

# **Immagine e culto della Vergine nello Stato di Milano durante il Quindicesimo secolo**

## **L'Immacolata e l'Assunta**

Andrea Spiriti

Università degli Studi dell'Insubria

### ABSTRACT

Nello Stato di Milano, il Quattrocento segna un vistoso rinnovamento dell'iconografia della Vergine, facendo spesso coesistere le devozioni all'Immacolata e all'Assunta anche grazie alle influenze prolungate del rapporto col mondo cristiano orientale, derivate dall'unità della Chiesa ristabilita nel 1439 dal concilio di Firenze. Dalla città ideale di Castiglione Olona (con i clamorosi soggetti di Masolino e Paolo Schiavo negli anni Trenta) si passa al modello, diffuso fino al Seicento, della Madonna Bianca di Casoretto, nuovo iconema dell'Immacolata, e alle Incoronazioni (Casatenovo, Certosa di Pavia, San Simpliciano di Milano) alternative alle Assunzioni/Dormizioni (Mirasole, Monza), per giungere alla ripresa, di primo Cinquecento, dell'iconema dell'Umiltà con Zenale. In parallelo, si snodano le vicende crociate di Pio II, le definizioni immacoliste di Sisto IV e dell'ambiente francescano, la teologia della grazia presso i benedettini di Santa Giustina, la ripresa di Giulio II, la rivoluzione protestante.

In the Milanese State the XVth century marks a conspicuous renewal in the iconography of the Virgin, often making devotions to the Immaculate Conception and the Assumption coexist, also thanks to prolonged influences with the Eastern Christian world derived from the unity of the restored Church in 1439 by the council of Florence. From the ideal city of Castiglione Olona (with sensational subjects by Masolino and Paolo Schiavo painted in the 1430s) it moves to the pattern, widespread until the Seventeenth century, of the White Virgin of Casoretto, a new Immaculate iconography, and of the coronations (Casatenovo, charterhouse of Pavia, San Simpliciano in Milan) alternative to the Assumption/Dormition (Mirasole, Monza) to reach the revival of the early Sixteenth century of the iconography of the Virgin of Humility by Zenale. In parallel, the events unfold of the crusade promoted by Pius II, the immaculate definition by Sixtus IV and by

Andrea Spiriti

the Franciscan environment, the theology of grace elaborated by the Benedictines of Santa Giustina, the resumption of the theme by Julius II, the Protestant revolution.

PAROLE CHIAVE: Iconografia di Maria Vergine, Iconografia dell'Immacolata Concezione, Arte in Lombardia sec. XV, Castiglione Olona, Certosa di Pavia, Bernardo Zenale

KEYWORDS: Holy Virgin iconography, Immaculate conception iconography, XVth century Lombard art, Castiglione Olona, Charterhouse of Pavia, Bernardo Zenale

La storiografia<sup>1</sup> sul concilio ecumenico di Basilea-Ferrara-Firenze-Roma (1431-1445) e in specie sull'*unitas ecclesiae* raggiunta a Firenze nel 1439, è spesso inficiata da tre letture ideologiche: quella della presunta volontà bizantina di ottenere a tutti i costi un aiuto dell'Europa Occidentale in funzione antiturca, sacrificando ogni dignità teologica; quella della successiva inefficacia sia dottrinale (operazione di vertice non percepita dal popolo) sia militare (pochezza e svogliatezza degli aiuti); e quella del sostanziale termine dell'operazione con la conquista ottomana di Costantinopoli nel 1453. L'antimito positivo è quello degli intellettuali greci che giungono a Firenze e vi restano in funzione umanistica, restituendo appieno il greco al culto delle *humanae litterae*. Risulta evidente che strutture del genere lasciano poco spazio interpretativo ad un evento che dovette assumere già agli occhi contemporanei un tono provvidenziale: la chiesa cattolica<sup>2</sup> che, dopo aver risolto lo scisma dei tre papi e aver riassorbito in buona parte quello hussita, riabbraccia quella ortodossa e permette – sia pure con molti distinguo, debolezze, resistenze – di parlare, per l'ultima volta nella storia, di Chiesa *tout-court*, dando concretezza, sia pure fragilissima, all'*Ut unum sint* del Maestro e rendendo visibile e reale l'unità del suo Corpo Mistico. D'altro canto, l'aiuto militare non fu indifferente: a Varna la vittoria cristiana sarebbe stata possibile, e solo un determinismo neohegeliano porrebbe la fine dell'Impero come atto inevitabile. Un campo ancora più da indagare è quello dell'influsso iconografico e devozionale che l'unità recuperata determinò in tutta Europa:

---

<sup>1</sup> Ovviamente infinita. Sintesi bibliografica in V. A. Barbolovici, *Il Concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439): storia ed ecclesiologia delle Unioni*, Bologna 2018.

<sup>2</sup> Uso per comodità termini come "cattolica" e "ortodossa" che ovviamente hanno un significato assai relativo per l'ecclesiologia quattrocentesca.

un fenomeno di ben più lunga durata dei soli anni quaranta/cinquanta, e destinato invece a prolungarsi fino a tutto il Cinquecento *et ultra*.

Non è questa la sede per abbozzare un'indagine complessa, ma solo per tentare la sistematizzazione, dopo i numerosi assaggi di questi anni, di un singolo problema: come la raffigurazione di Maria, epicentrata sui due poli dell'Immacolata Concezione e della *Dormitio*/Assunzione, si sia codificata nello Stato di Milano, e in specie nella sua capitale, dal 1439 agli inizi del Cinquecento, quando il mutato contesto sociopolitico impone varianti a uno schema che, comunque si manterrà in sostanza fino al terzo quarto del Seicento. A partire dal tardo Duecento, la declinazione in *Maestà* dell'*Ouranobasilissa* aveva determinato a Milano il modello vincente della Vergine in veste purpurea e manto blu (con gli ovvi valori semantici di Passione e Gloria); e tale paradigma era rimasto inalterato fino al primo Quattrocento, con qualche eccezione non a caso di matrice toscana. Bastino, in questa direzione, la novità iconografica dell'*Incoronazione* del presunto Stefano in Santa Maria<sup>3</sup> di Chiaravalle (anni quaranta del Trecento)<sup>4</sup>, con il sarcofago vuoto sormontato dal nimbo sul cui *dīwān* (alla bizantina, alla romana) Gesù, scettrato, tocca la spalla destra della Madre, conferendo regalità (gesto, si noti, delle ritualità di corte bizantina) a lei in veste marrone/rossa e braccia incrociate (segni francescani, possibili negli anni pacificatori di Benedetto XII e dunque a favore di una data alta tipo 1341)<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Si noti la precisazione culturale in Maria Assunta nel Cinquecento, in parallelo con molte sedi anche cattedrali (Pisa, Cagliari).

<sup>4</sup> Bibliografia in *Un poema cistercense: affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano 2010.

<sup>5</sup> La data è quella del plausibile inizio lombardo di Stefano, durante l'ormai stabilizzato dominio post-Parabiago di Luchino e Giovanni Visconti; ma ciò esclude l'ipotetica committenza di Egidio Biffi, abate dal 1347 (cfr.

e appunto mantello bianco, in una logica quindi di unione fra tema dell'*Assunzione* all'occidentale e tema dell'*Incoronazione celeste*; e la *Madonna* che guida il corteo delle *Sante* nel *Giudizio* di Giusto de' Menabuoi nella chiesa della grancia di Viboldone<sup>6</sup> (databile verso il Giubileo 1350)<sup>7</sup>, con braccia incrociate e veste bianca.

La grande svolta si ha nel decennio 1432-1444, ossia nella fase di concomitanza fra il concilio e poi anticoncilio di Basilea, il concilio di Ferrara-Firenze-Roma, la riunificazione della Chiesa, il ruolo importante in questi eventi del gruppo lombardo (a cominciare dal cardinale Branda Castiglioni), la ridefinizione della protocittà ideale umanistica di Castiglione Olona, la crisi dello Stato visconteo dal 1435 in vista dell'esplosione del 1447 e della ricomposizione sforzesca del 1450. In questo contesto drammatico e fecondo, la prima tappa è costituita dal ciclo masoliniano (1432-1434 ca.) nel presbiterio della Collegiata di Castiglione Olona<sup>8</sup>, chiesa mariana fin dalla fondazione il 25 marzo 1422<sup>9</sup>: in generale, per la costante presenza della *Madonna Bianca*; in particolare, per l'asse che comprende la *Cro-*

---

M. Caffi, *Dell'abbazia di Chiaravalle in Lombardia illustrazione storico – monumentale – epigrafica*, Milano 1842, p. 60). Per la questione è ancora utile la scheda di C. Travi, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1997, pp. 201-211, con successive epitomi; ultima sintesi in L. Cavazzini, *Trecento lombardo e visconteo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra a cura di M. Natale-S. Romano, Milano 2015, pp. 47-55.

<sup>6</sup> Fine lettura iconografica in M. L. Gatti Perer, *Gli affreschi trecenteschi, in L'abbazia di Viboldone*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 136-158.

<sup>7</sup> Curiosamente la circostanza giubilare non è stata rilevata dalla storiografia. Cfr. la scheda di C. Travi in *Pittura a Milano cit.*, pp. 214-215.

<sup>8</sup> A. Spiriti, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Milano 2018, pp. 119-141.

<sup>9</sup> Cfr. A. Spiriti, *Castiglione Olona cit.*, pp. 75-76. Faccio rilevare la presenza fortissima dell'Annunciazione in tutta Castiglione come ricorrenza e iconema mariani per definizione.

*cefissione*, la *Trinità*, l'*Incoronazione celeste*, la *Gloria celeste* e più tardi (1436 ca.) la *Dormitio* di Paolo Schiavo. A parte la voluta interagenza fra racconto storico, peraltro mai leggibile in serie, e rimandi simbolici, rilevo nell'*Incoronazione* (fig. 1) lo stabilizzarsi dell'iconografia della Madonna Bianca come Immacolata e come Assunta; e il parallelo utilizzo come Madonna dell'Umiltà nell'episodio dell'*Adorazione del Bambino*. Il prestigio personale del committente Branda Castiglioni, protagonista conciliare da Costanza a Firenze, ha certo contribuito alla diffusione iconica; legato al mondo immacolista francescano, benedettino ed agostiniano, compattato dopo la celebre disputa parigina del 1387, Branda fa proporre uno schema sostanzialmente "occidentale", oltretutto enfatizzato in origine dall'*ecclesia alba*, ossia dalla concentrazione degli affreschi nel solo presbiterio, il resto essendo intonacato (e dunque essa stessa *ecclesia Virginis*). Ma questo modello è sconvolto dalla lunetta estradossata che, dopo la partenza di Masolino, Paolo Schiavo realizza come una *Dormitio* (fig. 2) non priva di antecedenti lombardi ma di schietta matrice bizantina. Possiamo pensare ad un vero e proprio "sdoganamento iconografico" negli anni trenta, *ad unitatem reinstaurandam*: la prosecuzione dei dialoghi preparatori porta alla riscoperta e all'uso sempre più esteso di iconemi orientali. Il caso è ancora più delicato perché la *Dormitio* conferisce alla successiva vela della *Regina coeli* un carattere conciliativo fra le due versioni della morte di Maria; del resto il carattere radicalmente giubilare del concilio dà luogo nello stesso spazio ad interventi ben più radicali, dall'oculo del Dio Uno al tabernacolo al sarcofago di Branda<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Per i mutamenti di sensibilità brandiana dopo l'Unità cfr. A. Spiriti, *Ut unum sint: dal chiostro verde di Santa Maria Novella alla chiesa del Corpo di Cristo a Castiglione Olona*, in «Bizantinistica», s. II, XIX, 2018, ed. 2019, pp. 289-306.

Non è un caso che sia uno dei rami più colti e raffinati della famiglia agostiniana, quello dei canonici regolari lateranensi, a riprendere il testimone nel 1444, un anno dopo la morte del grande cardinale; e a farlo con l'operazione, di forte impatto civico, dell'affresco eponimo (fig. 3) nella chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia a Casoretto (oggi Milano)<sup>11</sup>. Fra il 1404 e i 1407 viene costituita questa diretta dipendenza di Santa Maria della Frigonaia presso Lucca, con la costruzione nei decenni successivi della chiesa solariana, il cui baricentro devozionale è costituito dall'affresco: la Vergine in piedi ma in atto di devozione, con le braccia incrociate, in veste bianca, il cortazzone sciolto perché ormai *Theotókos*, sullo sfondo di un selvatico *hortus conclusus*, venera al suolo in Bambino nudo nella sua piena Umanità, dal quale promana il cartiglio ECCE MARIA GENUIT NOBIS SALVATOREM, il mottetto in genere associato al Salmo 126 e dunque al tema dell'edificazione della città voluta di Dio. Malgrado trasporti e ridipinture, è evidente la qualità del dipinto: per un verso erede diretto del mondo figurativo di Castiglione, per un altro tramite fra Cristoforo Moretti (si pensi al volto di Maria nello smembrato polittico di Sant'Aquilino) e il Maestro di Casatenovo (si pensi al volto del Cristo), non a caso già identificato appunto col Moretti. In altre parole: alla fine della Milano viscontea, i lateranensi propongono un modello iconico destinato a vastissima diffusione fino almeno al Seicento, giocato sull'abbinamento devozionale di Immacolata, Madonna Bianca e Madonna dell'Umiltà; ma, in una logica di stratificazione semantica, proprio il rimando castiglionesse

---

<sup>11</sup> Per la chiesa è ancora utile la scheda di F. Cavalieri, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, p. 199. Per l'affresco cfr. A. Spiriti, *L'immagine dell'Immacolata a Milano*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, Roma 2008, pp. 447-472.

consentiva allusioni all'Assunta. Di poco più tardo (1446) è un rimando miniatorio importante: l'*Adorazione* all'inizio del Breviario francescano di Bologna<sup>12</sup>, con la Vergine in veste azzurra campita da palme dattilifere oro e blu, che adora il Bambino nudo al suolo e benedicente. Rilevo l'interesse del cartiglio ECCE TU PULCHER EST DILECTE MI ET DECORUS<sup>13</sup>. Ovviamente si potrebbe qui aprire un cammino parallelo d'indagine miniatoria, che demando ad altra sede. Il trauma della caduta di Costantinopoli nel 1453 determinò quei tentativi crociati di Niccolò V, Callisto III e Pio II il cui velleitarismo sfiora il mito storiografico: in realtà le intenzioni, specie nel caso di papa Piccolomini, erano serie, e sostenute dai molti personaggi di curia (a cominciare dal cardinale Bessarione)<sup>14</sup> legate alla memoria dell'Impero. Né va rimossa l'importanza per le corti padane del concilio di Mantova (1459-1460): la partecipazione di Bianca Maria Visconti con i suoi figli<sup>15</sup> va anche intesa come la definitiva legittimazione della nuova dinastia, ma soprattutto come la spinta alla fondazione di chiese o aule mariane. Penso che il nesso sia molto forte: alla caduta della Città delle Vergine, la protezione primaria della *Theotókos* non poteva che spostarsi in termini metafisici; la riconquista (ritenuta possibile per via crociata) era anticipata dall'Incoronazione celeste. Questo spiegherebbe il

---

<sup>12</sup> Per il grande miniatore cfr. A. Melograni, *Sei fogli in cerca d'autore: nuove proposte per il Maestro del Breviario Franceseano*, in «Bollettino d'arte», s. 7, 94, 1, 2009, pp. 129-135.

<sup>13</sup> Cantico dei Cantici 15, 1, utilizzato nella liturgia romana della Notte di Natale.

<sup>14</sup> Sintesi della vastissima bibliografia (che ha in genere il pregio di sottolineare la qualità del personaggio e il difetto di leggerlo come protagonista isolato) in *La stauroteca di Bessarione fra Costantinopoli e Venezia*, a cura di H. A. Klein-V. Poletto-P. Schreiner, Venezia 2017.

<sup>15</sup> E. S. Piccolomini, Papa Pio II, *I commentari*, a cura di L. Totaro, Milano 1984; 2008, pp. 416-427.



caso clamoroso dell'Incoronata di Milano, con l'aula precedente affiancata forse già nel 1460 da una navata mariana<sup>16</sup>: un contesto non a caso agostiniano e ribadito da diversi esempi derivati dello stesso periodo<sup>17</sup>. Sempre *et pour cause* all'Incoronata (fig. 4) è dedicato l'affresco absidale del 1462 in Santa Margherita di Casatenovo Brianza<sup>18</sup>, decisivo perché segna il passaggio dell'iconografia dalla dimensione cristologica a quella trinitaria. All'immagine masoliniana, cioè, di Gesù che incorona sua Madre subentra quella di Maria incoronata dalla Trinità: e si ricordi anzitutto come Firenze avesse risolto la questione del *Filioque* in modo molto umanistico, ossia con

---

<sup>16</sup> Fondamentali gli studi di M. L. Gatti Perer: *Umanesimo a Milano. L'osservanza agostiniana all'Incoronata*, in «Arte Lombarda», 53/54, 1980; *Evoluzione della scultura funeraria a Milano fra Quattro e Cinquecento*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi, Pavia 1980, Pavia 1983, pp. 129-136; *L'apporto delle biblioteche monastiche alla cultura figurativa milanese nella seconda metà del quindicesimo secolo. Per la restituzione di una "libreria" quattrocentesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale, Milano 1983, Milano 1983, pp. 515-550; *Novità sulla decorazione della Biblioteca di S. Maria Incoronata a Milano*, in *Bramante a Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, atti del congresso internazionale, Milano 1986, in «Arte Lombarda», 87/88, 1988, pp. 195-234; *Cultura e spiritualità dell'Osservanza agostiniana: l'Incoronata di Milano*, in «Arte Lombarda», 127, 2000, pp. 7-67; *Paolo di San Genesio e un perduto (?) ciclo di affreschi su san Nicola da Tolentino*, in «Arte Lombarda», 130, 2000, pp. 127-143.

<sup>17</sup> Per quello precoce (1466?) di Negrentino (Prugiasco) cfr. A. Spiriti, *Il grande ciclo di affreschi fra Quattro e Cinquecento: ad Christum per Mariam*, in *Sant'Ambrogio Vecchio di Negrentino*, a cura di G. Mollisi «Arte e Cultura», 5, 15, 2019, ed. 2020, pp. 103-157.

<sup>18</sup> Il discorso aperto in M. L. Gatti Perer, *Il Maestro di Casatenovo, Cristoforo Moretti e l'umanesimo lombardo*, in «Arte Lombarda», 80/82, 1987, pp. 207-249, è proseguito con la scheda di S. Bandera, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993, pp. 244-245. Per Cristoforo Moretti vedi anche le schede di S. Bandera, in *Pittura a Milano cit.*, 2017, pp. 240-241 e L. Galli, in *Arte lombarda cit.*, 2015, p. 235.

un ricorso sistematico alle fonti patristiche greche e in specie a Basilio il Cappadoce. A Casatenovo la parità del Padre e del Figlio è sottolineata dall'omologa postura seduta sul *diwan* con processione crismale dello Spirito grazie alla mano alzata, mentre la sinistra del Padre è alzata nella versione benefica dello *stupor* (quasi simmetrica a quella classica dell'Annunciazione) e quella destra del Figlio benedice la sottostante Madre, ovviamente in veste rossa e manto blu da Assunta, e atteggiamento orante. La centralità dello Spirito è ribadita dalla assialità delle sovrastanti tre lingue di fuoco emananti dalla nube del *Werouh*, qui simbolo potente dell'Unità divina in una logica la cui premessa è l'oculo castiglionesse già evocato con la *Trinità* di Paolo Schiavo; né si recede all'arcaismo della mandorla iridata, circondata peraltro da testine angeliche le cui sette inferiori – ossia quelle bianche rispetto al rosso delle altre – rimandano probabilmente al culto dei sette Arcangeli, elegante modo milanese di perpetuare la devozione a Uriele<sup>19</sup>. Di contro il sottostante *Apostoléion* non prevede il cingolo di Tommaso (introdotto, come vedremo, più tardi; l'apostolo è probabile guida del corteo di destra) ma solo le chiavi di Pietro, l'enfaticizzazione dei *Boanérghes* Giacomo e Giovanni e soprattutto quella del *Protoklétos* Andrea, non solo per la fratellanza col protopapa, ma anche per il ruolo di protovescovo e per traslato protopatriarca di Costantinopoli. Rispetto alla diffusione ambrosiana di effigi trinitarie come Tripersona (con ovvie dure selezioni post-tridentine)<sup>20</sup> e del Trono di Grazia

---

<sup>19</sup> Ho in corso di redazione una monografia su questo tema, oggetto di molte osservazioni sparse: ricordo solo il punto di partenza, ossia le quattro chiese degli Arcangeli a croce simbolica sulla cattedrale milanese in età carolingia.

<sup>20</sup> Cito solo il caso clamoroso della *Trinità* di Viboldone: cfr. M. L. Gatti Perer, *Gli affreschi trecenteschi cit.*, pp. 178-185 (con numerose comparazioni, inclusa quella fondamentale di Cornaredo) e *L' icono-*

in chiave lombardo-toscana<sup>21</sup>, il caso precoce di Casatenovo si pone quale importante primizia di un'iconografia di vasta ripresa a fine secolo.

Gli stessi temi vengono ripresi, ma anche variati, in un'altra tappa nodale: l'*Assunzione* (fig. 5) effigiata sulla parete terminale della chiesa della grancia umiliata di Mirasole, opera di rilevate premesse micheliniane e bembesche<sup>22</sup>. Visto il condizionamento delle due grandi monofore, la porzione inferiore include in basso ai lati gli offerenti umiliati (dai cartigli purtroppo perduti), al centro l'avello con gli Apostoli, con cartiglio pure perduto: a sinistra Pietro, Paolo (spesso effigiato), Andrea, Giovanni, Giacomo il Maggiore e probabilmente Tommaso; a destra gli altri. Al centro la Vergine spicca entro la *raza* raggiante, circondata dai canonici ventiquattro angeli dai cartigli HIC EST QUAE NESCIUIT THORUM IN DELICTO ET MACULA NON EST IN EA<sup>23</sup> e QUAE EST ISTA QUAE ASCENDIT DE DESERTO DELICIIS AFFLUENS (?)<sup>24</sup> di palese significato e uso liturgico immacolisti, a riprova dell'ormai piena coincidenza visiva fra culto dell'Immacolata e dell'Assunta. Maria ha veste rossa, mantello blu, velo bianco, ed è in atteggiamento orante, con la rigida frontalità tipica fin dall'alto medioevo dell'iconografia della *Mater Ecclesiae*. Il cartiglio VENI DE LIBANO SPONSA VENI CORONABERIS<sup>25</sup> la congiunge

---

*grafia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa*, atti del convegno a cura di C. Silvestri, Gravellona Toce 2008.

<sup>21</sup> Ossia col Padre dal quale promana lo Spirito e reggente il Figlio crocefisso; mentre nel Veneto il Padre abbraccia il Figlio morto, uniti dallo Spirito.

<sup>22</sup> Scheda di S. Bandera, in *Pittura a Milano cit.*, p. 245.

<sup>23</sup> Abile unione, già presente a livello paraliturgico, di Sapienza 3, 13 (e cfr. Sapienza 4, 1; Isaia 54, 1; Lettera agli Ebrei 13, 4) e di Cantico dei Cantici 4, 7.

<sup>24</sup> Cantico dei Cantici 8, 5.

<sup>25</sup> Cantico dei Cantici 4, 8 con lievi inversioni. Vale ovviamente quanto detto prima.

alla sommità dell'affresco, con il cielo rosso dei Serafini che circonda la Trinità. Curiosamente il Padre è a sinistra e regge col simmetrico Figlio la corona per Maria; le loro bocche sono sfiorate dalle ali dello Spirito, creando così una perfetta assialità verticale dell'Incarnazione. La critica ha rilevato i legami con altre figurazioni di ambito bembesco<sup>26</sup>, optando per una sistemazione verso il settimo/ottavo decennio del Quattrocento; personalmente insisterei sui legami con la cappella ducale al Castello Sforzesco di Milano (1473)<sup>27</sup>, cominciando dal Cristo risorto entro *raza*. Vi è poi la serie decisiva degli interventi di Sisto IV<sup>28</sup>: il papa ligure, francescano e quindi immacolista, promulga nel 1477 la bolla *Cum Praeexcelsa*, approva l'ufficio liturgico nel 1480 ed emana nel 1480 la bolla *Grave Nimis*; una serie compatta di provvedimenti immacolisti, al primo dei quali si potrebbe legare la limpida esposizione di Mirasole, il cui didascalismo sembra proprio mirato a visualizzare quanto sempre più esplicitamente approvato dalla Santa Sede. Il punto interessante, e pure di forti matrici francescane, è il nesso esplicito con l'Assunzione (all'occidentale), oltretutto in chiave fortemente ecclesiologica.

La riprova però di quanto il cammino fosse complesso e tortuoso ci viene da una tela nel duomo monzese con le *Storie della Vergine* (fig. 6), della quale non condivido la datazione «allo scadere del secolo (scil. quindicesimo)» mentre quella

---

<sup>26</sup> Cappella Cavalcabò in Sant'Agostino a Cremona, Santa Maria Incoronata di Martinengo.

<sup>27</sup> Per la complessa vicenda figurativa è utile la scheda di A. Galli, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 193-194.

<sup>28</sup> Per gli effetti lombardi è ancora utile P. De Vecchi (a cura di), *Iconografia e devozione dell'Immacolata in Lombardia*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra, Milano 1982, pp. 65-69 e 254-258.

«nell'ultimo quarto del XV secolo»<sup>29</sup> è precisabile dalla moda (basti il sacerdote Ruben negli episodi 7-10) massimo agli anni ottanta, ossia in contemporanea o poco dopo gli affreschi di Mirasole, dei quali costituiscono, in qualche misura, un contrappunto. La spiegazione avanzata di testo didattico, versione sacra del “cartellone da cantastorie” è infatti possibile; ma più probabile la derivazione popolare da un modello d'icona, quasi un'anticipazione del grande tema cinquecentesco dei Madonneri. Destino ad altra sede la lettura analitica, ricca di spunti, dei ventiquattro episodi: solo qualche notazione sugli otto (un terzo del totale!) momenti della *Dormitio*. Dunque la Madonna muore e Cristo ne raccoglie l'*animula* (n. 17); il cadavere è lavato e collocato in una sindone (n. 18, rarissimo); Pietro presiede l'ufficio funebre (n. 19); gli apostoli portano il cataletto alla presenza dei tre *Megalanghéloi* (n. 20); Maria è deposta nel sepolcro alla presenza dei *Tetranghéloi* (n. 21); Cristo appare al sepolcro (n. 22); Resurrezione di Maria (n. 23); Assunzione di Maria (n. 24), con il dettaglio significativo di Tommaso che regge il Sacro Cingolo. Lo scarto fra la qualità pittorica modesta e l'alto livello iconografico è sintomatica quanto la volontà di fondere (con chiari intenti unionisti) la tradizione orientale e occidentale. Purtroppo, l'assenza d'informazioni sull'opera e sulla stessa durata della sua presenza monzese non consente ulteriori riflessioni; e la singolarità del manufatto rende difficile capire se ci troviamo di fronte ad un prodotto seriale, come parrebbe d'intuire, o ad un caso unico. Risulta singolare pensare alla contemporaneità di quest'opera con la prima versione della *Vergine delle Rocce* di Leonardo (1481/1482), che è comunque, non foss'altro che per destinazione, un'Immacolata con tratti da Assunta e da *Prostátes/Me-*

---

<sup>29</sup> Scheda di M. Natale, in *Pittura in Brianza cit.*, p. 250, con bibliografia.

*solabètes*: ossia i tratti caratteristici della Vergine nei confronti della sua città, Costantinopoli. Non entro ovviamente in questa sede nella ricca (e talvolta pletorica) bibliografia in materia, la leonardologia essendo ormai scienza iniziatica; meglio riflettere sul trentennio di riflessioni sul tema di Ambrogio da Fossano, il Bergognone<sup>30</sup>. Penso agli esemplari della Certosa di Pavia (che dato 1494)<sup>31</sup>, di Santa Maria presso San Satiro a Milano (1495 ca., perduto), dell'Incoronata di Lodi (1497 ca.), di San Simpliciano a Milano (fra 1499 e 1507)<sup>32</sup> e infine della pala di Nerviano oggi a Brera (1522). Prendo a confronto i due casi pavese e milanese, per molti versi i più noti ed emblematici. Per il primo (fig. 7), l'ostentato parallelismo fra gli offerenti Francesco e Ludovico Sforza, padre e figlio come le due Persone, rende plausibile la datazione a poco dopo il 23 ottobre 1494, data dell'assunzione formale del potere ducale da parte del Moro; precisando così l'intervallo 1492-1494 già individuato dalla critica verso la fine del 1494 o gli inizi del 1495. Entro il cerchio interno angelico d'oro (con arco di seduta, evoluzione del *diwan*) e il cerchio esterno angelico azzurro, il Padre domina la scena in secondo piano, allargando la braccia (il che oltretutto benedice i due duchi), coi lunghi capelli bianchi dell'Antico di Giorni di Daniele, la veste oltremarina stellata dell'*Ouranobasiléus*, la processione diretta dello Spirito, a dimostrazione di come il superamento della disputa sul *Filioque* permettesse ormai libertà iconografica. La Colomba plana sia sul Cristo, a indicare l'unità trinitaria; sia sulla Vergine, unendola al Figlio nella logica dell'Incarnazio-

---

<sup>30</sup> Resta utile *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, a cura di G. C. Sciolla, catalogo della mostra, Pavia 1998, Milano 1998.

<sup>31</sup> Cfr. la scheda di S. Buganza, in *Certosa di Pavia cit.*, Milano 2006, p. 189.

<sup>32</sup> Non mi sembrano incontrovertibili le sequenze cronologiche nella scheda di N. Righi, in *Pittura a Milano cit.*, pp. 225-226.

ne. Gesù, in veste azzurra e manto rosso e Maria in veste rossa e manto blu sono suggestivamente speculari, il che oltretutto indica che l'Incoronata (ciò sta infatti avvenendo) è ormai Assunta. Gesù ha i lunghi capelli biondi della sua presenza nel *Kabod*, ma anche da *chassid* e soprattutto da *nazir*<sup>33</sup>, ma nelle mani e nel piede destro nudo reca i segni della Passione. Maria è velata e orante, ma il suo gesto ha ancora una sfumatura di *deditio* feudale. Fuor di metafora: Milano, città della Vergine alla quale la cattedrale è consacrata, sarà fedele al figlio Ludovico come lo è stata al padre Francesco.

Questo schema viene ripreso a San Simpliciano (fig. 8) con numerose varianti: la sostituzione degli Sforza con due cortei di *Santi* guidati da *Giuseppe* e *Giovanni l'Evangelista* (marito e figlio putativo della Vergine), la diversa articolazione dei cori angelici, il comune manto oltremarino del Padre, del Figlio e di Maria. Ancora più significativo, l'emergere dello Spirito dal cuore raggianti del Padre, secondo una linea, ampiamente utilizzata al concilio di Firenze, che per i greci era la naturale provenienza *apó tou kólpos tou Patrós*, ma che anche per i latini poteva essere citato dal *Contra Varimadum* di Vigilio di Tapso, e più ancora dagli apocrifi *Testimonia de Patre et Filio et Spiritu Sancto*, ben noti a quel mondo benedettino milanese che fino al Cinquecento parteciperà della grande apertura culturale dell'Ordine, e in specie dello studio privilegiato di Giovanni Crisostomo<sup>34</sup> e di quella specifica versione della *sola Gratia* qui clamorosamente rappresentata. Diventa allora vitale il problema della datazione dell'affre-

<sup>33</sup> Chiaro il voluto bisticcio linguistico tra l'essere Gesù residente a Nazaret (quindi "nazareno") e l'essere "nazireo", cioè consacrato a Dio fin dal concepimento. Si vedano Matteo 2, 23; Marco 1, 24; Marco 10, 14; Marco 14, 67; Marco 16, 6; Luca 4, 34; Luca 24, 19.

<sup>34</sup> Fondamentale B. Collett, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation: The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Oxford 1985.

sco in esame. I dati certi sono due: committenza nel 1499, sollecito di pagamento nel 1507. In più, abbiamo l'affresco derivato di Sant'Ambrogio Vecchio di Negrentino<sup>35</sup>, databile al 1504/1505 e di probabile diretta derivazione. Dando per plausibile un rinvio dei lavori per la crisi politica del 1499-1500, avremmo l'intervallo 1501-1504. Dobbiamo però tenere conto che il primo novembre 1503 (Ognissanti) viene eletto papa Giulio II: francescano, immacolista, legatissimo al mondo lombardo. E dobbiamo rammentare gli stretti legami dei frati minori con i benedettini di Santa Giustina, i committenti cioè del Bergognone: un fenomeno generale e dalle importanti ricadute figurative. Basti citare il caso più eclatante: la committenza a Michelangelo della *Pietà* vaticana (1497-1499), con tutte le sue valenze immacoliste, da parte del cardinale e già benedettino "nero" Jean de Bilhères de La Groslaye. A questo punto è plausibile pensare che il grande affresco del Bergognone, con il suo immacolismo e la sua corte santoriale, vada collocato nei primi mesi del 1504. Del resto, e il fatto merita rilievo, fra i pochi fedeli a papa Della Rovere nei giorni del concilio di Pisa-Milano (1511-1512) andranno annoverati i canonici regolari lateranensi di Santa Maria della Passione, grandi committenti del fossanese.

La diffusione del modello bergognonesco consente molte precisazioni iconografiche: mi limito, per il già citato caso di Negrentino, all'ultimazione entro il 1506 del tramezzo con l'*Assunzione*, dove compare (ed è primizia forse assoluta) la consegna del cingolo a San Tommaso. Ma a questo filone ne corrisponde un altro, più tradizionalista a livello iconografico, rappresentato soprattutto dall'ambito di Bernardino Butinone e Bernardo Zenale. Nel 1502 il secondo s'impegnava con la

---

<sup>35</sup> Vedi nota 17.



Scuola dell'Immacolata presso la chiesa di San Francesco di Cantù a realizzare un polittico<sup>36</sup> oggi diviso fra The J. Paul Getty Museum di Malibu, la Fondazione Bagatti Valsecchi e il Museo Poldi Pezzoli di Milano, dominato dall'*Immacolata Concezione come Madonna dell'Umiltà* (fig. 9): la Vergine, in veste rossa e mantello blu da Assunta, le chiome del cortazzone sciolte perché Madre, le braccia incrociate a venerare il Figlio in terra nudo, assistito dall'*Ángelos* per definizione, Gabriele, e onorato da sei angeli musicanti. Malgrado i citazionismi leonardiani, è insomma lo schema quattrocentesco, ma arricchito dalla valenza assunzionista. Possiamo quindi asserire la concorrenza, a fine Quattro e primi decenni del Cinquecento, di due modelli alternativi: quello bianco, rilanciato con numerose varianti nell'ambito di Ambrogio Bevilacqua<sup>37</sup> e in rapporto con le versioni ancora più popolari e quelle assunzionista, echeggiato a più riprese nell'ambito dei De Donati (dunque con traduzioni nella scultura lignea)<sup>38</sup>. Penso però che il pontificato di Giulio II (1503-1513) rappresenti la fine di un secolo di elaborazioni iconografiche sul tema immacolista e assunzionista. Lo scoppio nel 1517 della rivoluzione protestante, infatti, determinò un'altra fase storica anche per lo Stato di Milano in disfacimento: una fase di profetismo, di

<sup>36</sup> M. Natale (a cura di), *L'ancona dell'Immacolata Concezione a Cantù*, in *Zenale e Leonardo cit.*, pp. 24-49.

<sup>37</sup> Per l'artista, bisognoso di una rivisitazione soprattutto alla luce delle frammentarie proposte critiche dell'ultimo ventennio, è ancora utile la visione d'insieme di N. Righi, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, in «Arte cristiana», 83, 1995, pp. 179-196.

<sup>38</sup> Penso all'*Adorazione del Bambino*, disegno alla Biblioteca Reale di Torino (scheda di B. Bentivoglio Ravasio, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, a cura di G. Romano-C. Salsi, catalogo della mostra, Milano 2005-2006, Cinisello Balsamo 2005, pp. 140-141); ma anche all'omologa tavoletta nella Pinacoteca Malaspina di Pavia, già avvicinata a De Donati e ora confluita nell'alveo di un pittore della Certosa (scheda di B. Bentivoglio Ravasio, in *Maestri della scultura cit.*, pp. 142-143).

attenzione al Nord e non all'Est, di rifiuto di una *Sola gratia* che sapeva più di Martin Lutero che di Giovanni Crisostomo, di stabilizzazione iconemática sia pure con una costante attenzione agli apocrifi. Solo a Venezia il rapporto con il mondo ortodosso poteva ancora sussistere: l'*Assunta* francescana di Tiziano è infatti del 1516-1518. Bisognerà aspettare il Seicento, ossia la stabilizzazione dei confini confessionali per assistere a Milano a nuove iconografie immacoliste; e alla seconda metà del secolo per la reinvenzione della *Purísima* di matrice iberica<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> A. Spiriti, *La cappella dell'Immacolata al Sacro Monte varesino; scelte iconografiche e strategie figurative*, in «Rivista della Società Storica Varesina», 27, 2010, pp. 71-78 e 232-236; A. Spiriti, *Arte e politica: Benedetto Odescalchi (Innocenzo XI) fra Filippo IV, Carlo II e l'imperatore Leopoldo I*, in *La Dinastia del los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica*, atti del congresso internazionale, a cura di J. Martínez Millán - R. González Cuerva, Madrid 2009, Madrid 2011, I, pp. 269-288; A. Spiriti, *Innocenzo XI amico delle Arti*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, mecenate*, Roma 2014, pp. 251-264; A. Spiriti, *Innocenzo XI fra Giovanni III e Leopoldo I: strategie iconografiche e iconologiche*, in *Związki polsko-włoskie w dobie Jana III Sobieskiego*, in «Studia Wilańskie», XXII, 2015, pp. 37-56.



1.  
Masolino da Panicale,  
*Incoronazione della Vergine*,  
Castiglione Olona,  
Collegiata dei Santi Stefano e Lorenzo.



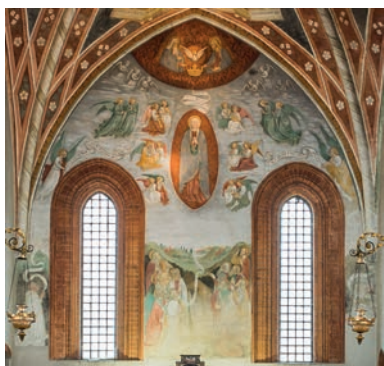
2. Paolo Schiavo, *Dormitio Virginis*, Castiglione Olona,  
Collegiata dei Santi Stefano e Lorenzo.



3.  
*Madonna dell'Umiltà,*  
Milano, Chiesa di Santa Maria Bianca  
della Misericordia in Casoretto.



4. *Incoronazione della Vergine,*  
Casatenovo Brianza, Oratorio di Santa Margherita.



5. *Assunzione della Vergine*, Opera, Grancia di Mirasole, Chiesa di Santa Maria Assunta.



6. *Storie della Vergine*, Monza, Duomo di San Giovanni Battista.



7. Bergognone, *Incoronazione della Vergine*, Certosa di Pavia, Basilica di Santa Maria delle Grazie.





8. Bergognone, *Incoronazione della Vergine*, Milano, Basilica di San Smpliciano.



9.  
Bernardo Zenale,  
*Madonna dell'Umiltà*,  
Malibu, The J. Paul Getty Museum.