lettere dal professor Giovanni Agosti, che nel suo libro dedicato al Mantegna indicava esplicitamente in Nicola Mangone detto il Moietta l'autore dell'affresco di Melzo²⁰. Quando ancora non era stato riportato alla luce il grande ciclo di pitture realizzato dal medesimo artista nel convento dell'Annunziata di Abbiategrasso, cui si deve per gran parte l'attuale ripresa d'interesse sul pittore di Caravaggio, il professor Agosti metteva già in evidenza che l'impostazione dell'affresco e la particolare postura della figura del piccolo San Giovannino ricordavano una celebre tempera di Andrea Mantegna, dipinta nel 1496 per i Gonzaga a Mantova.

Successiva all'esame della Quattrini e pubblicata all'interno di un volume dedicato alle pitture del Moietta nel convento di Abbiategrasso, è l'opinione di un altro noto storico dell'arte, il professor Federico Cavaliere²¹, che riprende e sostiene con molti argomenti il giudizio di Agosti. Scrive il Cavaliere:

“L'acuta intuizione dell'Agosti sembra pienamente condivisibile, alla luce sia degli innegabili tratti mantegneschi, sia del severo volto leonardesco della Vergine, malinconica e monumentale, che trova precise corrispondenze nell'analoga figura del “Riposo nella fuga in Egitto” sull'arcone dell'Annunziata di Abbiategrasso. Meno leggibili appaiono i due donatori e i santi: il San Girolamo conserva però echi del fare ruvido e degli occhi affondati in incavi ombrosi di tanti “Antenati di Cristo” del sottarco di Abbiategrasso e la Santa Caterina ha un volto allungato che anticipa l'analoga figura della più tarda pala della parrocchiale di Caravaggio”.

¹⁸ Un altro esperto molto noto, il professor VITTORIO SGARBI, ha visitato la chiesa di Sant'Andrea nel 2007 e per quanto si sappia non ha scritto alcunché sulle proprie impressioni. La critica d'arte che lo accompagnava, però, ha riferito indirettamente in un suo articolo qualcosa del giudizio dello studioso, con queste parole: “*Gli storici dell'arte e lo stesso Vittorio Sgarbi, come ho potuto apprendere io stessa in questa occasione, datano però gli affreschi ad un periodo più tardo a Leonardo*”. (DIDI CUTRUFO, *Un giallo nella storia dell'arte, con Vittorio Sgarbi: Assassinio tra le mura sacre, La chiesa di S. Andrea a Melzo, gli Sforza e il lusso dell'Italia del Rinascimento*, in *Comunic Art & Luxury*, 6, II, gennaio-febbraio 2008, pp. 7-8).

¹⁹ CRISTINA QUATTRINI, *Tangenze centroitaliane nella pittura del ducato di Milano al tempo di Bernardino Ferrari*, in *Viglevanum, Miscellanea di studi storici e artistici*, anno XVI, marzo 2006, pp. 34-57.

²⁰ GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna. I, La storia dell'arte libera la testa*, Milano, 2005, p. 475.

²¹ FEDERICO CAVALIERI, *L'arte, Intorno a Nicola Moietta*, in MARIO COMINCINI (a cura di), *Il convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, Comune di Abbiategrasso, Rho, 2006, pp. 132-136, per le note pp. 268-271.

Dello stesso autore, tra le molte pubblicazioni, segnaliamo: *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino* (con MARIO COMINCINI) Società Storica Abbatense, 1999; *Dipinti lombardi del Seicento* (con FRANCESCO FRANGI e ALESSANDRO MORANDOTTI, 2004); *Il castello di Pandino: una residenza signorile nella campagna lombarda* (con GIULIANA ALBINI, 1986); *Arte e storia di Milano* (con LUCA AZZOLINI e altri) Firenze, 1995; *Note per la decorazione delle chiese Francescane Osservanti della Provincia milanese*, in *Rinascimento ritrovato. Nell'età di Bramante e Leonardo tra i Navigli e il Ticino*, a cura di PIERLUIGI DE VECCHI e GIULIO BORA, Milano, 2007; *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano. Un protagonista della pittura barocca in Lombardia*, 2001; *Antonello da Messina e Milano: una breve indagine*, in *Archivio Storico Lombardo* (in seguito ASL), CXIII, 1987; *Fortificazione e difesa nel Ducato sforzesco: la Geradadda fra il 1469 e il 1484*, in ASL, CXII, 1986; un suo saggio, *Tra collaboratori, allievi, seguaci*, è pubblicato in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, a cura di MARCO ROSCI (2005).

“Il punto di contatto più evidente” prosegue lo studioso “si rileva comunque nel rigoroso impianto prospettico dell’architettura, meno ornata che ad Abbiategrasso ma altrettanto classica e abilmente scandita dalla luce naturale che investe lateralmente la profonda nicchia e appena rischiarata due vani quadrati. Anche il pavimento a grandi scacchi è lo stesso della pala caravaggina del 1521 e lo si ritroverà anche in quella del 1529. L’efficace illusionismo di questa finta architettura, ancora ben apprezzabile nonostante le condizioni degli intonaci, è di palmare origine bramantesca, un’eco forse un po’ ritardata ma convinta e personale, aggiornata sull’esempio della Cena di Leonardo. Localmente l’affresco è attribuito allo Zenale, mentre, riconoscendovi la mano del Moietta, occorre al contrario rilevare come le suggestioni più scopertamente zenaliane vadano qui affievolendosi, sostituite in parte da una rinnovata attenzione per i modi di Luini e della sua cerchia”²².

²² Indicato dagli *Amici di Sant’Andrea* come possibile autore del trittico, Bernardo Zenale nasce intorno al 1460 e muore a Milano nel 1526: le sue opere più conosciute - cominciando dal grande polittico nella chiesa trevigliese di San Martino del 1485 fino alla *Madonna col Bambino tra i Santi Ambrogio e Gerolamo*, dipinta nel 1510 per la chiesa milanese di San Francesco - stanno tutte in un intervallo di anni compatibile con l’ipotesi avanzata dall’associazione melzese, che però, come si è visto, aveva bisogno di collocarsi a fine Quattrocento, al massimo nei primissimi anni del secolo. Se anche il trittico di Sant’Andrea non fosse opera del maestro trevigliese ma di qualcuno della sua bottega, i termini del problema resterebbero identici. Zenale ed i suoi allievi, naturalmente, sono attivi in Lombardia mentre Caterina Sforza è viva e Leonardo abita ancora a Milano. Ma nel 1510, quando anche Zenale compare fra gli iscritti della Scuola di San Luca, la *Universitas Pictorum* di Milano - “distinguibili” è stato ricordato “per appartenere a due generazioni e a due mentalità differenti” - il pittore di Treviglio ha più o meno cinquant’anni e va compreso nel gruppo degli artisti più anziani e già celebri, mentre Nicola Mangone, che forse non è ancora chiamato *Moietta*, ma più semplicemente con il proprio e misconosciuto cognome *de Mangonibus*, fa parte in modo altrettanto sicuro del gruppo dei pittori più giovani, poco o nulla conosciuti, ai quali molto più difficilmente qualche nobile milanese affiderebbe il progetto di un impegnativo ciclo di affreschi. Se invece collochiamo la data dell’affresco melzese al 1524, tutto cambia: il Moietta ha già dipinto molte opere importanti, Bernardo Zenale invece ha sessantasei anni, e morirà due anni dopo. L’indicazione dello Zenale come possibile autore del trittico di Sant’Andrea, nel libro dell’associazione melzese, si affida esclusivamente a certe analogie che afferma di riscontrare nell’affresco melzese con una *Immacolata Concezione* del maestro trevigliese, ma si attribuisce una speciale attenzione anche a una riga scritta da Leonardo nel codice di Windsor: “*Va per lo Melzo e allo ambasciatore et da maestro Bernardo*”. Secondo gli autori questa frase del “*maestro che dipingeva con la sinistra*” unisce in modo significativo il nome del nostro borgo a quello del pittore di Treviglio, tanto da autorizzare la domanda: “*Perché Leonardo si reca a Melzo?*”. Non ci si avvede purtroppo che quella frase, in realtà chiarissima, significa ben altro, e in italiano corrente si potrebbe scrivere così: “*Vai per (incontrare) il Melzi (molto probabilmente Francesco, amico, discepolo ed erede del maestro) e poi dall’ambasciatore, e (infine) vai da maestro Bernardo*”. Chi abbia letto le lettere di Leonardo sa che il maestro (ma non solo, anche il Vasari fa lo stesso) chiamava l’amico indifferentemente *Melzi* o *Melzo*, e talvolta *Melsi* o *Melso*. Nel passo di Leonardo dunque il luogo di Melzo non c’entra assolutamente nulla. La frase si trova in GIOVANNA CARLEVARO, *Materiale per lo studio di Bernardo Zenale*, in *Arte Lombarda*, 63, 1982/3, p. 9. La frase riportata nella pubblicazione ADRIANO PEROSI, *Indagine sui committenti raffigurati negli affreschi dell’abside: Motivi politico-religiosi e la simbologia Andreana*, in *Chiesa di Sant’Andrea - Melzo*, op. cit., p. 125, risulta scritta come nel saggio della Carlevaro. Se però controlliamo altre pubblicazioni dei più noti studiosi di Leonardo, ci accorgiamo che quella stessa frase è scritta in modo differente. Jean Paul Richter, importante studioso del Rinascimento italiano e di Leonardo in particolare, scrive: “*Va per il Melso, e allo Ambasciatore e a maestro Bernardo*” e traduce “*Go to see Melzo, and the Ambassador, and maestro Bernardo*”. La traduzione di “*Va per*” diventa “*Go to see*” perché il verbo *to see* in inglese può significare anche *trovare, visitare, incontrare, frequentare*, ma soprattutto l’articolo “*il*” che precede il nome *Melso* si riferisce, con ogni evidenza, non ad un luogo, ma ad una persona (JEAN PAUL RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts*, vol. II, London, 1939, p. 356). Un altro studioso molto noto, Edmondo Solmi, riporta la frase esattamente come il Richter e ne fa notare l’importanza per capire il rapporto d’amicizia che esisteva tra Zenale e Leonardo, provato da tante occasioni tra cui quella riguardante il dipinto dell’*Ultima Cena* nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano. Il Solmi scrive: ... *che in altre occasioni, il Vinci abbia ricorso allo Zenale per aiuto lo prova questa nota dei manoscritti, che risale ai primi anni del secolo XVI e forse al 1507: “Va per il Melzo e allo Ambasciatore et da maestro Bernardo”* (EDMONDO SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1908, p. 303). Sembra perciò evidente che la frase riportata sulla rivista “*Arte Lombarda*” contiene un errore (“*lo*” invece di “*il*”) lo stesso che poi ha originato le conclusioni errate che Perosi ne ha tratto. La conferma definitiva si trova, com’è ovvio, leggendo la frase originale scritta da Leonardo. Nel “*Codice di Windsor*”, al foglio 167 *recto*, Leonardo scrive: “*Va per il Melso e allo Ibaschiadore e amaestro Bernardo*” (*Codice di Windsor*, foglio 167 *recto* - 19076r CII 6r, in LEONARDO DA VINCI, *Corpus degli studi anatomici nella collezione di sua maestà la regina Elisabetta II nel castello di Windsor*, vol. III, Testi, a cura di KENNETH D. KEELE e CARLO PEDRETTI, Firenze,

Cavaliere osserva le forti somiglianze tra le figure degli offerenti dipinti in Sant'Andrea ed altre figure presenti negli affreschi luineschi in San Maurizio al Monastero Maggiore, dove in particolare una Santa Agnese ricorderebbe da vicino quella che a Melzo è diventata Santa Caterina. Riferite e criticate anche in modo sferzante le conclusioni degli *Amici di Sant'Andrea*, che lo studioso definisce “romanzesche ricostruzioni ispirate da incredibili fantasie”, il professor Cavaliere suggerisce piuttosto all'associazione melzese di cercare di individuare le circostanze storiche capaci di precisare “il contesto della realizzazione”:

“Di fondazione gentilizia, la chiesa appartenne per secoli a poche famiglie eminenti del borgo che sempre controllarono la nomina dei cappellani. Stemmi di queste famiglie, insieme a frammentarie scritte che consentono di identificare alcuni personaggi, corredano due nicchie dipinte nel 1522. Ed è forse tra i loro esponenti che vanno cercati i due donatori”.

C'è infine, verso la fine dell'intervento del Cavaliere, un'ultima annotazione le cui conseguenze, come vedremo, assumono grande importanza. A farci scartare l'idea che le figure dei due offerenti degli affreschi di Melzo ritraggano Caterina Sforza e Gerolamo Riario “sono anche le vesti dei personaggi, dignitose ma non sfarzose, a conciliarsi poco con lo status sociale della coppia al momento della restaurazione sforzesca”. Questa osservazione sembra trovare immediata conferma quando si osservano, oltre ai due offerenti del trittico, anche le due figure di devoti inginocchiati davanti alla Madonna nell'altro affresco di *Santa Maria da la Fontana da Charavazo* presente nel transetto, e che gli *Amici di Sant'Andrea* sostengono di identificare in Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, i duchi di Milano.



Figg. 30-32. *Gli offerenti ritratti nell'affresco centrale e in quello di Santa Maria da la Fontana da Charavazo*

1984, pp. 676-677). Un ulteriore prova a conferma che con il nome “Melso” o “de Melsi” Leonardo si riferisce sempre a Francesco Melzi, si trova infine in un altro manoscritto del maestro, ora a Parigi. Nel testo, datato 24 settembre 1513, l'artista afferma di essere partito per Roma insieme a: “Giovan Francesco de Melsi, Salaì, Lorenzo e il Fanfoja” (*Institut de France*, Ms E, foglio 1 recto, in AA.VV., *I leonardeschi: l'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggio di PIETRO C. MARANI, *Francesco Melzi*, Milano, 1998, p. 371).

Ancora una volta l'analisi critica degli affreschi da parte degli esperti attacca in modo diretto alcuni dei presupposti, mai dimostrati, della ricostruzione "iconografica" degli *Amici di Sant'Andrea*. Uno alla volta essi vengono fatti cadere, provocando conseguenze a catena. L'attribuzione a Ottavio Semino dei due affreschi laterali dell'abside ha già fatto crollare la tesi principale dell'associazione, quella secondo cui tutte le opere facevano parte di un unico progetto unitario: è del tutto impossibile sostenere questa tesi, infatti, se l'affresco centrale è opera di un artista di poco successivo a Leonardo, mentre il Semino viveva ed operava ben oltre la seconda metà del Cinquecento. Se anche gli offerenti dell'affresco di Caravaggio non possono essere i duchi milanesi, tutte le presunte "certezze" dell'associazione tramontano, compresa l'idea che Caterina Sforza fu la committente dell'intero ciclo di opere. Resta da stabilire, di conseguenza, chi sia davvero il fedele inginocchiato di fronte alla Madonna di Caravaggio. Ce ne occuperemo diffusamente nella prossima relazione: qui preannunciamo che questo esame riserverà sorprese. Prima di proseguire però teniamoci bene in mente il prezioso suggerimento di Federico Cavaliere: sarà all'interno delle "poche famiglie eminenti del borgo che sempre controllarono" le vicende della piccola chiesa che dovremo molto probabilmente concentrare la ricerca dei committenti. Ma ora dobbiamo ritornare a Nicola Moietta. Gli studiosi ci hanno ricordato anche le analogie evidenti del grande affresco centrale di Sant'Andrea con una delle opere più conosciute di Nicola Mangone.



Fig. 33. Nicola Moietta, *Madonna in trono col Bambino*, San Giovannino tra i Santi Francesco, Gerolamo, Elisabetta e un donatore, Caravaggio, 1521

Si tratta della grande pala dipinta solo pochi anni prima degli affreschi melzesi, nel 1521. Opera tra le più conosciute di Nicola Mangone, ora è esposta nel palazzo comunale di Caravaggio, luogo natale dell'artista²³. Federico Cavalieri però, come si è visto, non ha riscontrato solo le somiglianze tra il volto della Madonna melzese e il “*severo volto leonardesco della Vergine, malinconica e monumentale*” della pala di Caravaggio, ma ha voluto mettere in evidenza l'esistenza di “*precise corrispondenze*” anche con “*l'analoga figura del Riposo nella fuga in Egitto*” dipinta ad Abbiategrasso. Proviamo ad estendere il confronto ad altri volti di Madonna che si possono sicuramente attribuire al Moietta:



Figg. 34-37. Da sinistra: 1) volto di Madonna nel “*Riposo nella fuga in Egitto*”, Abbiategrasso, 1519; 2) volto di Maria nella “*Madonna dell'Annunciazione*”, *idem*; 3) volto della Madonna nella pala di Caravaggio, 1521; 4) volto di Maria nell'affresco di Melzo, 1524

NICOLA MOIETTA A MELZO

Un articolo pubblicato qualche mese fa²⁴ ha raccontato ai melzesi che un affresco del primo Cinquecento esposto dietro l'altare maggiore della nostra chiesa parrocchiale, la *Madonna della Scoladrera*, è stato attribuito, con il conforto di un'opinione espressa dalla voce molto autorevole del professor Giovanni Agosti²⁵, a Nicola Mangone detto il Moietta. Secondo la tradizione religiosa locale si tratta - qui dobbiamo riassumere le vicende storiche melzesi che in questo contesto non occorre raccontare per esteso²⁶ - di un affresco fatto dipingere per volontà della comunità locale a

²³ L'opera è firmata “*Nicolaus Caravaginus Pinxit MDXXI*”.

²⁴ SERGIO VILLA, *L'affresco della Madonna della Scoladrera nella chiesa dei SS. Alessandro e Margherita di Melzo*, Fonti di Storia melzese, 20, Comune di Melzo, 2011; una versione con note più complete in *Storia in Martesana*, Rassegna on-line di storia locale, 5, 2011.

²⁵ Si tratta di una indicazione orale che il professor Agosti ha espressamente autorizzato il Centro Studi “*Guglielmo Gentili*” di Melzo a riferire.

Il professor GIOVANNI AGOSTI insegna Arte moderna all'Università degli Studi di Milano. Dopo gli studi alla Normale di Pisa con Salvatore Settis, ha lavorato nelle Soprintendenze per i Beni artistici e storici di Mantova e di Firenze. Si è dedicato principalmente allo studio della tradizione classica nella cultura figurativa italiana, ai rapporti fra artisti e scrittori, al Rinascimento lombardo e nell'Italia settentrionale. Ha curato con Dominique Thiébaud la grande mostra del Mantegna al Louvre a Parigi dal 26 settembre 2008 al 5 gennaio 2009. L'opera di Agosti si propone come un radicale ripensamento dei rapporti tra storia dell'arte, mondo della cultura e società italiana, come fusione di saperi tra arte, letteratura e critica e con un'idea della cultura come momento di crescita civile. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo *Su Mantegna* (Feltrinelli, 2005, Premio Viareggio Repaci) che ha contribuito anche con nuove datazioni e attribuzioni a raffinare la ricerca sul grande artista.

²⁶ La vicenda è stata raccontata da SERGIO VILLA in *Storia di Melzo dagli inizi alla fine dell'Ottocento*, vol. II, Edizioni Anni Duemila, Comune di Melzo, Truccazzano, 2002 e ID., *L'affresco della Madonna della Scoladrera nella chiesa dei SS. Alessandro e Margherita di Melzo*, op. cit.

seguito di un'apparizione mariana che sarebbe avvenuta nella campagna di Melzo nel 1525, anno di *Grande Peste*. Subito dopo lo straordinario avvenimento, il pilastro dove la Madonna sarebbe apparsa a un esterrefatto contadino venne ampliato e trasformato in una vera e propria cappella, al cui interno fu dipinto l'affresco (perciò con ogni probabilità tra il 1525 e il 1526) destinato nei secoli seguenti, prima di trovare la più prestigiosa collocazione attuale, a peregrinare più volte in varie chiese di Melzo. Di questa vicenda, qui, ci interessa una sola circostanza: Nicola Mangone, pittore ancora giovane ma già piuttosto noto dopo avere realizzato nel 1519 il grande ciclo di affreschi nel Convento dell'Annunziata di Abbiategrasso e nel 1521 la grande pala di Caravaggio, era stato chiamato a lavorare a Melzo nel 1525 o poco dopo. Oggi, leggendo la serie già piuttosto lunga di saggi, articoli e opinioni qui trascritte che riguardano l'affresco centrale dell'abside di Sant'Andrea, ma soprattutto tenendo conto della scritta posta sulla cornice del trittico che indica la data "Agosto 1524", si deve pensare che la decisione di incaricare il Moietta per eseguire l'affresco della *Scoladrera* non fosse assolutamente casuale. Perché Nicola Mangone aveva già lavorato a Melzo pochissimo tempo prima, uno o due anni al massimo, e il suo grande affresco con la *Madonna, il bambino, San Giovannino, Santa Caterina d'Alessandria, San Gerolamo e due offerenti* che faceva bella vista nella piccola chiesa privata di Sant'Andrea doveva avere molto soddisfatto la ricca famiglia che gliel'aveva commissionato. Niente ci impedisce di immaginare che l'opera fosse piaciuta molto anche a qualche altro ricco melzese del tempo, che aveva deciso di richiamarlo per affidargli anche l'affresco dedicato al "miracolo". Occorre precisare subito che *tutte* le opinioni che qui abbiamo riferito circa l'attribuzione del grande affresco centrale di Sant'Andrea al Moietta sono state espresse *molto prima* che fosse resa nota l'attribuzione della *Madonna della Scoladrera* all'artista di Caravaggio. Pochissimi o forse nessuno degli autori, perciò, avevano mai avuto modo di vedere l'opera che si trova nella nostra chiesa parrocchiale. Lo stesso professor Giovanni Agosti, a cui si devono sia la prima indicazione del Moietta come autore dell'affresco centrale dell'abside di Sant'Andrea, sia la conferma dell'attribuzione della *Madonna della Scoladrera* allo stesso artista, non aveva mai avuto notizia di quest'ultimo affresco prima che noi del Centro Studi "Guglielmo Gentili" decidessimo di sottoporglielo. Nessuno degli studiosi, di conseguenza, aveva mai potuto pensare a un confronto come questo:



Figg. 38-39. A sinistra, Chiesa di Sant'Andrea, *Madonna con Bambino e San Giovannino, particolare*; a destra, Chiesa dei Santi Alessandro e Margherita: *Nicola Mangone, Madonna della Scoladrera*

Non sfuggiranno agli osservatori, pur nel diverso stato di conservazione attuale delle due opere, le somiglianze evidenti nell'architettura degli sfondi caratteristica del pittore di Caravaggio, nella postura di Maria, nei suoi abiti e nei loro stessi colori, così come una volta di più, al cospetto delle opere del Moietta, anche qui è possibile contemplare la severa melanconia che contraddistingue, come si è già visto, tanti suoi volti di Madonna.

CONCLUSIONI

Siamo partiti dall'interpretazione degli affreschi conosciuta in sede locale: una tesi costruita su una catena d'ipotesi mai verificate e dimostrate e che secondo noi ignoravano del tutto le necessarie preoccupazioni di coerenza con il contesto storico di realizzazione delle opere: ipotesi definita *iconografica* ma singolarmente priva del conforto di una qualsiasi conferma, *almeno una*, che provenisse da uno storico dell'arte. La lunga serie di giudizi critici che qui abbiamo sommariamente riferito, invece, è firmata da studiosi notissimi dell'arte lombarda del Cinquecento. Essi compongono, considerati nel loro complesso, una risposta che non sembra lasciare spazio ad esitazioni o dubbi residui. Si tratta, ripetiamo, di argomentazioni note e pubblicate già da tempo e che solo a Melzo sono state trascurate del tutto. Due di questi notissimi studiosi hanno indicato Nicola Mangone di Caravaggio detto il Moietta, attivo soprattutto negli anni Venti e Trenta del sedicesimo secolo, come l'autore del grande affresco centrale dell'abside. Questa indicazione viene storicamente confortata, a Melzo, anche dalla recente attribuzione al medesimo artista di un altro affresco, la *Madonna della Scoladrera*, dipinto forse uno o due anni più tardi.

Per le due opere realizzate sulle pareti laterali, l'autore concordemente indicato è invece Ottavio Semino, artista pienamente inserito nell'epoca del manierismo: si tratta, dunque, di affreschi successivi di circa mezzo secolo rispetto a quello più antico. A corredo e conferma di queste attribuzioni al Semino, sono stati da tempo pubblicati su riviste autorevoli anche i due disegni dell'artista che rappresentano, con ogni possibile evidenza, i bozzetti preparatori delle opere poi realizzate nella chiesa.

Secondo tutti questi esperti, perciò, si devono ritenere del tutto erronee sia l'opinione che considerava gli affreschi dell'abside di Sant'Andrea come un ciclo unitario voluto da un unico committente, sia la sua identificazione con la nobildonna Caterina Sforza, sia tutte le altre teorie circa l'esistenza di un significato simbolico di tutti gli affreschi. Solo una seria indagine documentale può dare risposta, giunti a questo punto, agli interrogativi circa la vera committenza delle opere e per cercare di individuare chi fossero la Caterina e il Gerolamo raffigurati nell'affresco centrale con gli omonimi santi. Negli articoli che seguono diamo conto di questa ricerca e dei suoi esiti.