



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in Storia e Valorizzazione dei Beni Culturali

**IL PITTORE BERNARDINO LANZANI DA SAN COLOMBANO:
UNA REVISIONE**

RELATORE

Prof. Pier Luigi Mulas

CORRELATORE

Prof.ssa Monica Visioli

Tesi di Laurea Magistrale di

Caterina Letizia Lanzani

Matricola n. 548775

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Status quaestionis	2
I. I primi anni di attività di Bernardino Lanzani	7
I. 1 L'attività a Castel San Giovanni	7
I. 2 Il discepolato presso Jacopino de Mottis	11
I. 3 L'ipotesi di un primo soggiorno bobbiense	15
II. Influenze e modelli nelle opere di Bernardino Lanzani	18
II. 1 Perugino	19
II. 2 Dürer	24
II. 3 Giampietrino	27
Catalogo delle opere	31
Catalogo delle opere espunte e incerte	85
Appendice	110
Tre opere cremasche: una questione aperta	110
Conclusioni	119
Documenti d'archivio	121
Bibliografia	122

Status quaestionis

La figura del pittore Bernardino Lanzani è stata più volte oggetto di interesse da parte degli studiosi, che già a partire dal Settecento hanno in più occasioni e variamente citato l'artista e le sue opere.

L'opera di Francesco Bartoli del 1777 costituisce per noi la prima fonte che riporti il nome dell'artista di San Colombano, citato sia per la firma iscritta sulla *Pala del Carmine*¹, sia per quella presente nella parte bassa di una tavola raffigurante la *Disputa di Santa Caterina con i filosofi*², oggi perduta o non identificata³, ma che l'autore aveva potuto osservare presso il convento di San Tommaso a Pavia.

Nel secolo successivo diversi equivoci segnarono gli studi riguardanti Bernardino Lanzani. In primo luogo, molti studiosi iniziarono a sovrapporre l'identità del Lanzani con quella di Bernardino de Rossi, artista attivo negli stessi anni a Pavia e in Certosa, fatto che comportò in alcuni casi l'attribuzione delle opere del primo alla mano del secondo. Le errate attribuzioni, unite alle scarse notizie documentarie conosciute all'epoca e alle limitate firme autografe degli artisti, portarono poi alcuni studiosi come Carlo Magenta⁴ e Pietro Moiraghi⁵ alla convinzione che esistesse anche un Bernardino de Rossi da San Colombano, diverso dall'omonimo artista attivo a Pavia. Un'ulteriore difficoltà si aggiunse quando il Moiraghi⁶ rifiutò di accettare quella che si sarebbe rivelata poi una corretta intuizione di Michele Caffi⁷, secondo cui il *Bernardino Colombani* che aveva firmato la *Pala del Carmine*, fosse da intendere come una sola persona con il

¹ BARTOLI 1777, pp. 7-8.

² *Ivi*, p. 57. L'opera è descritta come una "tavola [che] rappresenta una maestosa Reggia divisa in tre Porticati sotto de' quali veggonsi espresse alcune azioni della medesima Santa Caterina; ed in ispecie la di lei disputa con i Filosofi alla presenza del Tiranno. In lontananza evvi il di lei martirio tra le ruote, e la sua decollazione. Sotto di questa leggesi il nome del Pittore così: *Bernardinus da Santo Columbano*"

³ Rodolfo Maiocchi (1895, p. 153) propose di poter identificare l'opera citata dal Bartoli in quella presente "in una finta finestra" al di sopra dell'altare maggiore della Chiesa del Gesù a Pavia, oggi non più esistente.

⁴ MAGENTA 1897, p. 149.

⁵ MOIRAGHI 1889, pp. 131, 148-149.

⁶ MOIRAGHI 1893, pp. 57-58, nota 28.

⁷ CAFFI 1881, p. 62, nota 2.

Bernardino de Sancto Columbano autore dell'opera un tempo esistente in San Tommaso. Si arrivò dunque al punto di dover contare quattro diversi artisti omonimi attivi negli stessi anni e negli stessi contesti all'interno del territorio pavese: due riconosciuti sotto il nome di Bernardino de Rossi, uno dei quali sarebbe stato originario di San Colombano, un Bernardino Colombani pavese, autore della *Pala del Carmine*, e un Bernardino da San Colombano, autore invece dell'opera in San Tommaso.

Solamente all'inizio del Novecento, grazie all'importante lavoro di ricerca d'archivio di Rodolfo Maiocchi e dei documenti da lui pubblicati, le identità degli artisti vennero separate e definite: da una parte Bernardino de Rossi e dall'altra Bernardino Lanzani da San Colombano⁸.

Le prime notizie documentarie inerenti al Lanzani risalgono al 1490 quando, in data 8 dicembre⁹, il segretario ducale Bartolomeo Calco scrisse una lettera al Referendario di Pavia chiedendo che Bernardino, insieme ad altri pittori e ai loro garzoni, si recasse a Milano per affrescare la Sala della Balla in occasione delle nozze del duca. Pochi giorni dopo, il 15 dicembre¹⁰, una seconda lettera venne inviata dallo stesso segretario al Podestà di Castel San Giovanni, località in cui al tempo si trovava l'artista, rinnovando la richiesta di farlo accorrere a Milano per prendere parte alla decorazione. Di pochi mesi precedente è un ulteriore documento di grande interesse per gli studi, si tratta infatti del contratto di apprendistato stipulato il 30 giugno 1490 tra il maestro Bernardino Lanzani e il giovane Ziliolo Mezzano¹¹, da identificare probabilmente con il Maestro delle Storie di Sant'Agnese¹², importante artista che sarà attivo più volte a fianco del Lanzani nelle opere pavesi dei primi due decenni del Cinquecento.

⁸ MAIocchi 1903, pp. 85-88. Rodolfo Maiocchi è il primo studioso a separare le figure dei due artisti, solo in seguito Anna Fanciulli Pezzini, avvalendosi anche degli studi del primo, proporrà la parziale ricostruzione dei cataloghi dei due pittori, definendo in modo ancora più approfondito le loro figure.

⁹ BELTRAMI 1885, p. 188. FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 36. Nella prima lettera inviata a Pavia viene convocato un generico "Maestro Bernardino", dettaglio che ha portato, da Beltrami in poi, all'identificazione del pittore con Bernardino de Rossi

¹⁰ MAIocchi 1937-1949, vol. I, p. 364, doc. 1519. BELTRAMI 1885, pp. 188-189. FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 36-37.

¹¹ FIORI 1996, pp. 71, 73.

¹² BUGANZA 2003, pp. 61-83.

Un vuoto documentario caratterizza gli anni centrali dell'ultimo decennio del Quattrocento fino ad arrivare al 1498 quando, secondo una notizia riportata da molti studiosi¹³, ma di cui non è chiara la fonte, Bernardino Lanzani avrebbe partecipato a fianco di Jacopino de Mottis alla stima della doratura dell'ancona destinata all'Altare maggiore della chiesa dell'Incoronata a Lodi.

Al 23 aprile 1499 è datato il primo documento notarile che interessa l'attività artistica del pittore¹⁴. Si tratta infatti del dettagliato contratto stipulato tra il Lanzani e i fabbricieri della chiesa di San Vittore a Pieve Porto Morone per la decorazione della "cappella grande" della stessa chiesa, attività che sappiamo essere stata terminata nel 1503, grazie alla presenza di un atto datato al 14 giugno di quell'anno, in cui viene attestata la fine dei lavori¹⁵.

Al termine del 1503 Bernardino Lanzani risulta poi attivo a Pavia, dove ricevette una prestigiosa commissione da parte di Benedetto Berzio per la realizzazione di un polittico destinato alla cappella di San Nicola da Tolentino nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro. L'atto notarile relativo alla commissione, datato 14 novembre 1503¹⁶, costituisce per gli studi un importante documento, che ha permesso in tempi recenti, grazie alla precisa descrizione dei soggetti da rappresentare, di poterne riconoscere uno scomparto nella tavola raffigurante *San Nicola da Tolentino e un donatore*, in deposito presso i Musei Civici di Pavia.

A qualche anno dopo risale un ulteriore documento notarile inerente all'attività artistica di Bernardino Lanzani. Questo è costituito da un atto di pagamento datato 20 maggio 1508, in cui il pittore stesso dichiara di aver ricevuto una parte del denaro pattuito in

¹³ Il primo studioso a riportare la notizia è il CALVI (1865, p. 203), seguito poi dal CAFFI (1881, p. 62), da FIORANI GALLOTTA (1913, pp. 84-85), dal MAIOCCHI (1937-1949, vol. II, p. 108, doc. 1989), dalla FANCIULLI PEZZINI (1950, p. 37) che cita un documento rinvenuto presso le carte del fondo Fiorani-Gallotta, da NOVASCONI (1974, p. 46) che cita invece come fonte il manoscritto di P.C. CERNUSCOLO, *Relatione delle rendite et obbligioni...* (ASCLo, Archivio della Scuola dell'Incoronata e del Monte di Pietà, S. 011, reg. 001), da TANZI (1988, p. 217), dalla FINO (2004, pp. 136-137) e dalla ARENSI (2007, pp. 27-28). Si rimanda al capitolo "I primi anni di attività di Bernardino Lanzani" per la discussione delle fonti che riportano la notizia.

¹⁴ FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 38-39.

¹⁵ MAIOCCHI 1937-1949, vol. II, pp. 176-177, doc. 2285.

¹⁶ *Ivi*, vol. II, pp. 182-183, doc. 2306.

precedenza per la decorazione della volta della Cappella della Vergine nella chiesa pavese di San Michele¹⁷, attività di cui non conosciamo però la data di inizio dei lavori.

Un secondo periodo di silenzio dei documenti in merito all'attività del pittore caratterizza tutto il secondo decennio del Cinquecento, nonostante un solido punto di ancoraggio cronologico sia da individuare nella *Pala del Carmine*, unica opera dell'artista tra quelle giunte fino a noi ad essere firmata e datata. La tavola presenta infatti al centro della predella un'iscrizione, che recita: "BERNARDINI / COLUMBA / NI OPUS / QUARTUS / IDUS / AUGUSTI / 1515".

Solo nel 1523 i documenti tornano a testimoniare l'attività del Lanzani che, in un contratto stipulato il 13 marzo, prese accordi con Luchino Corti, prevosto presso la chiesa pavese di San Teodoro, in merito alla decorazione ad affresco della Cappella della Maddalena nella medesima chiesa. Dal documento si apprende che il pittore si sarebbe impegnato in quest'opera per sanare dei debiti che non avrebbe avuto modo di pagare in denaro¹⁸.

Due anni dopo i lavori eseguiti in San Teodoro, nel 1525, sembra che la vita del pittore sia stata sconvolta da un avvenimento che avrebbe condizionato anche il suo percorso artistico. Durante una lite scoppiata in una casa di Pieve Porto Morone, l'artista avrebbe infatti ferito mortalmente un uomo, ritrovandosi costretto a dover fuggire per aver ricevuto una condanna in contumacia alla pena di morte¹⁹. È certo che il Lanzani riuscì a sfuggire alla condanna poiché il 21 ottobre 1526 sottoscrisse il contratto stipulato con i Padri Superiori del Monastero di San Colombano a Bobbio per la decorazione dell'intera chiesa abbaziale. Con questo documento si concludono le notizie inerenti al pittore che, ormai di età avanzata, si ipotizza possa aver trascorso gli ultimi anni della sua vita proprio nella località di Bobbio²⁰.

¹⁷ FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 39.

¹⁸ *Ivi*, pp. 40-41.

¹⁹ *Ivi*, pp. 41-42.

²⁰ *Ivi*, p. 42.

Come si può intendere dalla breve panoramica esposta finora, non sono molti i documenti che testimoniano le tappe della carriera artistica di Bernardino Lanzani, ma nonostante queste esigue notizie, negli ultimi decenni diversi studiosi hanno contribuito alla ricostruzione del *corpus* di opere del pittore. Se l'analisi dell'ultimo periodo della sua vita, intorno al terzo e al quarto decennio del Cinquecento, risulta abbastanza chiara, grazie anche ad alcuni agganci cronologici esterni che hanno permesso di datare opere come il ciclo delle *Storie di San Maiolo* nella Chiesa di San Salvatore a Pavia²¹, certamente più complessi da riordinare sono gli anni che hanno visto gli esordi della sua carriera.

L'obiettivo dei capitoli che seguiranno sarà dunque quello di cercare di chiarire il primo periodo di attività dell'artista nei decenni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, confermando, laddove possibile, le ipotesi avanzate da alcuni studiosi e suggerendo invece nuove proposte qualora alcune tesi risultino non percorribili. Accanto a questo lavoro si approfondirà anche l'analisi delle opere del Lanzani sotto il punto di vista iconografico, con l'intenzione di mettere in evidenza modelli e influenze provenienti da altri artisti a cui il pittore guardò durante tutto il corso della sua carriera.

²¹ ALBERTARIO 1996, p. 899.

Capitolo I

I primi anni di attività di Bernardino Lanzani

La carriera artistica di Bernardino Lanzani è attestata, com'è stato dimostrato, da una serie di documenti che permettono di ricostruirne le tappe più importanti. Se per gli anni centrali della sua permanenza a Pavia è stato possibile restituire un quadro abbastanza chiaro, lo stesso non si può dire per i due decenni tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, che coincidono con gli esordi artistici del pittore.

Gli argomenti trattati nelle pagine che seguono costituiscono alcune delle questioni più importanti relative proprio a questi primi anni di attività, che ci si pone l'obiettivo di rivedere unendo la tradizione degli studi alle nuove osservazioni emerse durante le ricerche.

I. 1 L'attività a Castel San Giovanni

Com'è noto agli studi ormai da tempo, i primi documenti relativi a Bernardino Lanzani testimoniano la sua presenza nel 1490 a Castel San Giovanni, dove nel mese di giugno stipulò il contratto di apprendistato con l'allievo Ziliolo Mezzano²² e nel mese di dicembre venne raggiunto dalla convocazione che lo esortava a recarsi a Milano per prendere parte alla decorazione della Sala della Balla²³. In quest'ultima missiva, il segretario ducale Bartolomeo Calco descrisse il pittore come “bono depinctore de istoriade”, parole che lasciano presumere come a quell'altezza cronologica il Lanzani dovesse aver già pienamente avviato la sua attività artistica, tanto da essere noto anche all'ambiente ducale.

Proprio le parole utilizzate da Bartolomeo Calco hanno spinto gli studiosi a ricercare le tracce dell'attività del Lanzani nella cittadina di Castel San Giovanni, con la speranza

²² FIORI 1996, pp. 71, 73.

²³ MAIOCCHI 1937-1949, vol. I, p. 364, doc. 1519. BELTRAMI 1885, pp. 188-189. FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 36-37.

forse di poter riconoscere quelle stesse “storie” a cui si farebbe riferimento all’interno della lettera.

La principale studiosa ad occuparsi della questione è stata Paola Ceschi Lavagetto²⁴, che ha proposto di riconoscere la mano del Lanzani in un affresco raffigurante *San Rocco e la Vergine in trono col Bambino* conservato nella chiesa di San Rocco a Castel San Giovanni, riprendendo un’ipotesi già avanzata da Guglielmo Aurini²⁵ in occasione del ritrovamento degli affreschi durante i restauri della chiesa del 1923.



Fig. 1 Bernardino Lanzani (attr.), *San Rocco e la Vergine in trono col Bambino*, Castel San Giovanni, San Rocco.

Ad oggi tentare di proporre una rianalisi dell’opera risulta, a causa delle sue precarie condizioni, un’operazione abbastanza complessa. Al centro della composizione si intravede la figura di San Rocco, privato completamente del volto, ma riconoscibile per le piaghe della peste presenti sulla gamba e per il cagnolino che lo accompagna nella parte bassa dell’affresco. Nella parte alta, la presenza di una mano lascia intendere che in origine dovesse essere presente la figura di Dio Padre, ora completamente coperto da

²⁴ CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 798.

²⁵ AURINI 1924, p. 133. MAGGI 1978, pp. 41-42.

un'ancona in stucco settecentesca. L'unico elemento ad essere invece ancora ben visibile e riconoscibile è il volto della Vergine sulla destra, raffigurata seduta in trono con in grembo il Bambino, del quale però non rimane nulla se non pochi frammenti del piccolo viso.



Fig. 2 Bernardino Lanzani (attr.), *San Rocco e la Vergine in trono col Bambino*, particolare, Castel San Giovanni, San Rocco.

È dunque il volto della Vergine l'unico particolare utile ad un'analisi stilistica dell'opera, che risulterebbe altrimenti ingiudicabile. In aggiunta a quanto già sottolineato dalla Lavagetto, che vedeva nell'opera echi di Foppa e Bergognone, un'osservazione più da vicino permette di riconoscere nel viso della Vergine dei rimandi all'ambito centroitaliano, riconoscibile nei lineamenti delicati e nella tipica resa del velo annodato su un lato del capo, elemento spesso presente nelle figure femminili di Perugino.

Se è quindi al centro Italia e in particolare al modello peruginesco che guarda l'affresco, risulta difficile accogliere l'ipotesi che si tratti di un'opera realizzata nel 1490. Sappiamo infatti che solo nel 1494 un'opera del maestro umbro arrivò nel nord Italia²⁶, quattro anni dopo la data proposta per l'affresco di Castel San Giovanni. Ovviamente non è possibile escludere del tutto l'idea che il modello peruginesco non potesse essere già noto in precedenza tramite disegni, ma dato il moltiplicarsi di citazioni peruginesche nel nord Italia dalla seconda metà dell'ultimo decennio del Quattrocento in poi, sembra forse eccessivo pensare che in una località piccola e periferica come Castel San Giovanni

²⁶ Si tratta della *Pala Roncadelli*, realizzata nel 1494 da Perugino per la chiesa di Sant'Agostino a Cremona.

fossero note opere che sarebbero arrivate nei grandi centri come Pavia e Cremona solo alcuni anni dopo.

Alla luce di queste osservazioni sembra quindi opportuno pensare di poter proporre una datazione più alta per l'affresco, intorno ai primi anni del Cinquecento, contestualmente a quel moltiplicarsi di citazioni centroitaliane che caratterizzano in particolare la produzione pavese di quel periodo.

Qualora si accettasse questa nuova proposta cronologica, rimarrebbe comunque in sospeso la questione attributiva, che, data la mancanza di documenti con cui poter proporre nuovi nomi di artisti da accostare all'affresco, non può escludere a priori la figura del Lanzani. È noto infatti come il pittore di San Colombano abbia attinto più volte dal modello peruginesco a partire soprattutto dall'inizio del Cinquecento²⁷, dato che lo renderebbe idoneo ad essere riconosciuto come esecutore dell'opera. Se si prova infatti a confrontare il volto della Vergine di Castel San Giovanni con alcune opere del pittore databili nei primi anni del Cinquecento, come la tavola di *Sant'Orsola* di Ajaccio (cat. 4), non si può non notarne la vicinanza stilistica, che induce a credere, se non alla medesima paternità delle opere, perlomeno all'appartenenza ad un medesimo ambito d'influenza.



Fig. 3 Bernardino Lanzani (attr.), *San Rocco e la Vergine in trono col Bambino*, particolare, Castel San Giovanni, San Rocco.

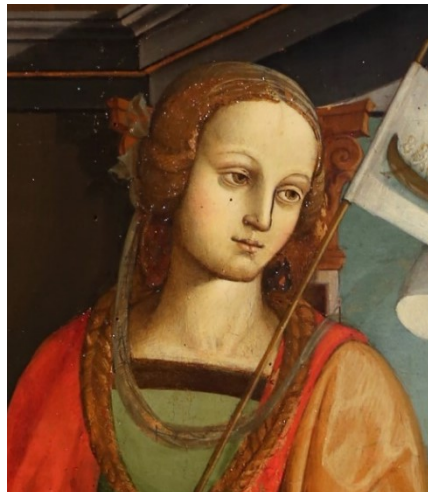


Fig. 4 Bernardino Lanzani, *Sant'Orsola*, particolare, Ajaccio, Musée Fesch, inv. MFA 852.1.956.

²⁷ Per una trattazione più approfondita dell'argomento si rimanda al capitolo "Influenze e modelli nelle opere di Bernardino Lanzani".

Sommando quindi le proposte di Paola Ceschi Lavagetto e le nuove osservazioni sull'affresco, l'ipotesi ad oggi più probabile sembra quella di poter riconoscere nel Lanzani l'autore dell'opera, che sarebbe però da datare ai primi anni del Cinquecento, forse in occasione di una nuova permanenza nella cittadina di Castel San Giovanni, distante pochi chilometri da Pieve Porto Morone, luogo di residenza del pittore, dove farà ritorno in più di un'occasione anche durante gli anni di attività a Pavia²⁸.

Rimane quindi ancora aperta la questione relativa a quelle opere che avrebbero permesso al Lanzani di essere conosciuto e convocato a Milano nel 1490. Un aspetto probabilmente trascurato, ma da non sottovalutare è la possibilità di dover ricercare le notizie di queste prime opere non a Castel San Giovanni, ma a Pavia, poiché è proprio lì che Bartolomeo Calco inviò la prima lettera²⁹ di convocazione per il pittore di San Colombano e solo in un secondo momento, non essendo stato possibile rintracciare l'artista a Pavia, venne inviata la seconda lettera a Castel San Giovanni. Allo stato attuale degli studi però, nessuna opera pavese datata al penultimo decennio del Quattrocento, o addirittura ad anni precedenti, è mai stata accostata al nome del Lanzani, lasciando dunque anche questo aspetto allo stato di una semplice ipotesi.

I. 2 Il discepolato presso Jacopino de Mottis

Una seconda importante questione riguarda il rapporto con l'artista Jacopino de Mottis, noto soprattutto per la sua attività in Certosa a partire dal 1488-1489³⁰.

I due artisti risultano infatti insieme nel 1498, quando effettuarono la stima della doratura dell'ancona destinata all'altare maggiore del Tempio dell'Incoronata a Lodi, episodio citato a più riprese dagli studiosi che si sono occupati della figura del Lanzani.

In assenza del documento notarile originario, che non è stato ancora possibile rintracciare, la più antica fonte a riportare la notizia della stima risulta essere il manoscritto redatto nel

²⁸ Bernardino Lanzani è testimoniato a Pieve Porto Morone in diversi documenti notarili pubblicati dal MAIOCCHI (1937-1949, vol. II, pp. 103, 208, doc. 1965 e 2419) e dalla FANCIULLI PEZZINI (1950, pp. 38, 40).

²⁹ BELTRAMI 1885, p. 188. FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 36.

³⁰ La biografia di Jacopino de Mottis e la sua attività in Certosa sono state ricostruite da Roberta BATTAGLIA (1988, p. 213).

1642 da Paolo Camillo Cernusco e ora conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Lodi³¹. Nel foglio 8 *recto*, infatti, in corrispondenza della data del 1498, è riportata la notizia, così descritta: “Bernardino Lanzani Pittore di S. Colombano et Iacomo di Motti Pittore Milanese fanno la stima della indoratura dell'Ancona suddetta³² in L. 1563. a 23 Novembre”. Poco oltre, nello stesso foglio, in corrispondenza della data del 1500, si ritrova la notizia di una seconda stima effettuata da Jacopino de Mottis, questa volta insieme al pittore Antonio Cicognara, descritta in questo modo: “Ridotta anco a perfectione la Pittura della Capella maggiore dal Pittore Fossati fu da Antonio Cicognaro Pittore Cremonese et dal Pittore Iacomo Motti stimata L. 2252 a 22 sud.”.

È però nell'Ottocento che queste notizie, riportate in modo molto chiaro dal Cernusco, iniziarono ad essere tramandate con l'aggiunta di una serie di errori che porteranno poi ad un'interpretazione errata dei fatti.

Il primo studioso a citare la stima fu Gerolamo Calvi³³, che la datò erroneamente al 1497 invece che al 1498. Alcuni anni dopo Michele Caffi³⁴, che sarà ripreso poi letteralmente da Rodolfo Maiocchi³⁵, riportò la notizia citando però una generica ancona e non più l'ancona dell'altare maggiore.

Nel 1913 lo studioso locale Pier Luigi Fiorani Gallotta³⁶ pubblicò invece l'errore più grande, basato su alcune notizie ritrovate nella corrispondenza tra lo zio Luigi Gallotta, prevosto di San Colombano, e il professor Giuseppe Polenghi, che era stato incaricato di rintracciare alcune informazioni sul Lanzani. In una lettera del 1858, ora conservata nel Fondo Fiorani Gallotta presso l'Archivio Storico Diocesano di Lodi³⁷, il Polenghi scrisse infatti di “citare testualmente la provvigione del giorno 18 novembre 1498”³⁸, dove

³¹ ASCLo, Archivio della Scuola dell'Incoronata e del Monte di Pietà, S. 011, reg. 001.

³² Dalle notizie riportate nello stesso foglio e in quello precedente (7 *verso*) risulta chiaro che si tratti dell'ancona realizzata dai fratelli Donati per l'altare maggiore del Tempio dell'Incoronata e poi dorata da Antonio Raimondi.

³³ CALVI 1865, p. 203.

³⁴ CAFFI 1881, p. 62.

³⁵ MAIOCCHI 1937-1949, vol. II, p. 108, doc. 1989.

³⁶ FIORANI GALLOTTA 1913, pp. 84-85.

³⁷ ASDLo, Fondo Famiglia Fiorani Gallotta, b. 31, fasc. 290, sottofasc. D *Lettere riguardanti la storia del paese*, Lettera di Giuseppe Polenghi sul pittore Lanzani di S. Colombano, 1858.

³⁸ Nel foglio 1 *recto* del manoscritto del Cernusco (ASCLo, Archivio della Scuola dell'Incoronata e del Monte di Pietà, S. 011, reg. 001) è annotata la mancanza all'interno

sarebbe stato testimoniato che “ridotta anco a perfetione la pittura della Cappella Maggiore da Ambrogio Fossate da Borgogna soprannominato il Bergongone da Bernardino Lanzano pittore di S. Colombano et da Giovanni Lomazzo pittore di Milano fu approvata e peritata lire duo mille duecento cinquanta due”. Non servono grandi ricerche per capire che questa notizia non possa essere considerata attendibile per diversi motivi³⁹: in primo luogo perché il pittore milanese Giovanni Paolo Lomazzo, citato qui per la prima volta, non era ancora nato all’epoca dei fatti, in secondo luogo perché risulta evidente la confusione creatasi dall’unione parziale delle due stime riportate dal Cernusco, da cui vengono riprese in parte la data e in parte il valore della stima.

Un ulteriore momento importante nello sviluppo degli studi sul rapporto tra il Lanzani e il de Mottis è costituito dall’articolo del 1950 di Anna Fanciulli Pezzini, che proprio con questo intervento permise di definire molti tratti della vita e del catalogo dell’artista di San Colombano. Nel riportare la notizia della presenza del Lanzani a Lodi⁴⁰, la studiosa fece riferimento a due diverse occasioni: la prima, datata genericamente nel 1498 e ripresa da Caffi, consisterebbe nella stima effettuata insieme al de Mottis, la seconda, datata invece al 18 novembre 1498, sembra essere una ripresa diretta del documento conservato nel Fondo Fiorani Gallotta, da cui viene però eliminato il nome del Lomazzo, probabilmente riconosciuto come un errore.

Tralasciando per un momento la citazione ad una presunta doppia stima effettuata dal Lanzani nel 1498 (smentita dai documenti più antichi), il particolare più interessante dell’intervento della Fanciulli Pezzini è dato però dalle parole “suo [del Lanzani] probabile maestro”, utilizzate dalla studiosa in riferimento a Jacopino de Mottis, forse nel tentativo di spiegare perché i due artisti si trovassero insieme in occasione della stima del 1498. Questa semplice descrizione, in modo inaspettato, entrerà da subito nella tradizione di studi relativi al Lanzani, diventando con il passare degli anni un elemento imprescindibile nella ricostruzione della sua biografia.

dell’Archivio dell’Incoronata dei libri delle Provvigioni dal 1488 al 1540. Non è chiaro dunque quale sia la fonte che Giuseppe Polenghi sostiene di citare testualmente.

³⁹ Malgrado l’evidente scorrettezza, la notizia è stata comunque riportata in questa veste anche in pubblicazioni recenti (FINO 2004, pp. 136-137 e ARENSI 2007, pp. 27-28).

⁴⁰ FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 37.

Se però si analizzano i documenti e le fonti più antiche inerenti al Lanzani, in nessun contesto si ritrovano elementi in grado di testimoniare un legame di questo tipo con il de Mottis. Sappiamo che nel 1498 il Lanzani ricevette la commissione per la decorazione della chiesa di San Vittore a Pieve Porto Morone, fatto che lascia intendere come il pittore dovesse già lavorare in autonomia e non più al seguito di un maestro. D'altro canto, già otto anni prima, nel 1490, la convocazione a Milano citava il solo nome del pittore di San Colombano, senza fare riferimento ad altri artisti. Sempre nel 1490 poi, la testimonianza del contratto stipulato con il suo futuro allievo Ziliolo Mezzano, rende difficile immaginare il Lanzani come un artista ancora dipendente da qualcuno.

L'unica soluzione percorribile per giustificare un rapporto di discepolato con Jacopino de Mottis, sarebbe quindi quella di retrodatare il legame almeno agli anni ottanta del Quattrocento, periodo che, per quanto riguarda la ricostruzione della carriera del Lanzani, rimane però ancora totalmente oscuro. Se così fosse, la stima del 1498 a Lodi sarebbe forse da considerare come un ultimo incontro tra maestro e discepolo, poiché i due non saranno più testimoniati insieme in nessun'altra occasione.

Data però la totale assenza di allusioni ad un rapporto di questo tipo tra i due artisti nelle fonti precedenti alla Fanciulli Pezzini, si potrebbe pensare anche che, vista l'importanza da sempre riconosciuta alla studiosa nella ricostruzione della carriera del Lanzani, la tradizione di studi successiva si sia limitata a citare la notizia senza verificare la fonte, arrivando quindi a trasformare quella nata in origine come un'ipotesi in un dato biografico certo.

I. 3 L'ipotesi di un primo soggiorno bobbiese

La terza questione su cui si vuole porre l'attenzione riguarda la possibilità di identificare un primo soggiorno del Lanzani a Bobbio nel corso del primo decennio del Cinquecento. Questa ipotesi, proposta e sostenuta da Marco Tanzi⁴¹, nasce sulla base dell'attribuzione alla mano del pittore della decorazione di una cappella del Duomo di Bobbio, dove, tra le grottesche che decorano la volta, risulta ben visibile la data del 1507, che permette di fissare con certezza la cronologia dell'intera decorazione.



Fig. 5 Decorazione della volta della Cappella di San Sebastiano, particolare, Bobbio, Duomo.

L'attribuzione al Lanzani proposta da Tanzi per la decorazione della cappella è stata messa in discussione in modo abbastanza convincente da Paola Ceschi Lavagetto⁴², che soffermandosi in particolare sulle figure a mezzobusto di santi ed Evangelisti raffigurate negli oculi al di sotto della volta, ha sottolineato la grande distanza stilistica e iconografica rispetto alle opere pavesi del pittore.

Confrontando gli affreschi di Bobbio con quelli realizzati solo un anno dopo, nel 1508, dal Lanzani sulla volta della cappella della Vergine nella chiesa di San Michele a Pavia (cat. 8), risulta facile capire come sia impossibile pensare di attribuirli alla stessa mano.

Se si prendono per esempio le due figure di San Girolamo, presente in entrambi i contesti, si può notare come i tratti di quello di Bobbio risultino molto più semplificati in confronto

⁴¹ TANZI 1988, p. 81.

⁴² CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 799.

a quello di Pavia, in cui la resa della barba, dei lineamenti del volto e anche dei dettagli della veste suggeriscono una qualità dell'opera di molto maggiore.



Fig. 6 *San Girolamo*, particolare della decorazione della volta della Cappella di San Sebastiano, Bobbio, Duomo.



Fig. 7 Bernardino Lanzani, *San Girolamo*, particolare della decorazione della volta della Cappella della Vergine, Pavia, San Michele.

Accertata quindi l'impossibilità di attribuire la volta del Duomo di Bobbio alla mano del Lanzani, un importante suggerimento che potrebbe aiutare meglio ad attribuire gli affreschi è stato proposto da Ferdinando Arisi⁴³. Lo studioso ha infatti notato l'affinità tra le grottesche di questa volta e quelle che decorano uno dei cupolini della navata di sinistra nella chiesa di San Sisto a Piacenza, per cui ha proposto di riconoscere la mano dell'artista milanese Cesare Cesariano, attivo tra il 1507 e il 1508 a Ferrara e Parma.

Le grottesche di Bobbio e di Piacenza sembrano infatti essere accomunate da un tratto fine e da una predilezione per la tematica floreale, che va ad occupare gran parte dello spazio disponibile e risalta sullo sfondo scuro grazie ai colori vivaci.

⁴³ ARISI 1997, pp. 847.



Fig. 8 Decorazione di uno dei cupolini della navata di sinistra, Piacenza, San Sisto.



Fig. 9 Decorazione della volta della Cappella di San Sebastiano, particolare, Bobbio, Duomo.

Una volta smentita l'ipotesi di Tanzi, che proponeva una partecipazione del Lanzani alla decorazione della cappella di San Sebastiano, viene quindi meno l'unico aggancio per collocare il pittore a Bobbio nel 1507, dal momento che nessun'altra prova, documentaria o pittorica, consente di testimoniare la sua presenza in città prima del 1526, anno in cui stipulò il contratto per la decorazione dell'Abbazia di San Colombano (cat. 17).

Se non ci sono dunque gli elementi sufficienti per pensare ad un soggiorno bobbiese prima del terzo decennio del Cinquecento, bisognerà inevitabilmente collocare tutte le opere di Bobbio dal 1526 in poi. Per l'*Adorazione del Bambino* (cat. 15) nello specifico, ossia l'opera per cui Tanzi aveva proposto una datazione al 1507, non risulta in realtà così difficile pensare ad una datazione più alta. I confronti con le opere del periodo più maturo della carriera del Lanzani, come ad esempio gli affreschi delle *Storie di San Maiolo* (cat. 12), realizzati intorno al 1517 nella chiesa pavese di San Salvatore e ripresi qui nella figura del monaco sulla destra, permettono infatti di inserire in questo periodo anche la tela di Bobbio, che, se posta nel primo decennio del Cinquecento, sarebbe invece difficilmente inquadrabile.

Capitolo II

Influenze e modelli nelle opere di Bernardino Lanzani

Gli esordi della carriera artistica di Bernardino Lanzani si inseriscono a pieno nella cultura pavese di fine Quattrocento. Il modello più presente all'inizio è senza dubbio il Bergognone, che il Lanzani aveva potuto probabilmente vedere all'opera durante la realizzazione degli affreschi per la Cappella maggiore del Tempio dell'Incoronata a Lodi iniziati nel 1497⁴⁴, un anno prima rispetto all'arrivo del pittore di San Colombano nella medesima chiesa per la stima della doratura dell'ancona destinata all'altare maggiore⁴⁵.

Gli stilemi bergognoneschi sono ben visibili nelle prime opere del pittore, collocabili cronologicamente nell'ultimo decennio del Quattrocento. Come ha sottolineato Francesco Frangi, la *Madonna del Rosario* di Pieve Porto Morone (cat. 1), datata tra il 1498 e il 1499, si caratterizza per una "dominante intonazione borgognonesca"⁴⁶, caratteristica che permette di accertare il contesto di formazione del Lanzani all'interno dell'orbita lodigiano-pavese⁴⁷.

L'opera che più dimostra la vicinanza al modello bergognonesco è però la pala raffigurante *Sant'Agostino con un devoto*⁴⁸ (cat. 2), attualmente in collezione privata. La tavola, che manca di una cronologia certa, sembrerebbe infatti un vero e proprio calco da uno degli scomparti di un polittico realizzato da Bergognone intorno alla metà dell'ultimo decennio del Quattrocento forse per la chiesa di Santa Maria Incoronata a Milano⁴⁹ e ora conservato, smembrato e incompleto, presso il Musée du Louvre a Parigi. Lo scomparto di sinistra di questo polittico raffigura i medesimi soggetti dell'opera del Lanzani, che

⁴⁴ ASCLO, Archivio della Scuola dell'Incoronata e del Monte di Pietà, S. 011, reg. 001. foglio 7 r.

⁴⁵ *Ivi*, foglio 8 r.

⁴⁶ FRANGI 2008, p. 62.

⁴⁷ FRANGI 2025, pp. 51-52.

⁴⁸ NATALE 1989, p.109, nota 15.

⁴⁹ RIGHI 1998, pp. 327-329.

non si limita a riprende le pose e i gesti dei personaggi, ma assimila completamente anche la struttura architettonica di sfondo, aperta lateralmente sul paesaggio retrostante⁵⁰.



Fig. 10 Bernardino Lanzani, *Sant'Agostino con un devoto*, collezione privata.



Fig. 11 Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Sant'Agostino e donatore*, Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 1164.

II. 1 Perugino

Se dunque il Bergognone costituisce il primo modello attestabile per le opere del Lanzani, l'artista che ha però maggiormente segnato e influenzato lo stile del pittore banino e di tutta l'arte pavese in modo irreversibile è da identificare nel Perugino.

La prima occasione che permise la conoscenza diretta delle opere del maestro umbro in Lombardia fu l'arrivo a Cremona della *Pala Roncadelli*, realizzata nel 1494 per l'altare

⁵⁰ FRANGI 2025, pp. 51-53. Il primo confronto tra il pannello del Bergognone e quello del Lanzani è stato proposto da Marco Tanzi in occasione di una conferenza tenuta presso i Musei Civici di Pavia il 28 aprile 2019. In questo contesto lo studioso aveva sottolineato il carattere arcaizzante dell'opera del Lanzani, molto vicino alla cultura prospettica presente nelle opere della Certosa della fine del Quattrocento.

di San Giovanni Evangelista nella chiesa di Sant'Agostino⁵¹. È probabile che Bernardino Lanzani abbia visto la pala del Perugino, forse tramite disegni, già in prossimità del 1494, poiché una prima citazione diretta dell'opera è stata riconosciuta nella pala della *Vergine in trono col Bambino* (cat. 2) conservata oggi nella cappella del Palazzo Vescovile di Como⁵² e datata all'ultimo decennio del Quattrocento⁵³. Per quanto l'adesione al Perugino si ritrovi qui solo nella ripresa della posa della Vergine e del Bambino, mentre le architetture di sfondo e le linee dipendono ancora da una matrice bergognonesca, l'opera costituisce il punto di inizio del percorso evolutivo dello stile del Lanzani verso quella che sarà poi una piena adesione ai modelli artistici centroitaliani.



Fig. 12 Bernardino Lanzani, *Vergine in trono col Bambino*, Como, Palazzo Vescovile.



Fig. 13 Pietro Perugino, *Pala Roncadelli*, Cremona, Sant'Agostino.

L'aspetto però più interessante e curioso in merito a questa pala riguarda il fatto che costituisca lo scomparto centrale di un polittico di cui faceva parte anche la tavola

⁵¹ TANZI 1990, pp. 19, 99, 241. MULAS 2023, p. 145.

⁵² TANZI 2005, p. 36, nota 31. QUATTRINI 2006, pp. 37-38. FRANGI 2025, p. 52.

⁵³ ALBERTARIO 1996, p. 893.

raffigurante *Sant'Agostino con un devoto*. L'inserimento di una dichiarata citazione peruginesca all'interno di un'opera dall'impianto tutto tradizionale e pavese permette quindi di intendere quanto significativo sia stato per gli artisti locali l'arrivo dell'opera di Perugino a Cremona.

Le opere del Lanzani databili al primo decennio del Cinquecento sono infatti tutte il frutto di un avvicinamento sempre maggiore al modello peruginesco: la pala con *San Nicola da Tolentino e il devoto Bartolomeo Fazzardi* (cat. 3), la pala di *Sant'Orsola* (cat. 4)⁵⁴ e la figura della Vergine in trono col Bambino che costituisce lo scomparto centrale del *Polittico del Carmine* (cat. 6), guardano ancora alla *Pala Roncadelli*, mentre altre opere attingono a diversi modelli iconografici perugineschi.

Nel *Polittico del Carmine*, datato intorno al 1507, ad esempio, la figura del Cristo in Pietà della cimasa rimanda al modello peruginesco dell'*Imago Pietatis* presente nella cimasa della *Pala dei Decemviri*⁵⁵, nota al Lanzani forse grazie al tramite del polittico realizzato da Bernardino Zaganelli per la chiesa del Carmine a Pavia nel 1506⁵⁶.



Fig. 14 Bernardino Lanzani, *Cristo in Pietà*, cimasa del *Polittico del Carmine*, Pavia, Santa Maria del Carmine.



Fig. 15 Pietro Perugino, *Cristo in Pietà*, cimasa della *Pala dei Decemviri*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, inv. 248.

⁵⁴ MULAS 2023, p. 147.

⁵⁵ BIGANTI in *Perugino. Il divin pittore* 2004, pp. 310-331, cat. I.57.

⁵⁶ TANZI 1988, pp. 217-218. MULAS 2023, p. 147.

Un altro importante modello peruginesco è costituito dal *Polittico della Certosa*, visibile sull'altare della cappella di San Michele Arcangelo sicuramente a partire dal 1507-1508⁵⁷. Il Lanzani citò anche quest'opera in più occasioni, come nelle figure che abitano gli affreschi della volta della Cappella della Vergine in San Michele⁵⁸ (cat. 8), negli angeli della Cappella Bottigella⁵⁹ (cat. 9) e nella figura del mago presente sulla sinistra nell'*Adorazione dei Magi* di Lodi (cat.11), ripresa diretta del Tobia certosino. Il modello peruginesco è ben riconoscibile anche nella pala dell'*Adorazione del Bambino* di Bobbio⁶⁰ (cat. 15), dove la posa della Vergine e i tre angeli cantori raffigurati nella parte superiore sembrano essere un calco diretto dallo scomparto centrale del *Polittico della Certosa*.



Fig. 16 Bernardino Lanzani, *Adorazione del Bambino e Annuncio ai pastori*, particolare, Bobbio, Museo dell'Abbazia.



Fig. 17 Pietro Perugino, *Vergine col Bambino e Angeli*, Londra, The National Gallery, inv. NG288.1.

⁵⁷ MULAS 2023, p. 149.

⁵⁸ FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 46. ALBERTARIO 1996, p. 897. MULAS 2023, pp. 148-150.

⁵⁹ CERIANA 1997, pp. 263-264. TANZI 2005, p. 36, nota 31. FRANGI 2008, p. 51. MULAS 2023, pp. 141, 143.

⁶⁰ MULAS 2023, p. 149.

Un ultimo contesto in cui è visibile chiaramente il modello peruginesco è l'Oratorio del Salvatore (cat. 7) nell'attuale Seminario vescovile di Pavia, decorato dal Lanzani insieme al Maestro delle Storie di Sant'Agnese intorno al 1507⁶¹. Alcune delle scene cristologiche che decorano le lunette delle absidi e la parte superiore delle pareti sono caratterizzate infatti da stilemi centroitaliani, in alcuni casi mediati da pittori attivi direttamente a Pavia, com'è visibile nel Cristo della *Resurrezione*, modellato sulla figura del *San Sebastiano* dello Zaganelli per la chiesa del Carmine, mentre in altri casi il modello è da ricercare direttamente nelle opere del Perugino, come per la scena del *Compianto su Cristo*, realizzata dal Maestro delle Storie di Sant'Agnese e tratta dalla pala realizzata per il convento fiorentino di Santa Chiara nel 1495, ora esposta alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti⁶².

Come detto in precedenza, l'assimilazione delle novità provenienti dal centro Italia pervenivano al Lanzani anche grazie all'osservazione di artisti attivi a Pavia negli stessi luoghi in cui lui lavorava. Grazie al gentile suggerimento del professor Pier Luigi Mulas⁶³ è possibile segnalare qui un confronto ancora inedito: si tratta della ripresa da parte del Lanzani all'interno della *Pala del Carmine* della figura della Vergine presente nella pala della *Madonna col Bambino e angeli musicanti* realizzata da Bernardino Zaganelli e ora conservata alla Ca' d'Oro a Venezia. La recente scoperta di una copia pavese dell'opera ora a Venezia ha permesso di chiarire come il Lanzani sia entrato in contatto con il modello dello Zaganelli, da cui ha poi ripreso i tratti e i particolari della veste della Vergine.

⁶¹ TANZI 1988, pp. 82, 218-219. FRANGI 2025, pp. 53-55.

⁶² MULAS 2023, pp. 151-155.

⁶³ La notizia è in corso di pubblicazione.

II. 2 Dürer

All'interno del corpus di opere del Lanzani, un ruolo di particolare rilevanza è sempre spettato alla *Pala del Carmine* (cat. 10), l'unica opera datata e firmata dall'artista, che la realizzò nel 1515 per l'altare della cappella di Sant'Anna nella chiesa pavese di Santa Maria del Carmine⁶⁴. Se nel pannello principale si riconoscono perfettamente i tratti perugineschi ormai assimilati e presenti in tutte le opere del Lanzani databili nei primi due decenni del Cinquecento, è necessario rivolgere un'attenzione particolare alla predella, in cui sono rappresentati alcuni episodi della vita di Sant'Anna.

Per molto tempo la seconda scena da sinistra, dopo quella che raffigura l'*Annuncio a Gioacchino*, è stata identificata come una *Visitazione*, episodio che sembra però non trovare una spiegazione valida in questo contesto. Osservando meglio la scena e i personaggi è stato possibile riconoscere invece l'episodio dell'*Incontro tra Sant'Anna e Gioacchino alla Porta Aurea*: sulla sinistra infatti è presente una figura maschile con barba e baffi, per cui è da escludere l'identificazione con Elisabetta, mentre sullo sfondo l'edificio merlato di cui sono visibili l'ingresso e il ponte sembra completare la scena alludendo proprio alla porta di Gerusalemme dove, secondo i vangeli apocrifi, si sarebbero incontrati i genitori della Vergine. A supporto di questa identificazione contribuiscono anche i colori delle vesti di Gioacchino, identici in entrambe le scene presenti nella parte sinistra della predella.

L'analisi della scena non ha però solo permesso di chiarirne l'iconografia, ma ha anche portato all'individuazione di un insolito modello. Si tratta dell'incisione raffigurante l'*Incontro alla Porta Aurea*⁶⁵, realizzata nel 1504 da Albrecht Dürer per la serie della *Vita della Vergine*, probabilmente nota a Pavia grazie ad alcune copie.

⁶⁴ FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 48-49. TANZI 1988, pp. 83-84, 148, 223; ALBERTARIO 1996, p. 898. ARENSI 2007, pp. 46, 49-50, 69. FRANGI 2025, pp. 56-57.

⁶⁵ FARA 2007, cat. 96d, pp. 288-291, con bibliografia precedente.



Fig. 18 Bernardino Lanzani, *Incontro alla Porta Aurea*, particolare dalla predella della *Pala del Carmine*, Pavia, Santa Maria del Carmine.



Fig. 19 Albrecht Dürer, *Incontro alla Porta Aurea*, particolare.

Il confronto ravvicinato tra le due opere non lascia dubbi sulla ripresa da parte del Lanzani dell'opera di Dürer, perfettamente ricalcata nella posa e nei dettagli delle pieghe delle vesti.

Sempre dallo stesso artista e dalla stessa serie di incisioni sembra derivi anche il modello della scena che occupa tutta la parte destra della predella. La scena raffigura la *Nascita della Vergine* e riprende, nei particolari del letto e della serva che versa l'acqua, l'incisione di medesimo soggetto realizzata da Dürer nel 1503⁶⁶.



Fig. 20 Bernardino Lanzani, *Natività della Vergine*, particolare dalla predella della *Pala del Carmine*, Pavia, Santa Maria del Carmine.



Fig. 21 Albrecht Dürer, *Nascita della Vergine*, particolare.

⁶⁶ FARA 2007, cat. 96e, pp. 291-293, con bibliografia precedente.

Più di dieci anni dopo la *Pala del Carmine*, il Lanzani farà nuovamente ricorso ad una citazione tratta dall'artista tedesco, ripreso questa volta all'interno della decorazione delle volte dell'Abbazia di San Colombano a Bobbio (cat. 17). Nella seconda volta a crociera della navata centrale infatti, tra le diverse scene raffiguranti la vita di Cristo, la scena del *Noli me tangere* è stata riconosciuta da Valentina Alberici⁶⁷ come una ripresa letterale dall'incisione realizzata da Dürer tra il 1508 e il 1510 per la serie della *Piccola Passione*⁶⁸. Come ha notato la studiosa, l'affresco presenta un'iconografia molto insolita, in cui Cristo non sembra allontanare la Maddalena, al contrario si pone ritto davanti a lei e nell'indicarla sembra quasi sfiorarla, con modalità del tutto simili a quelle presenti nell'incisione. Oltre ai gesti dei personaggi, la ripresa da Dürer è visibile anche nella scelta del Lanzani di riproporre il copricapo indossato da Cristo e la pala che porta appoggiata su una spalla, elementi che non lasciano dubbi nel riconoscimento del modello.



Fig. 22 Bernardino Lanzani, *Noli me tangere*, particolare della decorazione dell'Abbazia di San Colombano, Bobbio.



Fig. 23 Albrecht Dürer, *Noli me tangere*.

Come dimostrato dalle riprese nel catalogo del Lanzani, le incisioni dell'artista tedesco dovevano essere ampiamente note nell'ambiente artistico pavese del primo Cinquecento. A testimonianza di ciò si potrebbe citare un calco da un'altra incisione di Dürer

⁶⁷ ALBERICI 2010a, pp. 488-489.

⁶⁸ FARA 2007, cat. 90mm, pp. 239-240, con bibliografia precedente.

riconosciuto da Marco Albertario⁶⁹ come modello di un rilievo ligneo raffigurante la Fuga in Egitto, parte della decorazione dell'ancona realizzata dai fratelli Del Maino per il santuario dell'Assunta a Morbegno tra il 1516 il 1519. L'iconografia del rilievo ricalca a pieno le figure presenti nell'incisione della *Fuga in Egitto*⁷⁰ realizzata da Dürer tra il 1504 e il 1505, appartenente alla medesima serie di incisioni dedicate alla *Vita della Vergine* da cui provengono anche quelle riprese dal Lanzani.

Il riconoscimento dell'utilizzo di modelli ripresi da Dürer è un'informazione importante per la ricostruzione delle scelte iconografiche del Lanzani, ma è necessario sottolineare come il riferimento a questo artista non possa essere considerato al pari di quello rivolto a Perugino. Bernardino Lanzani guardò a Dürer dal punto di vista strettamente iconografico, senza mai assimilare i tratti stilistici dell'artista tedesco, al contrario di ciò che avvenne invece per l'artista umbro, principale riferimento sia dal punto di vista iconografico, sia da quello, soprattutto, stilistico.

II. 3 Giampietrino

Il terzo decennio del Cinquecento si aprì a Pavia con l'arrivo nella chiesa di San Marino di una grande pala d'altare realizzata nel 1521 da Giampietrino⁷¹, artista milanese di formazione leonardesca. Pochi anni dopo, intorno al 1525, Bernardino Lanzani realizzò per l'Abbazia di San Colombano a Bobbio la pala della *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria* (cat. 16), opera in cui emergono vistosamente i rimandi al nuovo modello pavese.

L'opera del Lanzani guarda alla pala di San Marino soprattutto nella composizione dello sfondo: un grande tendaggio verde sorretto da putti alati si trova infatti alle spalle dei personaggi principali in entrambe le opere, con lo scopo di creare una sorta di quinta

⁶⁹ Il confronto, ancora inedito, è stato proposto in occasione della conferenza tenuta dallo studioso il 16 novembre 2025 presso i Musei Civici di Pavia.

⁷⁰ FARA 2007, cat. 96p, pp. 313-316, con bibliografia precedente.

⁷¹ GEDDO 1992, pp. 69-71. GEDDO 1995, pp. 235-253. ALDOVINI 2025, cat. 46, pp. 218-219, con bibliografia precedente.

scenica che delimita lo spazio del primo piano in cui si muovono le figure della Vergine, del Bambino e dei santi, separati e isolati rispetto allo sfondo.

Per quanto la pala pavese di Giampietrino faccia da modello alla pala di Bobbio nel dettaglio del tendaggio, lo stesso non si può però affermare per i protagonisti della scena e in particolar modo per il gruppo della Vergine e del Bambino, evidentemente molto diverso da quello presente nella pala di San Marino.



Fig. 24 Bernardino Lanzani, *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Bobbio, Abbazia di San Colombano.



Fig. 25 Giampietrino, *Madonna con il Bambino tra San Giovanni e San Girolamo*, particolare, Pavia, Palazzo vescovile.

Il modello ripreso dal Lanzani non è però molto distante, dal momento che è stato riconosciuto da Cristina Geddo⁷² in un'altra opera di Giampietrino, una *Madonna che allatta il Bambino*⁷³ ora conservata presso la Galleria Borghese a Roma, ma di cui rimane ignoto il luogo di collocazione originario. Anche per la cronologia dell'opera non esistono certezze, nonostante gli studi abbiano permesso di proporre una datazione intorno al 1515, grazie ai confronti con il trittico realizzato dallo stesso artista per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo ad Ospedaletto Lodigiano. La mancanza di questi elementi non impedisce comunque di intendere la diffusione del modello di Giampietrino in territorio pavese, dove il Lanzani era potuto entrare in contatto con l'artista prima del suo definitivo trasferimento a Bobbio.

⁷² GEDDO 1995, p. 248.

⁷³ GEDDO 1992, pp. 69, 78, note 12, 14, con bibliografia precedente. GEDDO 1994, p. 62, tavv. 23,26.

L'adesione agli stilemi leonardeschi mediati dal Giampietrino si unisce nella pala di Bobbio del Lanzani alla fedeltà verso la tradizione centroitaliana che aveva dominato le opere dell'artista fino a quel momento, visibile ad esempio nell'impostazione della figura di Santa Caterina presente nella parte destra del dipinto, andando a creare un ibrido isolato all'interno del catalogo del pittore, ma che ben dimostra l'interesse e l'apertura del Lanzani verso le novità proposte nel panorama artistico pavese durante il suo periodo di attività.



Fig. 26 Bernardino Lanzani, *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Bobbio, Abbazia di San Colombano.



Fig. 27 Giampietrino, *Madonna che allatta il Bambino*, Roma, Galleria Borghese, inv. 456.

Questa breve ricognizione sui modelli artistici ripresi dal Lanzani, ha permesso di mettere in luce i diversi momenti di influenza che hanno scandito la sua carriera, individuabili nell'avvicinamento prima a Bergognone, poi a Perugino ed infine a Giampietrino, i tre grandi artisti che hanno segnato l'evoluzione dell'arte a Pavia tra la fine del Quattrocento e i primi tre decenni del Cinquecento, in cui il Lanzani si inserì come uno spettatore, sicuramente prolifico, ma di livello mediocre rispetto ai grandi maestri a lui contemporanei.

La capacità di accogliere le novità e aderire alle tendenze stilistiche dominanti, permette di inquadrare il pittore di San Colombano come un buon esecutore, senza dubbio apprezzato dai molti committenti per cui ha lavorato, ma che ai nostri occhi oggi risulta essere privo di quella personalità che ha permesso ad altri artisti come il Maestro delle Storie di Sant'Agnese di imporsi nel panorama artistico pavese del tempo.

Catalogo delle opere

CAT. 1

Madonna del Rosario

1498-1499

Affresco

Pieve Porto Morone, chiesa di San Vittore

L'affresco è stato riconosciuto e attribuito alla mano del Lanzani per la prima volta da Raffaella Bentivoglio Ravasio, che ha proposto una datazione tra il 1498, anno della fondazione della Confraternita del Rosario a Pieve Porto Morone, e il 1499, anno in cui all'artista venne commissionata, tramite un dettagliato contratto giunto fino a noi, la decorazione della cappella maggiore della chiesa di San Vittore nella stessa località (FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 18-39).

L'opera, considerata oggi l'unica testimonianza conservatasi della decorazione rinascimentale della chiesa, racchiude in sé un particolare insieme di elementi appartenenti a diverse tradizioni iconografiche, che rendono difficile restituire una lettura univoca. Se l'iconografia dominante sembra infatti essere quella Rosario, raffigurato sia nelle mani dei personaggi ai piedi della Vergine, sia tramite i grani presenti nella fascia bianca che la circonda, la mezzaluna posta sotto ai suoi piedi, costituisce invece un elemento tipico dell'iconografia dell'Immacolata Concezione, a cui si aggiunge ulteriormente la tradizione iconografica delle scene relative alla Passione e alla Pietà di Cristo, riconoscibile qui nelle *Arma Christi* sorrette dagli angeli e nelle ferite di Cristo visibili all'interno degli scudetti.

I personaggi raffigurati ai lati della Vergine sono stati invece puntualmente identificati da Raffaella Bentivoglio Ravasio e Francesco Frangi, che hanno proposto di interpretare la scena come la celebrazione di un particolare evento storico legato alla pieve. Gli studiosi hanno infatti riconosciuto nei personaggi di destra le figure di Massimiliano I (FRANGI 2025, p. 60 nota 16, su indicazione di Edoardo Rossetti), che in passato era stato identificato prima con il re di Francia Luigi XII (BENTIVOGLIO RAVASIO, p. 18) e poi con Ludovico il Moro (FRANGI 2008, p. 62), affiancato dalla figura del conte di Pieve Porto

Morone Bonifacio Rovescalla, insieme ad altri due personaggi, mentre nel lato di sinistra è stato possibile identificare papa Alessandro VI, l'arciprete Antonio de Bellingeris e il parroco Gabriele de Vegis (BENTIVOGLIO RAVASIO, p. 18).

Dalle ricerche effettuate per la redazione di questo catalogo è però emerso un nuovo interessante riscontro che potrebbe aiutare a spiegare meglio l'iconografia dell'affresco. L'opera sembra infatti accostabile ad alcune incisioni tedesche che trovano la loro origine nella xilografia utilizzata come frontespizio della prima edizione a stampa dello Statuto della Confraternita del Rosario, fondata a Colonia nel 1475. Se si prende come esempio di questo contesto iconografico l'incisione realizzata intorno al 1480 da Israhel van Meckenem raffigurante la *Madonna del Rosario* e la si confronta con l'affresco del Lanzani, risulta in effetti evidente la vicinanza delle due opere, che condividono un impianto iconografico del tutto simile. Un'ipotesi percorribile sarebbe dunque quella di riconoscere nell'affresco una sorta di riproposizione pittorica degli statuti della Confraternita, realizzata in occasione della fondazione di quest'ultima a Pieve Porto Morone nel 1498, forse a partire da una copia della xilografia originale fornita come modello al pittore.

Bibliografia: BENTIVOGLIO RAVASIO 1988-89, pp. 11-19; ARENSI 2007, p. 101; FRANGI 2008, pp. 62-63; CURTI 2014-2015, pp. 31-32; FRANGI 2025, pp. 52, 60, nota 16.



Israhel van Meckenem,
Madonna del Rosario.



CAT. 2

a. Sant'Agostino con un devoto

Post 1494

Tavola

Collezione Privata (già Milano, Finarte)

b. Vergine in trono col Bambino

Post 1494

Tavola

Como, cappella del Palazzo Vescovile

Le due tavole, appartenenti ad un medesimo polittico, sono state presentate affiancate per la prima volta da Marco Tanzi durante la conferenza tenuta il 28 aprile 2019 presso i Musei Civici di Pavia, in occasione della presentazione al pubblico della pala di *San Nicola da Tolentino con il devoto Bartolomeo Fazzardi*.

La tavola raffigurante *Sant'Agostino con un devoto*, apparsa sul mercato antiquario presso Finarte nel novembre 1984 e attualmente di ubicazione sconosciuta, venne ricondotta alla mano del Lanzani dallo stesso Tanzi (1988, pp. 80, 217), ripreso successivamente da Mauro Natale (1989, p. 109, nota 15). Nell'analizzare l'opera, lo studioso ha proposto un convincente confronto con la tavola di medesimo soggetto realizzata dal Bergognone, sottolineando la forte impronta prospettica dell'architettura e la stretta vicinanza all'ambiente certosino dell'ultimo decennio del Quattrocento.

L'accostamento alla prima della tavola raffigurante la *Vergine in trono col Bambino*, riconosciuta come parte di uno stesso polittico da Cristina Quattrini (2006, pp. 35, 38) inizialmente grazie ad una fotografia ritrovata presso la Fototeca di Brera, ha poi permesso di restringere ulteriormente il periodo di realizzazione del polittico. Le figure della Vergine e del Bambino ricalcano infatti il modello peruginesco della *Pala*

Roncadelli, realizzata dal Perugino nel 1494 per Cremona, data che si pone quindi come un sicuro termine *post quem* per la realizzazione delle due tavole.

Prima del ritrovamento della tavola raffigurante *San Nicola da Tolentino con il devoto Bartolomeo Fazzardi*, era stato proposto da Tanzi (1988, p. 217) di poter identificare la tavola del *Sant'Agostino con un devoto* come uno degli scomparti del polittico realizzato dal Lanzani tra il 1503 e il 1506 per Benedetto Berzio, per il quale era infatti prevista, secondo il contratto, la presenza del santo vescovo nell'atto di presentare alla Vergine il committente. Questa ipotesi, già messa in discussione da Albertario, che, analizzando le vesti e la tonsura del devoto nella tavola del *Sant'Agostino*, aveva fatto correttamente notare l'incompatibilità con la figura laica del mercante Benedetto Berzio (ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 110 e 2003, p. 74), venne definitivamente scartata con l'arrivo della tavola di *San Nicola da Tolentino* ai Musei Civici di Pavia, che risponde invece puntualmente alle richieste presenti nel contratto di committenza e presenta una concordanza stilistica con le altre opere del Lanzani datate al primo decennio del Cinquecento.

Bibliografia: TANZI 1988, pp. 80, 217; NATALE 1989, p. 109, nota 15; ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 110; CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 799; ALBERTARIO 2003, pp. 74-75; TANZI 2005, p. 36, nota 31; QUATTRINI 2006, pp. 35, 37-38; ARENSI 2007, p. 37; FRANGI 2008, pp. 63-64; MULAS 2023, p. 145, nota 12; FRANGI 2025, pp. 51-53, 60, nota 17.



a.



b.

CAT. 3

San Nicola da Tolentino e il devoto Bartolomeo Fazzardi

1503 - 1506

Olio su tavola, 105 x 38,5 cm

Collezione privata, in deposito presso i Musei Civici di Pavia

La tavola, presentata da Marco Tanzi nel 2019 durante una conferenza presso i Musei Civici di Pavia, è l'unico scomparto conosciuto di un trittico noto tramite il documento di commissione (MAIOCCHI 1937-1949, vol. II, pp. 182-183, doc. 2306) e destinato all'altare di San Nicola da Tolentino nella chiesa agostiniana di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia.

L'opera che, come è descritto nel contratto, costituiva lo scomparto sinistro del registro inferiore del polittico, raffigura San Nicola da Tolentino, riconoscibile grazie all'abito agostiniano, al sole raggiato al centro del petto, alla croce e ai gigli, nell'atto di presentare alla Vergine in trono col Bambino, prevista per lo scomparto centrale, un devoto, identificabile grazie ai documenti con Bartolomeo Fazzardi, defunto cognato del committente del trittico Benedetto Berzio.

Il documento di commissione del 1503 permette infatti di conoscere l'assetto originario del polittico, per cui venne fornita una dettagliata descrizione delle figure che si voleva venissero rappresentate. Per il registro inferiore erano previsti tre scomparti, che avrebbero dovuto raffigurare al centro la *Madonna col Bambino*, a destra *Sant'Agostino con il committente Benedetto Berzio* e a sinistra *San Nicola da Tolentino con il "quondam" Bartolomeo Fazzardi*. Nel registro superiore, anch'esso diviso in tre scomparti, avrebbero dovuto trovare posto al centro una *Pietà con la Vergine e San Giovanni Evangelista* e ai lati di questa le figure dell'*Angelo annunciante* e dell'*Annunciata*. Il polittico doveva infine essere concluso da due ante, per le cui facce interne erano stati previsti *San Tommaso con Salimbene Fazzardi* da una parte e *San Girolamo con un "frate vegio" dell'Ordine Agostiniano* dall'altra, mentre per le facce esterne era stata prevista un'unica scena con *Cristo portacroce*.

Sempre nel documento di commissione viene poi specificato che “il resto de l’anchona” avrebbe dovuto corrispondere al disegno proposto dal pittore e che gli scomparti principali del polittico sarebbero dovuti essere realizzati con la medesima qualità della piccola *Natività* che il pittore aveva presentato come modello, testimoniando quindi una pratica tipica delle committenze dell’epoca, per cui si era soliti portare una piccola tavola come modello stilistico e qualitativo dell’opera che si sarebbe poi realizzata.

Bibliografia: MAIOCCHI 1937-1949, vol. II, pp. 182-183, doc. 2306; GIORDANO 1981, pp. 120, 133, doc. 58, 134, doc. 65; ALBERTARIO 2003, pp. 75-76, 86-88, 105-106; MULAS 2023, p. 145; FRANGI 2025, cat. 35, pp. 194-195.



CAT. 4

a. **Sant'Orsola**

b. **Santa Caterina d'Alessandria**

c. **Santa non identificata**

1505 ca.

Tempera su tavola, 98,5 x 38 cm (Sant'Orsola), 100 x 37,5 cm (Santa Caterina d'Alessandria), 99 x 37,5 cm (Santa non identificata)

Ajaccio, Musée Fesch, inv. MFA 852.1.956 (Sant'Orsola), inv. MFA 852.1.953 (Santa Caterina d'Alessandria), inv. MFA 852.1.377 (Santa non identificata)

Le tre tavole, pubblicate per la prima volta nel 1987 dalla Thiébaud (1987, pp. 82-85), facevano parte di uno stesso grande polittico, per il quale non si possiedono notizie documentarie che possano aiutare a ricostruirne la provenienza.

I pannelli raffigurano tre sante, due delle quali, Orsola e Caterina d'Alessandria, sono facilmente riconoscibili grazie ai loro attributi iconografici, mentre la terza, con il capo velato e i lineamenti più maturi, non ha ancora trovato un'identificazione univoca. Tanzi ha proposto di riconoscere in quest'ultima la figura di Santa Marcellina, sorella di Sant'Ambrogio e San Satiro, raffigurata anche da Bergognone nella *Pala di Sant'Ambrogio* per la Certosa di Pavia (TANZI 1998, p. 219), ipotesi che non è stata però ripresa né da Albertario, né dall'attuale descrizione dell'opera all'interno del museo.

Le figure delle sante occupano gran parte dello spazio della tavola, alle loro spalle si intravede una struttura architettonica costituita da paraste con capitelli dorati in stile classicheggiante e architravi che segnano la divisione dello spazio. Ai lati l'architettura sembra aprirsi sullo sfondo di un cielo azzurro.

Non possedendo alcuna informazione circa la collocazione originaria o la committenza del polittico, anche la datazione delle tavole risulta incerta. Tanzi ha ipotizzato una datazione intorno al 1508, riconoscendo alcune affinità con l'*Annunciazione* di San Michele Maggiore a Pavia, opera ricondotta alla mano del Lanzani da Adriano Peroni,

che invero ne ipotizzò la realizzazione in un secondo momento rispetto alla decorazione della volta. Diversa è l'opinione di Albertario, che ha riconosciuto nelle tavole una vicinanza ai modi del Bergognone e, insieme alla tavola di *Sant'Agostino con un devoto*, ha proposto un'anticipazione all'ultimo decennio del Quattrocento (ALBERTARIO 1996, p. 893). Un ulteriore confronto tra la figura di *Sant'Orsola*, il *San Nicola da Tolentino* dei Musei Civici di Pavia e la Vergine della *Pala Roncadelli* di Perugino, molto vicini nei tratti del volto, avvalorò l'idea di poter datare queste opere ai primissimi anni del Cinquecento, in quel periodo della carriera del Lanzani di forte adesione ai dettami stilistici centroitaliani.

Bibliografia: THIÉBAUT 1987, pp. 82-85; TANZI 1988, pp.81, 136, 219; ALBERTARIO 1996, p. 893; FINO 2004, pp. 140-141; QUATTRINI 2006, p. 38; ARENSI 2007, p. 42; MULAS 2023, p. 145.



a.



b.



c.

CAT. 5

San Rocco e la Vergine in trono col Bambino

Primo decennio del XVI secolo

Affresco

Castel San Giovanni, chiesa di San Rocco

Proposto come opera del Lanzani da Paola Ceschi Lavagetto (1997, p. 798) nel tentativo di rintracciare i lavori eseguiti dal pittore a Castel San Giovanni nei primi anni Novanta del Quattrocento, l'affresco si presenta ora in una condizione conservativa che lo rende pressoché illeggibile.

Al centro della scena si intravede la figura di San Rocco, riconoscibile dalle pieghe della peste presenti sulla gamba scoperta e per la presenza del cagnolino che lo accompagna nella parte bassa dell'affresco. In alto, la presenza di una mano lascia intendere come in origine vi fosse raffigurato di Dio Padre, oggi completamente coperto da un'ancona in stucco settecentesca. L'unico elemento ancora chiaramente visibile è costituito dal volto della Vergine sulla destra, rappresentata mentre, seduta in trono, tiene in grembo il Bambino. L'analisi dei tratti stilistici di questo volto ha permesso di individuare dei rimandi all'ambito centroitaliano e in particolare ai modelli femminili perugineschi, che consentono di avanzare una nuova proposta cronologica per l'affresco.

Alla luce del riconoscimento di un modello centroitaliano, sembrerebbe infatti opportuno credere di dover datare l'opera intorno al primo decennio del Cinquecento, in concomitanza con il moltiplicarsi delle diverse citazioni peruginesche nel contesto della produzione artistica pavese di quegli anni.

Per quanto concerne invece l'attribuzione proposta dalla Lavagetto, non sono state attualmente ritrovate prove documentarie in grado di accogliere con certezza o rifiutare l'ipotesi. I confronti stilistici con le altre opere dell'artista datate al primo Cinquecento, permettono di far emergere delle stringenti affinità tra queste e l'affresco, avvicicabile al catalogo dell'artista soprattutto nei tratti che caratterizzano il volto della Vergine.

Allo stato attuale degli studi è quindi possibile accogliere la proposta di attribuzione dell'affresco al Lanzani, che potrebbe aver realizzato l'opera in occasione di un ritorno a Castel San Giovanni durante il primo decennio del Cinquecento.

Bibliografia: AURINI 1924, p. 133; MAGGI 1978, pp. 41-42; CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 798.



CAT. 6

Polittico del Carmine

1507 ca.

Tavola

Pavia, chiesa di Santa Maria del Carmine

Il polittico è stato restituito al catalogo del Lanzani da Marco Tanzi, dopo essere rimasto per lungo tempo attribuito a Bernardino Zaganelli. L'origine dell'opera non è chiara, dal momento che non viene enumerata dalle fonti più antiche tra le opere presenti nelle cappelle della chiesa. Lo stesso Tanzi (1988, p. 217) ha dunque avanzato l'ipotesi di poterlo identificare con il dipinto ritrovato in una soffitta nel 1867 dal pittore Giovanni Servi e descritto in una lettera a Giovanni Battista Cavalcaselle (Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV, 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistole 1-50, n. 6/f. 1r.).

L'opera è composta da sette scomparti e divisa in due registri. Nel registro principale sono rappresentati al centro la Vergine in trono col Bambino, a destra Sant'Ambrogio e a sinistra Sant'Agostino. Il registro superiore presenta nella cimasa centrale la figura di Cristo in Pietà, affiancato negli scomparti laterali dalle figure della Vergine addolorata e di San Giovanni. Nel timpano che sovrasta il polittico è infine rappresentato l'Eterno.

Data l'assenza di materiale documentario e l'origine incerta, la datazione alla seconda metà del primo decennio del Cinquecento avanzata da Tanzi si basa solamente su confronti stilistici. Lo studioso ha proposto infatti di individuare un termine *ante quem* per la realizzazione dell'opera nel 1508, anno a cui sono datate le figure dei Dottori della Chiesa nella volta della Cappella della Vergine in san Michele Maggiore, stilisticamente vicine ai due santi del registro inferiore del polittico, mentre il termine *post quem* sarebbe da riconoscere nel 1506, anno in cui fu dipinto il San Sebastiano del polittico dello Zaganelli, proposto come modello della figura di Cristo in Pietà.

Sulla cornice del polittico, caratterizzata da un'alta predella e da lesene che separano le tavole, si è invece espresso Marco Albertario (2003, pp. 92-93), che sostiene di poterla

inserire in quella tipologia di cornici già definite che venivano fornite agli artisti ancor prima di iniziare le loro opere. Nel caso specifico di questo polittico, però, gran parte della cornice e della sua decorazione sembra essere frutto di un rifacimento moderno realizzato probabilmente all'inizio del Novecento, in occasione del nuovo arredo della cappella in cui l'opera è collocata.

Bibliografia: MAIOCCHI 1903, p. 89; NATALI 1911, p. 56; TANZI 1988, pp. 81, 133, 217-218; ALBERTARIO 1996, p. 897; ALBERTARIO 2003, pp. 91-93; ARENSI 2007, pp. 41, 51; MULAS 2023, p.147; FRANGI 2025, p. 53.



NOS CREDIMVS NATVM DEI,
PARTVMQVE VIRGINIS SACRÆ,
PECCATA QVI MVNDO TVLIT
AD DEXTERAM SEDENS PATRIS.

D. AMBROSIVS HYMN AD TERTIAM

CAT. 7

Decorazione dell'Oratorio del Salvatore

1507 ca.

Affreschi

Pavia, Seminario vescovile (ex convento di Santa Maria della Pusterla)

L'Oratorio del Salvatore, situato all'interno dell'ex convento di Santa Maria della Pusterla (attualmente sede del Seminario vescovile), costituisce uno dei contesti più interessanti per la storia della pittura e dell'architettura pavese dei primi anni del Cinquecento.

Il piccolo oratorio, inserito nel lato orientale del chiostro del convento, presenta un'articolazione architettonica a *quincunx*, ossia costituita da una pianta a croce greca inscritta in un quadrato e scandita in nove campate (Visioli 1996, p.110). L'interno dell'oratorio è interamente decorato da affreschi che raffigurano, nella parte bassa, sante e santi a figura intera, mentre la parte alta è caratterizzata da oculi ospitanti i mezzibusti di santi, martiri, protomartiri, profeti e apostoli e da una serie di episodi evangelici. La cupola maggiore raffigura al centro un globo di luce circondato da tre cerchi di angeli, mentre nei pennacchi quattro oculi ospitano le figure a mezzobusto degli Evangelisti e i loro simboli. Le cupolette minori sono invece decorate con le figure dei dottori della Chiesa. Nelle tre absidi i catini sono decorati con le scene dell'*Ascensione*, della *Resurrezione* e della *Trasfigurazione*, mentre le lunette soprastanti ospitano intorno agli oculi centrali, una coppia di figure (ERBA 2008, pp. 9-13).

Gli affreschi sono stati attribuiti nel corso degli studi ad artisti differenti. Il primo a citare la decorazione dell'oratorio fu il Calvi, che nel 1865 la attribuì alla mano di Bernardino de Rossi (CALVI 1865, p. 264). L'ipotesi venne rifiutata dal Magenta (1897, pp. 60, 82-83, 152), che propose invece di vedervi influssi della scuola bergognonesca. Il Maiocchi (1903, pp. 100-101) tornò alla prima ipotesi, pur sottolineando anche la presenza di "aiutanti assai inferiori di lui", tesi condivisa in seguito da Natali (1911, p. 90) e Malaguzzi Valeri (1915 pp. 128-129). Anna Fanciulli Pezzini (1955, pp. 79-80) fu la

prima studiosa a fare il nome del Lanzani, ipotizzandone una collaborazione con il de Rossi. Tanzi ha ripreso in parte l'idea della Fanciulli Pezzini, ritenendo però che l'ideazione della decorazione sia interamente opera del Lanzani, supportato nella realizzazione dalla sua bottega e in particolare dal Maestro delle Storie di Sant'Agnese, a cui vengono attribuite la decorazione delle lesene e la realizzazione di alcune scene della vita di Cristo come l'*Orazione nell'orto* e le *Tentazioni di Gesù nel deserto* (TANZI 1988, pp. 218-219). Secondo Albertario, gli affreschi sarebbero stati realizzati da differenti artisti, che avrebbero collaborato con modalità ancora non del tutto chiare (ALBERTARIO 1996, p. 897). Lo studioso ritiene che i santi e le sante a figura intera raffigurati nella zona inferiore delle pareti, insieme ai due monocromi della *Crocifissione* e dell'*Incoronazione di spine*, siano da ricondurre ad una artista minore, forse dell'orbita di Bernardino de Rossi. A Bernardino Lanzani spetterebbero invece la decorazione delle cupole, delle volte, le scene dei catini absidali e infine le *Storie evangeliche*. Per la decorazione delle lesene con grottesche su fondo giallo e della volta di fronte all'ingresso viene invece ripresa la proposta di un'attribuzione al Maestro delle Storie di Sant'Agnese (ALBERTARIO 1996, p. 898).

L'approfondito studio di Monica Visioli ha inoltre permesso di mettere in luce il modello di riferimento per l'oratorio, individuabile sia a livello architettonico, sia a livello iconografico, nell'antico sacello di San Satiro a Milano, in cui rimangono tracce dell'antica decorazione caratterizzata da immagini di santi a figura intera (VISIOLI 1996, pp. 120-121).

La totale assenza di documenti per l'oratorio del Salvatore e la sua completa unicità nel territorio pavese non hanno però agevolato la formulazione di un'ipotesi di datazione. Marco Tanzi ha avvicinato gli affreschi a quelli realizzati per la volta della Cappella della Vergine in San Michele nel 1508 e ha notato la ripresa del *San Sebastiano* dello Zaganelli del 1506 nella figura di Cristo nella scena della *Resurrezione* proponendo dunque una cronologia contigua. La proposta non è però condivisa da Mulas (2023, pp. 151-153), che mette in dubbio l'antioriorità del ciclo rispetto alla volta in San Michele, caratterizzata da alcuni tratti arcaici del tutto assenti nella decorazione dell'Oratorio e propone quindi di ribaltare la successione cronologica tradizionale.

Bibliografia: CALVI 1865, p. 264; MAGENTA 1897, pp. 60, 82-83, 152; MAIOCCHI 1903, pp. 100-101; NATALI 1911, pp. 88-91; MALAGUZZI VALERI 1915, pp. 126-129; FANCIULLI PEZZINI 1955, pp. 79-83; ADORNI 1983, pp. 75-76, 78, 80-82; TANZI 1988, pp. 82, 134-135, 218-219; ALBERTARIO 1996, pp. 897-898; VISIOLI 1996, pp. 110-126; BUGANZA 2003, pp. 68, 79, nota 48; ERBA 2008, pp. 8-19; ARENSI 2007, pp. 38-39, 43; MULAS 2023, pp. 151-155; FRANGI 2025, pp. 53-55.



CAT. 8

Volta della Cappella della Vergine

1508 ca.

Affresco

Pavia, chiesa di San Michele Maggiore

Databile al 1508 grazie a un atto notarile pubblicato da Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 39), la decorazione della volta della prima cappella di destra nella basilica di San Michele fu commissionata al Lanzani dalla Società del Corpo di Cristo e della Vergine Maria. Il 20 maggio 1508, infatti, il pittore dichiarò di aver ricevuto una parte della somma accordata con la Società, tramite la figura di *Bernardino de Astulfis*, per affrescare la volta della cappella della Vergine, di patronato della Società a partire dalla sua istituzione nel 1496 (ZAMBARBIERI 1995, p.224). Gli affreschi sono ricordati anche dal Bartoli, che ne riportò però un'antica attribuzione ad Andrino d'Edesia (BARTOLI 1777, p.41), mentre il Dell'Acqua (1900a, p. 100) li attribuì a Pier Francesco Sacchi riprendendo la tesi presentata dal Magenta (1897, p. 80) e dal Moiraghi pochi anni prima (Moiraghi 1898, pp. 38-45). Rodolfo Maiocchi mise in discussione l'ipotesi precedente, proponendo invece il nome di Agostino da Vaprio come autore della volta (Maiocchi 1903, pp. 73-76).

La volta raffigura, all'interno di riquadri lobati, i Dottori della Chiesa seduti su scanni lignei posti dietro a dei leggi. Le figure dei Dottori sono alternate ai Simboli degli Evangelisti, inseriti in medaglioni che si sovrappongono alle fasce decorate con grottesche su sfondo giallo, convergenti al centro della volta a partire dai quattro pennacchi. Il restante spazio è invece decorato come un cielo stellato.

Le decorazioni proseguono anche su tre dei quattro sottarchi, tutti caratterizzati dalla presenza di oculi o nicchie ospitanti figure a mezzobusto di profeti, riconoscibili grazie ai nomi sui cartigli che li accompagnano. Tra una figura e l'altra sono presenti decorazioni a grottesca su uno sfondo color porpora, il medesimo che caratterizza i pennacchi veri e propri.

Alla mano del Lanzani sono state attribuite anche le figure dell'Angelo e dell'Annunciata che decorano la parete della cappella verso la navata centrale. Si tratta di due figure isolate, prive delle decorazioni che circondano le figure della volta. Adriano Peroni fu il primo ad accostarle al nome del Lanzani, ipotizzando però un intervento successivo rispetto ai Dottori della Chiesa, nel terzo decennio del Cinquecento (PERONI 1967, p.139). La proposta di Peroni non è però stata accolta da Tanzi (1988, p. 220) e Albertario (1996, p. 899), che ha proposto di datare le figure all'inizio del secondo decennio del Cinquecento. Un' opinione ancora differente è avanzata da Mulas (2023, pp. 150-151), che crede la decorazione iniziata dal fronte verso la navata, ponendo quindi l'*Annunciazione* come prima tappa decorativa della cappella.

Bibliografia: BARTOLI 1777, p. 41; MAGENTA 1897, p. 80; MOIRAGHI 1898, pp. 29-30, 38-45; DELL'ACQUA 1900a, p. 100; MAIOCCHI 1903, pp. 71-76; NATALI 1911, p. 30; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 39, 45-47; PERONI 1967, p. 139; TANZI 1988, pp. 82, 139, 219-220; ZAMBARBIERI 1995, pp. 209-210, 224, nota 229; ALBERTARIO 1996, p. 898; FINO 2004, p. 137; Arensi 2007, pp. 42, 45-47; FRANGI 2008, pp. 64-65; MULAS 2023, pp. 150-151; FRANGI 2025, pp. 52-53.



CAT. 9

Volta della Cappella Bottigella

Inizio del secondo decennio del XVI secolo

Affreschi

Iscrizioni: nel cartiglio dell'angelo nel quadrante di nord-ovest: "LAVDATE / DOMINUM / IN / SONO TUBE / IN / PSALTERIO / ET / CHITARA"; nel cartiglio dell'angelo nel quadrante di nord-est: "LAVDATE / EVM / IN / TIMPANO/ ET / CHORO / IN CORDIS / ET / ORGANO"

Pavia, Università (Sagrestia dell'ex convento di San Tommaso)

La prima notizia degli affreschi che costituiscono la decorazione della volta della Cappella Bottigella nell'antico convento di San Tommaso a Pavia, ora sede dell'Università, venne riportata dal Bartoli, che ne diede una breve descrizione e li attribuì ad Andreino d'Edesia (BARTOLI 1777, p. 55). Una seconda menzione si ha nel 1785, quando il notaio Carlo Ambrogio Casati, incaricato dagli eredi Bottigella, stilò un inventario delle opere presenti nella cappella, menzionando anche gli affreschi della volta (CERIANA 1997, pp. 259-260). Da quel momento, per oltre due secoli, gli affreschi rimasero nascosti al di sotto di una scialbatura effettuata probabilmente intorno all'ultimo decennio del Settecento, a seguito della soppressione decretata nel 1782 della chiesa di San Tommaso (FRANGI 2008, pp. 43-44). Solamente negli ultimi anni del Novecento, grazie agli studi di Ceriana (1997, pp. 262-264), è stata riportata l'attenzione sul ciclo di affreschi, di cui si potevano intravedere piccole tracce sotto l'imbiancatura, fino ad arrivare alla campagna di restauro che ha interessato tutto l'ambiente della cappella dal 2000 al 2008 e ha permesso di riscoprire l'intero ciclo decorativo della volta.

La decorazione è caratterizzata da un tondo centrale raffigurante la *Trinità*, intorno al quale quattro tondi più piccoli accolgono i simboli degli Evangelisti. I quattro quadranti angolari che collegano il centro della volta con le vele ospitano ognuno una coppia di angeli a figura intera poggianti su un cumulo di nuvole, tutti gli angeli impugnano degli strumenti musicali, ad eccezione dei due più vicini alla parete dell'altare, raffigurati con

un cartiglio tra le mani. Le vele concludono la decorazione della volta presentando un'iconografia che unisce riferimenti araldici alla famiglia Bottigella, immagini che ricordano la Passione di Cristo ed elementi ornamentali di gusto antiquario (FRANGI 2008, p. 46).

Fin dai primi anni dei restauri, è risultato chiaro lo scarto stilistico tra le figure angeliche e le figure della *Trinità*, fatto che ha permesso a Luisa Giordano di collocare le figure del tondo centrale in un periodo successivo rispetto al resto della decorazione (GIORDANO 2003, pp. 100-101). Questo secondo intervento decorativo, attribuito ad Alessandro Casolani e datato agli ultimi anni del Cinquecento grazie ad alcune testimonianze documentarie, aveva interessato anche la coppia di angeli del quadrante di sud-ovest, probabilmente danneggiati, così come la *Trinità*, a causa dell'umidità (GIORDANO 2008, pp. 80-82). In merito agli affreschi rinascimentali, Ceriana (2003, pp. 38-40) è stato il primo studioso a proporre il nome di Bartolomeo Bonone come possibile autore del ciclo, tramite un confronto con la pala realizzata nel 1507 per la chiesa di San Francesco a Pavia. L'ipotesi è stata però totalmente respinta da Tanzi, che ha proposto il nome del Lanzani confrontando gli affreschi con le tavole di Ajaccio e con gli affreschi dell'Oratorio del Salvatore (TANZI 2005, p. 36, nota 31). L'attribuzione al Lanzani è stata condivisa anche da Frangi, che ha notato però delle differenze stilistiche tra le figure angeliche, individuando così la presenza di alcuni collaboratori del maestro, che lo avrebbero affiancato sia nella realizzazione degli angeli, sia nelle decorazioni a grottesche (FRANGI 2008, pp. 53-61).

Incerta risulta anche la datazione del ciclo, per cui si dispone di un unico aggancio cronologico dato dal testamento di Filippo Bottigella, rogato il 19 ottobre 1507 e in cui si attesta la destinazione di un'importante somma per la decorazione della cappella di famiglia (CERIANA 1997, pp. 263-264). Se dunque il 1507 è da considerare un sicuro termine *post quem*, solamente il confronto con le altre opere note del Lanzani ha permesso di ipotizzare una datazione per gli affreschi della Cappella Bottigella. Frangi ha infatti sottolineato la distanza tra questi e gli affreschi che decorano la volta della Cappella della Vergine in San Michele, caratterizzati da uno stile più arcaico e plastico, assente nella Cappella Bottigella, che risulta invece più facilmente accostabile alle opere classicheggianti e peruginesche del secondo decennio del Cinquecento, come la *Pala del Carmine* e le *Storie di San Maiolo*. Il ciclo sarebbe quindi da datare all'inizio del secondo

decennio del Cinquecento, alcuni anni dopo la data del testamento di Filippo Bottigella (FRANGI 2008, pp. 61-66).

Bibliografia: BARTOLI 1777, p. 55; CERIANA 1997, pp. 260-264; CERIANA, QUATTRINI 2003, pp. 38- 40; GIORDANO 2003, pp. 97-102; TANZI 2005, p. 36, nota 31; FRANGI 2008, pp. 41-66; GIORDANO 2008, pp. 77-99; MULAS 2023, pp. 141, 143; FRANGI 2025, p. 57.



CAT. 10

**Gesù Bambino fra San Giovanni Evangelista, Sant'Anna, la Vergine e San
Giacchino**

1515

Olio su tavola, 215 x 135 cm; 26 x 125 cm (predella)

Iscrizione: al centro della predella “BERNARDINI / COLUMBA / NI OPUS /
QUARTUS / IDUS / AUGUSTI / 1515”

Pavia, chiesa di Santa Maria del Carmine

La pala è l'unica opera firmata e datata dall'autore. Fu realizzata su commissione del Paratico dei Mercanti della Lana per la chiesa di Santa Maria del Carmine a Pavia, come si può desumere dalla collocazione originaria all'interno della cappella di Sant'Anna, la sesta della navata di destra (TANZI 1998, p. 223). Nel 1618 la pala venne sostituita da una tela del Moncalvo, rimanendo però, almeno fino agli anni settanta del Settecento, se si interpretano correttamente le parole del Bartoli, “*dalla parte del Vangelo*” del medesimo sacello (BARTOLI 1777, p. 7). Attualmente la pala è collocata nel transetto sinistro della chiesa.

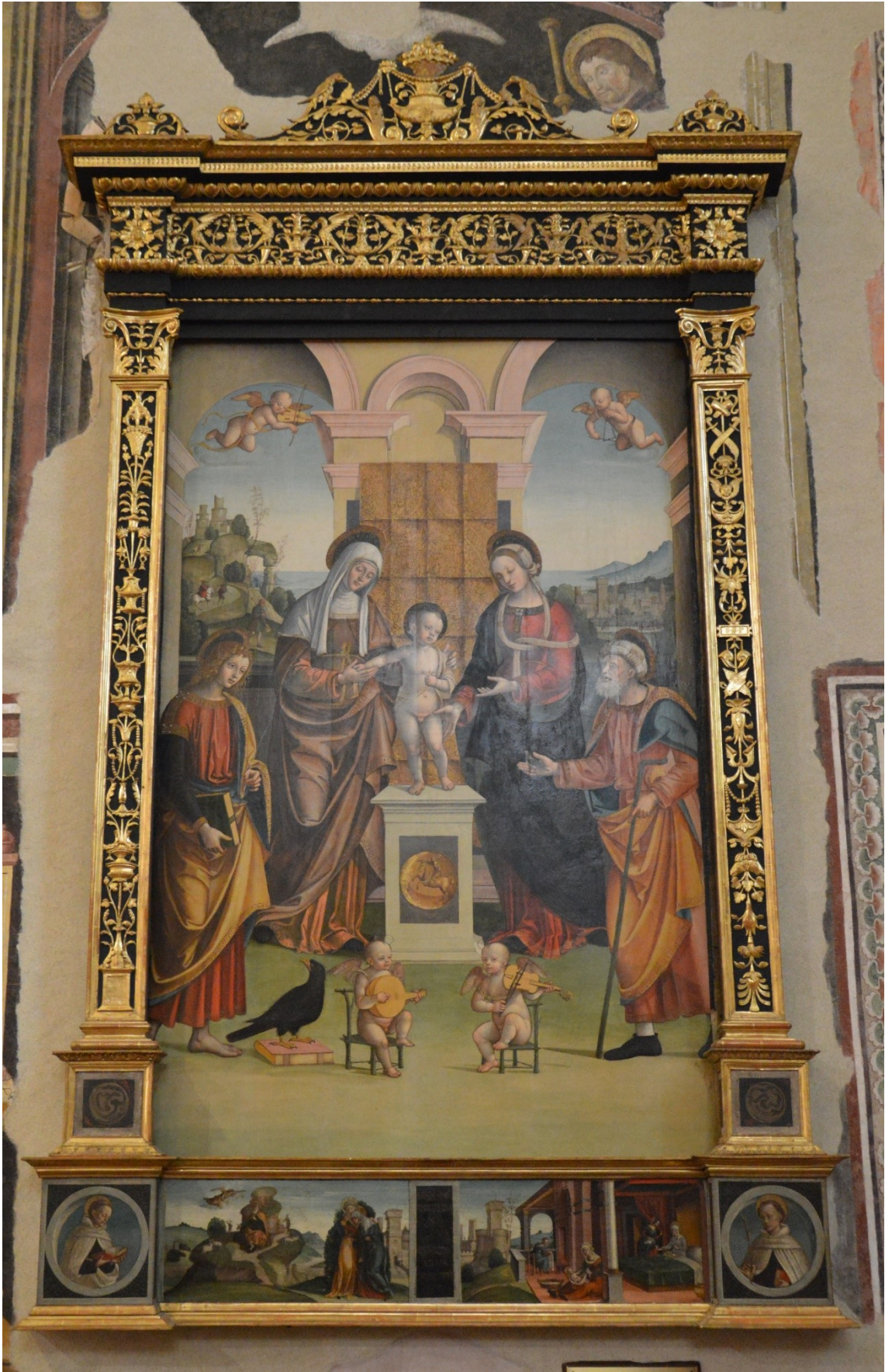
Interpretata erroneamente per lungo tempo come una Sacra famiglia e Santi (errore presente anche in Fanciulli Pezzini 1950, p. 48), la tavola raffigura al centro Gesù Bambino stante su un piedistallo e sorretto dalle figure della Vergine e di Sant'Anna. Il primo piano è occupato dalle figure di San Giovanni Evangelista a sinistra e di San Giacchino a destra, mentre nella parte bassa, a fianco dell'aquila, simbolo dell'Evangelista, si trovano due putti musicanti seduti su piccoli sgabelli. Alle spalle del gruppo centrale, una struttura con doppia volta a botte si apre su un paesaggio caratterizzato da una città turrata sulla destra ed edifici a pianta centrale sulla sinistra. *In pendant* con quelli in primo piano, altri due putti musicanti, collocati al disotto delle volte, sorvolano la scena principale.

La predella raffigura tre scene differenti concepite con uno sfondo in comune, interrotto soltanto dall'iscrizione su fondo scuro: a sinistra l'*annuncio dell'angelo a Giacchino* e

l'incontro alla Porta Aurea, mentre a destra la *Natività della Vergine*. Ai lati di queste scene, due oculi strombati ospitano i mezzibusti di due santi carmelitani.

Alle spalle del Bambino, a fare da sfondo, si trova un drappo damascato dorato con un motivo decorativo più volte ricorrente nei tessuti del Lanzani. Il piedistallo è arricchito al centro da un medaglione dorato che rappresenta un cavallo rampante con il suo cavaliere, interpretato erroneamente in passato come un possibile riferimento al monumento pavese del Regiole (MOIRAGHI 1893, p.59). I bordi dei manti di Sant'Anna, della Vergine e di San Gioacchino sono ulteriormente impreziositi da iscrizioni che riportano le parole di alcune preghiere.

Bibliografia: BARTOLI 1777, pp. 7-8; CAFFI 1881, p. 62; PRELINI 1878, pp. 28-29, 35-36; MAGENTA 1897, p. 80; MAIOCCHI, 1903, pp. 84-85; NATALI 1911, pp. 56-57; FERRARI 1915, pp. 92-93; THIEME, BECKER 1928, p. 364, FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 48-49; TANZI 1988, pp. 83-84, 148, 223; ALBERTARIO 1996, p. 898; ALBERTARIO 2003, pp. 97-100; FINO 2004, pp. 135, 141; QUATTRINI 2006, p. 38; ARENSI 2007, pp. 46, 49-50, 69; FRANGI 2025, pp. 56-57.



CAT. 11

Adorazione dei Magi

1515 – 1520 ca.

Olio su tavola, 98 x 74 cm

Lodi, Collezione Banco BPM, inv. BPL-1417

Apparsa sul mercato antiquario nel 1997, la tavola venne attribuita al Lanzani da Andrea De Marchi e acquistata in seguito dalla Banca Popolare di Lodi.

L'opera raffigura l'Adorazione dei Magi, in primo piano si trova il più anziano dei tre, inginocchiato in preghiera di fronte al Bambino, che, seduto in grembo alla Vergine, alza la mano in segno di benedizione. In secondo piano gli altri due Magi sono rappresentati in piedi, alle spalle del primo, mentre porgono al Bambino i vasi contenenti i loro doni. Alle spalle della Vergine, si trova San Giuseppe, intento a reggere il vaso con il primo dono dei Magi. Lo sfondo è caratterizzato da un'architettura a doppio arco, simile a quella presente nella *Pala del Carmine*. In questo caso però, l'arco di sinistra si spezza per lasciare spazio ad un paesaggio roccioso. L'intera scena sembra infine inserita in una struttura architettonica (forse lignea) di cui ci è possibile vedere solamente la parte superiore, decorata con lacunari e rosoni (FRANGI 2025, p. 208).

La vicinanza della composizione alla *Pala del Carmine* e agli affreschi con le *Storie di San Maiolo* nella Chiesa di San Salvatore a Pavia ha portato gli studiosi ad inserire l'opera nel periodo di piena maturità dell'autore, identificabile con il secondo decennio del Cinquecento e caratterizzato da una forte apertura verso i modelli centroitaliani mediati anche grazie alla presenza al suo fianco del Maestro delle Storie di Sant'Agnese (BUGANZA 2003, p. 83, nota 80).

Bibliografia: BUGANZA 2003, pp. 72, 83, nota 80; FINO 2004, p. 141; ARENSI 2007, pp. 70, 101-102; FRANGI 2008, p.53; FRANCHINI in *Capolavori della collezione* 2010, p. 78, n. 9; FRANGI 2025, cat. 41, pp. 208-209.



CAT. 12

Storie di San Maiolo

Post 1518

Affreschi

Pavia, chiesa di San Salvatore

Gli affreschi delle *Storie di San Maiolo* caratterizzano la decorazione della prima cappella di sinistra nella chiesa pavese di San Salvatore. Le scene, suddivise in otto riquadri posti su due registri da leggere da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, presentavano in origine un'iscrizione didascalica, oggi totalmente scomparsa o di difficile lettura.

I riquadri del registro superiore raffigurano a sinistra dell'altare le scene di *San Maiolo ferito e catturato dai saraceni*, della *Visione del Vescovo di Roma* e del *Rifiuto del pontificato*, mentre a destra si trova la scena di *San Maiolo che riconcilia Ottone II con la madre*. Nel registro inferiore, a sinistra dell'altare, sono presenti le scene di *San Maiolo guidato dall'angelo*, della *Luce della lanterna davanti alla chiesa di San Siro* e della *Preghiera per i naufraghi*, mentre a destra dell'altare il ciclo si conclude con la scena dei *Funerali di San Maiolo* (ERBA 2002, p.16).

Gli affreschi hanno visto una serie di diverse attribuzioni durante i secoli. Il Bartoli li attribuì, così come quelli della Cappella della Vergine in san Michele, ad Andriano d'Edesias (BARTOLI 1777, p. 51). Il Moiraghi (1889, pp. 25-28) smentì la prima attribuzione, rimanendo però incerto, in un suo intervento successivo, nell'attribuirli a B. Colombani, a Bernardino de Rossi o a Pier Francesco Sacchi (MOIRAGHI 1896, p.10), ipotesi riportata poi anche dal Dell'Acqua (1900a, pp. 30-31). Il Magenta (1897, pp. 60, 80) accolse l'attribuzione al de Rossi, mentre il Maiocchi (1903, pp. 85, 97-98), propose di attribuirli al Lanzani, trovando un'affinità con gli affreschi in San Teodoro, al tempo ancora tutti attribuiti all'artista di San Colombano. Roberto Longhi (1942, p. 23, nota 11) riprese l'alternativa proposta in precedenza tra il Sacchi e il Lanzani, propendendo alla fine per il secondo artista, attribuzione che trovò conferma definitiva con Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 51) e con tutti gli studiosi a seguire.

Anche la datazione di questi affreschi non è stata chiara fin da subito. Una prima proposta è stata avanzata dalla Fanciulli Pezzini, che li pose intorno al 1520 notando un richiamo stilistico agli affreschi dell'Abbazia di Bobbio (FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 49). Tanzi ha rifiutato la proposta della studiosa, anticipando invece la datazione intorno al 1514, data in cui venne intitolata la cappella di Sant'Antonio abate, molto vicina nello stile a quella di San Maiolo, ma decorata dal Maestro delle Storie di Sant'Agnese (TANZI 1988, pp. 220-221). Gli studi di Albertario (1996, p. 899) hanno permesso poi di individuare nel 1517 un sicuro termine *post quem* per la decorazione della cappella, che, grazie alle notizie riportate nel codice intitolato *Notizie del monastero di San Salvatore* (Biblioteca Universitaria di Pavia - Ministero della Cultura, Ticinesi 156, c. 74v), sappiamo essere stata costruita e "dotata" dai monaci di San Maiolo proprio in quell'anno. Ad oggi un termine *post quem* ancora più preciso è stato individuato nel 1518, anno in cui due monaci provenienti dal convento di San Maiolo effettuarono un lascito affinché, dopo la loro morte, la cappella in San Salvatore venisse decorata (FRANGI 2025, p. 61, nota 41, su indicazione di Stefania Buganza).

Bibliografia: BARTOLI 1777, p. 51; MOIRAGHI 1889, pp. 25-28; MOIRAGHI 1896, p.10; MAGENTA 1897, pp. 60, 80; DELL'ACQUA 1900a, pp. 30-31; DELL'ACQUA 1900b, pp. 5-6; MAIOCCHI 1903, pp. 85, 97-98; NATALI 1911, pp. 80-81; FERRARI 1915, pp. 93-94; THIEME, BECKER 1928, p. 364; LONGHI 1942, p. 23, nota 11; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 49-51; TANZI 1984, p. 31; TANZI 1988, pp. 83, 141, 220-221; RAMPI 1993, p. 80; ALBERTARIO 1996, p. 899; ERBA 2002, p. 16; BUGANZA 2003, p.81, nota 58; FINO 2004, p. 138; ARENSI 2007, pp. 55-60; FRANGI 2008, pp. 65-66; SORA 2013, pp. 21-42; FRANGI 2025, pp. 56-57, 61 nota 41.



CAT. 13

Adorazione del Bambino con santi benedettini

Terzo decennio del XVI secolo

Affresco

Iscrizione: "S. PR / BENEDI / CTUS. / .ABBAS"

Pavia, Ex monastero di Santo Spirito e San Gallo

L'affresco, in pessime condizioni di conservazione, costituisce l'unica traccia dell'importante apparato decorativo che doveva un tempo ornare il complesso monastico pavese di Santo Spirito e Gallo.

L'opera, raffigurante una scena di Adorazione del Bambino, è inserita all'interno di una finta edicola pensile di cui sopravvivono oggi la parte sinistra, caratterizzata da una parasta decorata con grottesche e da una figura di arpia, e la parte inferiore, dove è ancora visibile la targa di sinistra e solo in parte quella centrale. Tra i protagonisti della scena si riconoscono sulla sinistra la figura di un santo benedettino in preghiera, da identificare con San Benedetto grazie alla presenza del pastorale e all'iscrizione della targa, e al centro la figura della Vergine, di cui rimane solamente un piccolo lacerto del viso e parte della veste. Nella parte destra si intravede, nonostante sia in gran parte scomparsa, un'ulteriore figura di monaco, apparentemente in *pendant* con quella sul lato opposto. Nella parte alta dell'affresco, al di sopra del Bambino (oggi completamente perduto), due teste di angeli adagiate sopra una nuvola guardano verso il basso (ERBA 2017, p. 48). Lo sfondo è caratterizzato a destra da un paesaggio naturale, mentre a sinistra dalle mura di una città turrita.

Elena Rampi (1993, pp.79-83) ha proposto un confronto dei tratti del volto della Vergine con il frammento raffigurante Cristo Benedicente nella Chiesa di San Teodoro a Pavia, realizzato per la cappella della Maddalena nel 1523, e con la figura della Vergine Annunciata nella Chiesa di San Michele, mentre ha voluto sottolineare le differenze con le figure dei monaci benedettini della Cappella di San Maiolo, notando, rispetto a questi, la presenza di uno sforzo ritrattistico e una maggior aderenza al dato naturalistico.

Secondo le osservazioni della studiosa l'affresco sarebbe quindi da collocare nel terzo decennio del Cinquecento, prima del definitivo trasferimento dell'artista nella città di Bobbio.

Bibliografia: RAMPI 1993, pp. 79-83; ALBERTARIO 1996, p. 899; ERBA 2017, pp. 46-48.



CAT. 14

Cappella della Maddalena

1523

Affreschi

Pavia, Chiesa di San Teodoro

Degli affreschi che decoravano la cappella della Maddalena nella chiesa pavese di San Teodoro non rimangono tracce, ad eccezione di un frammento raffigurante il mezzobusto del Salvatore ancora visibile sulla parete sinistra della chiesa. Realizzati da Bernardino Lanzani a partire dal 1523 per volere del prevosto Luchino Corti, come dimostra il contratto pubblicato dalla Fanciulli Pezzini (1950, pp. 40-42), gli affreschi furono distrutti insieme a tutta la cappella nel 1829, anno in cui l'incisore Cesare Ferreri realizzò un disegno proprio a partire da uno di questi, ad oggi unica testimonianza del ciclo pittorico insieme al contratto (FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 53).

Le fonti più antiche riportano la notizia della presenza di un'iscrizione posta al di sopra degli affreschi, sotto la quale sarebbe stata presente la firma del pittore ("BERNARDINUS COLOMBANUS PINGEBAT"). Questo dettaglio ha fatto sì che nell'Ottocento l'autore degli affreschi sia stato riconosciuto da tutti gli studiosi in Bernardino Colombani (PRELINI 1881, p. 20; DELL'ACQUA 1900a, p. 47) e successivamente, quando diventò evidente la sovrapposizione dei due artisti, in Bernardino Lanzani da San Colombano (MAIOCCHI 1903, p. 104).

Il dettagliato contratto, datato 13 marzo 1523, è uno strumento fondamentale per poter ricostruire gli affreschi realizzati dal pittore. Dal testo si apprende che per la cappella erano stati previsti "5 capituli de la Beata Maria Magdalena", ossia cinque riquadri raffiguranti delle specifiche scene della vita della Maddalena, che vengono elencate al termine del documento, e "in la fazada [...] in loco dell'anchona figure tre", da identificare con le figure del Salvatore in trono, della Maddalena e di San Brizio presenti nel disegno del Ferreri (MAGENTA 1897, p. 80, nota 3) e ricordati nell'epigrafe che ancora oggi è visibile a fianco dell'altare. La decorazione doveva poi proseguire con la volta

dipinta “a foïame de vide overo altre verdure” e comprendere infine anche “tuti li piloni infino a terra”.

Bibliografia: PRELINI 1881, pp. 20-22, 26; MOIRAGHI 1893, p. 58; MAGENTA 1897, p. 80, nota 3; DELL'ACQUA 1900a, p. 47; MAIOCCHI 1903, p. 104; NATALI 1911, p. 39; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 40-42, 53; ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp.66-67; TANZI 1988, p. 85; ALBERTARIO 1996, p. 901; FINO 2004, p. 137; ARENSI 2007, pp. 60-61, 66-67; FRANGI 2025, p.58.



Cesare Ferreri, *Cristo Salvatore tra due santi*, Pavia, Musei Civici.



CAT. 15

Adorazione del Bambino e Annuncio ai pastori

Post 1526

Tempera su tela, 191 x 200 cm.

Bobbio, Museo dell'Abbazia di San Colombano

La tela, in precario stato di conservazione, è stata ritrovata e pubblicata da Augusta Ghidiglia Quintavalle (1960-61, n. 36, pp. 72-73). Forse spostata dalla controfacciata dell'Abbazia di San Colombano a Bobbio in occasione dell'apertura della finestra, è ora custodita nel museo della stessa abbazia (FINO 2004, p. 139).

L'opera raffigura una scena di adorazione del Bambino, alla sinistra del quale è raffigurata la Vergine in ginocchio con le mani giunte in preghiera. Alle spalle della Vergine, in una posizione di secondo piano, si trova la figura di San Giuseppe stante. Intorno al Bambino sono presenti quattro figure angeliche: due, in ginocchio, intente a suonare degli strumenti a corda, un'altra, sempre in ginocchio, sorregge la testa del Bambino indicando con una mano la Vergine, mentre l'ultima, stante, rivolge lo sguardo verso le figure alla destra della composizione e con la mano indica il Bambino. A completare il primo piano, nella parte destra della composizione, sono raffigurati in ginocchio un santo vescovo in atto di preghiera, forse da identificare con San Colombano, e, alle sue spalle, un santo benedettino, che la presenza del bastone abbaziale lascia intendere sia lo stesso San Benedetto (ARENZI 2007, p. 42). Lo sfondo è in gran parte occupato da un'imponente architettura ad arco, sorretta da doppie colonne classicheggianti. Nel timpano di risulta tra l'arco e il tetto a capanna, tre figure angeliche sono raffigurate al di sopra di una nuvola mentre rivolgono l'attenzione ad un libro. Infine, nella parte destra dello sfondo, sono raffigurati due pastori mentre la loro attenzione è richiamata dall'angelo che annuncia la nascita di Cristo.

La mancanza di notizie documentarie relative all'opera ha reso difficile individuare una cronologia certa. Il primo ad avanzare una proposta cronologica è stato Marco Tanzi, che, riconoscendo delle affinità tra la tela e la scena della *Natività* presente nell'Oratorio del

Salvatore in Santa Maria della Pusterla, ha ipotizzato di poterla datare intorno al 1507, ipotesi che, secondo lo studioso, troverebbe supporto anche grazie alla presenza della stessa data incisa nella decorazione della cappella di San Sebastiano nel Duomo di Bobbio, attribuita anch'essa al Lanzani e presumibilmente realizzata durante un primo soggiorno bobbiense (TANZI 1988, p. 81). Questa tesi non è stata però accolta da Paola Ceschi Lavagetto, che non ha accettato di attribuire le decorazioni della cappella del duomo di Bobbio al Lanzani, pur non sbilanciandosi nell'esprimere una diversa datazione per la pala dell'*Adorazione*. La studiosa ha cercato però di giustificare la presenza dello sfondo architettonico, dal forte impianto classicheggiante, come una suggestione dovuta ad artisti attivi nell'orbita milanese e soprattutto al Maestro delle Storie di Sant'Agnese, aggiornato in merito a cose romane grazie ad un viaggio compiuto in prima persona nel primo quarto del Cinquecento (CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 799).

Allo stato attuale degli studi (com'è stato dimostrato nel capitolo I), espunta dal catalogo del Lanzani la decorazione della cappella di San Sebastiano nel Duomo di Bobbio e di conseguenza eliminata la possibilità di pensare ad un primo soggiorno bobbiense dell'artista, risulta quasi inevitabile dover datare la tela agli stessi anni delle altre opere dal pittore presenti a Bobbio, realizzate tutte a partire dalla seconda metà del terzo decennio del Cinquecento.

Bibliografia: GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960-61, n. 36, pp. 72-73; MANDELLI 1987, p. 61; TANZI 1988, pp. 81, 220; CESCHI LAVAGETTO 1997, pp. 799-800, 813, nota 262; ALBERTARIO 2003, p. 86; FINO 2004, p. 139; ARENSI 2007, pp. 42, 89; MULAS 2023, p. 149.



CAT. 16

Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria

Post 1526

Olio su tavola, 240 x 175 cm ca.

Bobbio, Abbazia di San Colombano

L'opera, realizzata probabilmente durante il soggiorno del Lanzani a Bobbio nel terzo decennio del Cinquecento, è attualmente conservata su un altare all'interno dell'Abbazia, circondata da un'ancona in stucco non originale (CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 801).

La tavola raffigura al centro la Vergine in trono, nell'atto di allattare il Bambino, alle loro spalle si trova un angioletto musicante, mentre ai lati sono presenti un santo vescovo, forse da riconoscere in uno dei primi abati di San Colombano, e Santa Caterina d'Alessandria, riconoscibile grazie all'attributo della ruota. Al di sotto del trono, due putti musicanti, insieme ad un coniglio ed a un cagnolino, completano il primo piano (ARENSI 2007, pp. 88, 92). La parte destra dello sfondo è occupata da un grande tendaggio verde retto da due angioletti, mentre quella sinistra lascia intravedere, al di là di una finestra, gli edifici di una città.

La predella ospita due scene della vita di Cristo: l'episodio di Gesù tra i Dottori e l'Orazione nell'orto.

L'analisi dell'opera ha portato gli studiosi a riconoscere numerose influenze da cui sembrano derivare alcune scelte iconografiche proposte qui dal Lanzani. La figura di Santa Caterina, ad esempio, è stata accostata da Tanzi (1988, p. 226) alle figure dell'*Estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, mentre la Vergine che allatta il Bambino è stata a lungo accostata alla *Pala di Pavia* del Giampietrino, da cui sembra derivi il tendaggio sullo sfondo retto dai putti (TANZI 1988, p. 226). Un'ulteriore modello, ancora più diretto della *Pala di Pavia*, per il gruppo della Vergine e del Bambino protagonisti della pala di Bobbio, sarebbe però da riconoscere nella *Madonna che allatta il Bambino*, tavola realizzata sempre da Giampietrino e conservata presso la Galleria Borghese a Roma (GEDDO 1995, p. 248).

Bibliografia: GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960-61, pp. 66-67; GEDDO 1995, p. 248; CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 801; MANDELLI 1987, pp. 61-65; TANZI 1988, pp. 86, 155, 226; ARENSI 2007, pp. 71, 87-88, 91-92; ALBERICI 2010a, pp. 491-493; FRANGI 2025, pp. 59, 61, nota 59.



CAT. 17

Decorazione dell'Abbazia di San Colombano

1526

Affreschi

Bobbio, Abbazia di San Colombano

La decorazione dell'Abbazia di Bobbio costituisce l'ultima attività compiuta da Bernardino Lanzani, opera di cui si conoscono i dettagli grazie al contratto stipulato con i Padri Superiori del monastero, giunto fino a noi tramite due differenti copie, una delle quali scritta per mano del pittore stesso (CIPOLLA 1904, pp. 251-254).

Malgrado le numerose ridipinture successive, che hanno alterato gli originali tratti stilistici, gli affreschi rispettano ancora i patti sottoscritti nel contratto in merito ai soggetti da rappresentare nella decorazione della parte alta dell'abbazia. Le volte della navata centrale, così come l'alto fregio delle pareti, sono decorate nei sottarchi e nei costoloni da un fantasioso insieme di putti, episodi evangelici ed elementi vegetali, che convergono verso il centro, dove la chiave di volta è sottolineata da medaglioni contenenti il mezzobusto di un santo. In tutti i sottarchi laterali, a lato delle finestre circolari, lo spazio è occupato da santi a figura intera. La volta in cui si incrociano navata e transetto è la più decorata e presenta, oltre ai motivi che caratterizzano anche le altre, uno sfondo blu e quattro ulteriori medaglioni con santi e monaci posti intorno a quello centrale, contenente il mezzobusto di San Colombano. L'ultimo affresco realizzato dal Lanzani è quello che decora l'arco sopra la Cappella Maggiore, interessante poiché non raffigura i soggetti riportati nel contratto (la Madonna con santi Pietro, Colombano, Paolo e Benedetto), ma rappresenta al centro la figura di San Gregorio in trono, mentre tiene tra le mani un cartiglio, forse contenente la *Regola* di San Colombano, e tutt'intorno al santo una serie di personaggi tra i quali si riconoscono dei monaci in primo piano, dei cardinali e dei laici in secondo piano (FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 54-55).

Oggi totalmente privo di decorazioni, al contrario di quanto previsto dal contratto, è invece "il Paradiso posto avanti dicta chiesa, cum la voluta avante la porta del monasterio", da identificare probabilmente con il chiostro monastico antistante l'abbazia

per cui non è però possibile affermare se le decorazioni siano andate perdute o se non siano effettivamente mai state realizzate (ARENSI 2007, pp. 84).

Bibliografia: CIPOLLA 1904, pp. 241-255; MARIANI 1905, pp. 286-287; FERRARI 1915, p. 95; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 42-44, 54-55; MANDELLI 1987, pp. 51-60, 62; FINO 2004, pp. 138-139; ARENSI 2007, pp. 79-87; ALBERICI 2010b, pp. 465-478.





Catalogo delle opere espunte e incerte

CAT. 18

Maestro dell'*Ascensione* (Giovanni Bassiano Lupi?)

Volta della Cappella di San Bernardino

1477 ca.

Affreschi

Lodi, chiesa di San Francesco

L'attribuzione al Lanzani di questi affreschi è stata proposta da Emma Ferrari (1915, p. 92), che riteneva di poterli datare al 1498, anno in cui il Lanzani fu presente a Lodi per la stima dell'ancona dell'Incoronata. Già Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 45) mise però in discussione questa attribuzione, non trovando affinità con le altre opere del pittore.

La volta raffigura i quattro Dottori della Chiesa seduti su grandi troni marmorei, a fianco di ognuno di loro siede poi una coppia di profeti, un tempo identificabili grazie ai nomi presenti nei cartigli che stringono tra le mani.

Gli studi più recenti condotti su tutto l'apparato decorativo della cappella di San Bernardino, hanno permesso di raccogliere nuove informazioni sugli affreschi. Dai documenti d'archivio è stato infatti possibile individuare negli anni tra il 1476 e il 1478 il periodo di realizzazione degli affreschi delle pareti, a cui sembrano affini anche quelli della volta. Il confronto con l'affresco dell'*Ascensione* presente nella terza campata della navata destra della stessa chiesa, con cui sono state notate delle stringenti affinità, ha invece permesso di proporre per le due opere un'attribuzione ad un medesimo pittore, che oggi viene identificato sotto il nome di Maestro dell'*Ascensione* (MARUBBI 1998, p. 70; FARAONI 2011, p. 141).

Bibliografia: CAFFI 1875, p. 337; FERRARI 1915, pp. 92, 94; THIEME, BECKER 1928, p. 364; FIORANI GALLOTTA 1941, p. 906, fig. p. 905; FANCIULLI PEZZINI 1950, p. 45; BANDERA BISTOLETTI 1987, pp. 21, 99-100; MARUBBI 1998, p.70; FINO 2004, p. 137;

CARA, ROSSETTI 2007, pp. 115-127; FARAONI 2011, pp. 139-141; CURTI 2014-2015, p. 33.



CAT. 19

Pittore lombardo

Decorazione della Chiesa di San Giovanni

Ultimo decennio del XV secolo – primo decennio del XVI secolo

Affreschi

San Colombano al Lambro, chiesa di San Giovanni

Attribuiti al periodo di produzione giovanile del Lanzani da Clotilde Fino (2004, p. 140) e Marina Arensi (2007, pp. 27, 98), sulla scia degli studi che hanno cercato, fin dall'Ottocento, di rintracciare opere del pittore nel suo paese natale, gli affreschi della chiesa di San Giovanni a San Colombano al Lambro sono stati poi ripresi ed analizzati con uno sguardo più oggettivo da Elisa Curti (2014-2015, pp. 27-30, 34-35).

Disposti su tre differenti registri, raffigurano al centro della parte alta la *Madonna col Bambino*, sotto la quale si trovano al centro *San Giovanni Battista*, sulla sinistra un Santo vescovo e sulla destra *San Francesco*. La parte più bassa è invece occupata dalla grande figura di *Sant'Antonio Abate*.

Come ha sottolineato Elisa Curti (2014-2015, p. 35), dal confronto tra le figure della parte alta e il *Sant'Antonio Abate*, risulta evidente uno scarto stilistico, che ha portato la studiosa a proporre di individuare due diversi periodi di intervento: il primo, riferibile alla parte alta, è stato datato agli anni Novanta del Quattrocento, mentre per il secondo, di cui farebbe parte la figura del grande santo, è stata proposta una datazione intorno al primo decennio del Cinquecento.

Sempre secondo la Curti (2014-2015, p. 34), gli affreschi sarebbero poi da collocare in un ambito stilistico diverso da quello del Lanzani. Le figure dei due registri più alti sono infatti caratterizzate da tratti piuttosto arcaici, con riferimenti alla tradizione foppesca, che risulta estranea alle opere del Lanzani della fine del Quattrocento, vicine invece al modello bergognognesco. Lo stesso vale per la figura del *Sant'Antonio Abate*, che, se datata al primo decennio del Cinquecento, fatica a dialogare con le opere del pittore degli

stessi anni, contraddistinte da uno stile già pienamente aderente al modello peruginesco, che sembra qui totalmente assente.

L'assenza di documenti relativi agli affreschi e più in generale agli artisti attivi nel borgo in quegli anni, rende ancora più complesso tentare di proporre un nome certo a cui accostare le opere, per cui, visto lo scarto stilistico, sarebbe forse più corretto pensare ad almeno due diverse mani. Al momento si rende quindi necessario espungere le opere dal catalogo del Lanzani, limitandosi ad accostarele ad un più generico contesto lombardo.

Bibliografia: FINO 2004, p .140; ARENSI 2007, pp. 27, 98; CURTI 2014-2015, pp. 27-30, 34-35.



CAT. 20

Pittore lombardo

Madonna col Bambino (Madonna di San Fermo)

1495 ca.

Affresco strappato su tela

San Colombano al Lambro, cappella in via Vittoria

L'opera, raffigurante la Madonna e il Bambino, faceva parte in origine della decorazione dell'Oratorio di San Fermo, da cui venne strappata prima della distruzione di questo alla fine del Settecento.

L'attribuzione al Lanzani, proposta originariamente da Michele Caffi (1875, p. 334), è stata a lungo condivisa dalla maggior parte degli studiosi del primo Novecento e ancora oggi viene accolta da alcuni studiosi di storia locale (FINO 2004, pp. 139-140; ARENSI 2007, p. 27; FINO 2009, pp. 41-43). Ad Anna Fanciulli Pezzini si deve invece la prima proposta di datazione dell'opera intorno al 1495, sulla base di alcune somiglianze che la studiosa rintracciava con le figure bergognonesche di quegli anni.

Gli studi più recenti, in cui è stata sottolineata la difficoltà nel rendere un giudizio oggettivo dell'opera a causa delle diverse ridipinture a cui è stata sottoposta (CURTI 2014-2015, p. 30), si allontanano però dalla tradizionale attribuzione al Lanzani. L'analisi stilistica consente infatti di cogliere nell'opera una qualità scadente rispetto al catalogo del pittore, in cui difficilmente potrebbe trovare posto (ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 109). Se si propone ad esempio un confronto dell'affresco con la pala raffigurante la *Vergine in trono col Bambino* (cat. 2 b.), datata agli stessi anni, lo scarto stilistico e qualitativo risulta evidente, consentendo quindi di espungere l'opera dal catalogo dell'artista.

Bibliografia: CAFFI 1875, p. 334; MALAGUZZI VALERI 1909, p. 126; FIORANI GALLOTTA 1913, pp. 84-56; FERRARI 1915, p. 92, fig. p. 96; AGNELLI 1917, p. 634; THIEME, BECKER

1928, p. 364; FIORANI GALLOTTA 1941, pp. 906-907; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 43-44, 55; TANZI 1988 p. 80; ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 109; CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 798; FALABELLA 2004, p. 673; FINO 2004, pp. 139-140; ARENSI 2007, p. 27; FINO 2009, pp. 41-43; CURTI 2014-2015, pp. 30-31.



CAT. 21

Pittore lombardo

Madonna col Bambino, San Bassiano, San Colombano e San Rocco

Affresco strappato su tela

San Colombano al Lambro, abitazione privata

L'opera è stata accostata al nome del Lanzani per la prima volta da Malaguzzi Valeri (1909, p. 129), che venne poi ripreso da Fiorani Gallotta, fortemente convinto dell'attribuzione al pittore di San Colombano (FIORANI GALLOTTA 1941, p. 906).

Come per la *Madonna di San Fermo*, dato anche il cattivo stato di conservazione, l'attribuzione al Lanzani è stata oggi messa in discussione (CURTI 2014-2015, p. 30). Lo stile delle figure rappresentate non sembra infatti trovare riscontri nel catalogo del pittore, in generale qualitativamente di molto superiore alle opere che si sono conservate a San Colombano al Lambro (ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 109).

Bibliografia: MALAGUZZI VALERI 1909, p. 129; FIORANI GALLOTTA 1941, pp. 905-906, fig. p. 905; ALBERTARIO 1996, p. 893, nota 109 (segnalato allo studioso da Roberta Manara); FINO 2004, p. 140; ARENSI 2007, p. 98; CURTI 2014-2015, pp. 32-34.



CAT. 22

Pittori lombardi

Decorazione dell'abside e della navata di San Salvatore

Ante 1504 (decorazione dell'abside)

Affreschi

Pavia, chiesa di San Salvatore

Gli affreschi che decorano la navata della chiesa di San Salvatore a Pavia sono stati attribuiti genericamente al Lanzani da Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 51), che li accostò al nome del pittore notando delle analogie con quelli realizzati nell'Abbazia di Bobbio.

È merito però di Luisa Giordano (1978, p. 76), l'aver chiarito almeno in parte la questione attributiva. La studiosa ha infatti escluso la possibilità di riconoscere il Lanzani almeno nella zona presbiteriale, dove sono state invece riconosciute le mani di due diversi artisti: uno, di stampo più modesto, attivo nella decorazione del tiburio e l'altro, di qualità più elevata riconoscibile negli affreschi dell'abside e della volta a crociera sopra il presbiterio. Sempre in riferimento a questa parte della chiesa la Giordano ha proposto di individuare nel 1504, anno in cui venne collocato l'altare, il sicuro termine *ante quem* per la realizzazione degli affreschi (GIORDANO 1978, p. 78).

Molte più incertezze rimangono ancora oggi riguardo i restanti affreschi della chiesa, che sono stati studiati dal solo punto di vista iconografico. Se è certo che il Lanzani e il Maestro della Storie di Sant'Agnese furono attivi nella chiesa durante la seconda metà del secondo decennio del Cinquecento per la realizzazione degli affreschi della cappella di San Maiolo e di Sant'Antonio Abate, lo stesso non si può affermare per gli affreschi della navata, che vengono genericamente datati al primo cinquecento.

È quindi da considerare ancora aperta la questione attributiva della decorazione della navata, che studi più approfonditi potrebbero forse chiarire.

Bibliografia: DELL'ACQUA 1900b, p. 5; NATALI 1911, pp. 79-80; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 51-52; GIORDANO 1978, pp. 75-80; TANZI 1988, pp. 85, 131, 217; ALBERTARIO 1996, p. 895; ERBA 2002, pp. 8-11; SORA 2013, pp. 12-18; ERBA 2014; pp. 110-133.



CAT. 23

Cesare Cesariano (?)

Volta della cappella di San Sebastiano

1507

Affreschi

Bobbio, Duomo, Cappella di San Sebastiano

La decorazione della volta della piccola cappella di San Sebastiano nel Duomo di Bobbio ha sempre suscitato l'interesse degli studiosi per la presenza di una targa che consente di datarla al 1507. Attribuiti con convinzione al Lanzani da Marco Tanzi (1988, p. 81), che ipotizzò di conseguenza un primo soggiorno bobbiense dell'artista, gli affreschi sono stati espunti dal suo catalogo da Paola Ceschi Lavagetto (1997, p. 799), che ha dimostrato l'incompatibilità tra le figure ospitate nei finti oculi della volta e il repertorio del pittore.

Le grottesche che decorano le vele della volta sono poi state accostate da Arisi (1997, p. 847) a quelle presenti in una cupoletta nella chiesa di San Sisto a Piacenza, proponendo quindi un'attribuzione per entrambi i contesti alla mano di Cesare Cesariano, pittore attestato nel 1507 e nel 1508 tra Ferrara e Parma.

Bibliografia: CESCHI LAVAGETTO 1982, p. 124; TANZI 1988, p. 81; ARISI 1997, p. 847; CESCHI LAVAGETTO 1997, p. 799.



CAT. 24

Maestro delle Storie di Sant'Agnesa (Ziliolo Mezzano?)

Trittico di San Teodoro

1513

Tavola, 128 x 99 cm (chiuso), 93 x 65 cm (aperto, pannello centrale), 96 x 32 cm (aperto, laterali)

Pavia, chiesa di San Teodoro

Il trittico è stato per lungo tempo attribuito al Lanzani sulla scia delle altre opere presenti nella chiesa di San Teodoro generalmente assegnate al pittore. Anna Fanciulli Pezzini (1950, pp. 47-48) accolse la tradizionale attribuzione, sottolineando però per la prima volta il rifacimento seicentesco del pannello centrale.

Solamente grazie a Marco Tanzi (1988, pp. 221-222) l'ipotesi è stata messa in discussione. Lo studioso ha infatti notato nell'opera una "salda monumentalità" e una "sicurezza spaziale" che difficilmente si riscontrano nel catalogo del Lanzani, mentre sono invece tratti caratteristici della produzione del Maestro delle Storie di Sant'Agnesa.

Il confronto con le altre opere attribuite al maestro, come la pala raffigurante la *Sacra Famiglia con San Barnaba* nel duomo di Pavia, consente infatti di accogliere pienamente la nuova attribuzione del trittico, in cui si riconosce oggi la prima testimonianza del rapporto che avrebbe legato negli anni successivi il Maestro delle Storie di Sant'Agnesa e il prevosto Luchino Corti, futuro committente di gran parte degli affreschi che verranno realizzati durante il primo Cinquecento nella chiesa di San Teodoro.

Bibliografia: PRELINI 1881, pp. 37-38; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 47-48; NATALE in *Zenale e Leonardo* 1982, p. 92; TANZI 1988, pp. 82-83, 144, 221-222; ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp. 64-66; ALBERTARIO 1996, p. 899; VANNUTELLI 1998, p. 206; BUGANZA 2003, pp. 68, 80 nota 54, FRANGI 2025, p. 57.



AVXILIO GENS TOTA TVO THEODORE TABELAM
VIRGINEO HANC POSUIT SYDERE CNEPICAM
ANNO SALVTIS M·D·XIII.

CAT. 25

Pittori Pavesi

Storie di San Teodoro

1514

Affreschi

Pavia, chiesa di San Teodoro

Il ciclo di affreschi venne attribuito al Lanzani all'inizio del Novecento, quando erroneamente si credette che il documento di commissione stipulato tra il pittore e il prevosto Luchino Corti dovesse riguardare anche queste opere (MAIOCCHI 1903, p. 103).

Gli affreschi furono però espunti dal catalogo del pittore già da Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 56), che, sottolineando la distanza tra le figure “legnose” di queste scene e le opere del Lanzani, propose di ricondurli ad un anonimo maestro, da lei definito “Maestro delle Storie di San Teodoro”.

Oggi si ritiene di dover dare gli affreschi ad almeno tre diverse mani (ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp. 61-63), tra le quali Suida (1953, p. 137) propose di riconoscere quella del Maestro delle Storie di Sant'Agnese, visibile nella scena del *Viaggio di Leone IV per celebrare i funerali di San Teodoro* sull'arco sopra l'abside minore di sinistra (ALBERTARIO 1996, p. 900). Dello stesso parere non è però Stefania Buganza, che, riprendendo una proposta di Vannutelli (1998, p. 199) crede si debba attribuire la scena non direttamente al maestro, ma ad un suo collaboratore, intervenuto in un momento successivo al 1514 per completare il ciclo (BUGANZA 2003, p. 81 nota 63).

Bibliografia: PRELINI 1881, pp. 27-31; MOIRAGHI 1893, p. 58; MAIOCCHI 1903, p. 103; NATALI 1911, p. 39; FERRARI 1915, pp. 94-95; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 56-57; SUIDA 1953, p. 137; TANZI 1988, p. 83; ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp. 60-63; ALBERTARIO 1996, p. 900; VANNUTELLI 1998, p. 199; BUGANZA 2003, p. 81 nota 63; FINO 2004, p. 137.



CAT. 26

Maestro delle Storie di Sant'Agnese (Ziliolo Mezzano?) e Bernardino Lanzani (?)

Storie di Sant'Antonio Abate

Post 1514

Affreschi

Pavia, Chiesa di San Salvatore

Gli affreschi della cappella di Sant'Antonio Abate in San Salvatore furono attribuiti al Lanzani sulla scia di quelli realizzati dall'artista per la cappella di San Maiolo nella stessa chiesa. Anna Fanciulli Pezzini propose di riconoscervi l'aiuto di "qualche scolaro" (1950, p. 50), mentre spetta a Giovanni Romano (1982, p. 62; 1983-1984, p. 144, nota 17) l'identificazione dell'autore nel Maestro delle Storie di Sant'Agnese.

Luisa Giordano (1978, p. 78, nota 79) ha poi permesso di individuare un sicuro termine *post quem* per la realizzazione del ciclo nel 1514, anno in cui Francesco Gazaniga, tramite una donazione, fece sì che la cappella fosse accordata a lui e alla sua famiglia, disponendo quindi che venisse intitolata a Sant'Antonio.

A Tanzi (1988, p. 221) si deve invece l'individuazione nella volta dell'anticappella, decorata con le figure della *Madonna col Bambino e angeli*, di una mano diversa da quella del maestro, in cui propone di riconoscere il Lanzani. Dello stesso parere sono anche Albertario (1996, p. 889) e Stefania Buganza (2003, p. 81 nota 58), che ritengono si possa rivedere l'influsso di quest'ultimo anche alcune scene della vita del santo.

Bibliografia: MAIOCCHI 1903, p. 97; FERRARI 1915, pp. 93-94; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 50-51; GIORDANO 1978, p. 78, nota 7; ROMANO in *Zenale e Leonardo* 1982, p. 62, scheda n. 7; ROMANO 1983-1984, p. 144, nota 17; TANZI 1988, pp. 83, 142-143, 221; ALBERTARIO 1996, p. 899; ERBA 2002, p. 18; BUGANZA 2003, pp. 69, 81 nota 58; SORA 2013, pp. 43-80; FRANGI 2025, pp. 56-57.



Volta dell'anticappella attribuita
a Bernardino Lanzani

CAT. 27

Maestro delle Storie di Sant'Agnese (Ziliolo Mezzano?)

Storie di Sant'Agnese

Post 1519

Affreschi

Pavia, chiesa di San Teodoro

Come per gli affreschi delle *Storie di San Teodoro* (cat. 23), anche le *Storie di Sant'Agnese* vennero attribuite all'inizio degli studi alla mano del Lanzani.

Fu nuovamente Anna Fanciulli Pezzini (1950, p. 57) ad espungere le opere dal catalogo del pittore banino, proponendo, su suggerimento di Arslan, di individuarvi la mano di un "nuovo artista", che pochi anni dopo venne riconosciuto da Suida (1953, pp. 136-137) nel Maestro delle Storie di Sant'Agnese.

A partire da questo ciclo, infatti, si è poi delineata la figura del maestro, il cui catalogo si è arricchito negli anni. Il fondamentale studio di Stefania Buganza (2003), ha inoltre permesso alla studiosa di ricostruire l'identità del maestro, che con ogni probabilità si può riconoscere in Ziliolo Mezzano, il giovane allievo di Bernardino Lanzani.

Bibliografia: BARTOLI 1777, p. 53; CAFFI 1881, p. 63; PRELINI 1881, pp. 23-26; MOIRAGHI 1893, p. 58; MAGENTA 1897, p. 81; MAIOCCHI 1903, p. 103; FERRARI 1915, p. 94; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 57-58; SUIDA; TANZI 1988, pp. 82, 150, 223-224; ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp. 63-65; ALBERTARIO 1996, p. 900; BUGANZA 2003, pp. 69-70, 81 note 59 e 63; FINO 2004, p. 137, FRAGI 2025, pp. 57, 61 nota 48.



CAT. 28

Maestro delle Storie di Sant'Agnese (Ziliolo Mezzano?) e Bernardino Lanzani (?)

Sant'Antonio Abate protegge la città di Pavia dall'assedio dei francesi nel 1522 al cospetto dell'Eterno e dei Santi Teodoro, Siro e Agostino

Post 1522

Affresco (affresco strappato su tela per la parte della *Veduta di Pavia*)

Pavia, chiesa di San Teodoro

L'affresco della prima cappella di sinistra nella chiesa di San Teodoro a Pavia costituisce probabilmente una delle opere più note di tutta l'arte pavese del primo Cinquecento. A lungo studiato per la sua particolare iconografia legata all'urbanistica della città, fu attribuito per la prima volta a Bernardino Colombani dal Prelini (1881, p. 20) e dal Moiraghi (1893, pp. 57-59).

La tradizionale attribuzione al Lanzani venne accolta anche durante tutto il corso del Novecento, fino a quando Marco Tanzi (1988, pp. 85, 224-225) non propose di ricondurre la decorazione dell'intera cappella al Maestro delle Storie di Sant'Agnese, considerato dallo studioso come l'unico artista attivo al tempo in grado di concepire una composizione contemporaneamente così complessa e attenta nel definire la struttura urbana.

I restauri del 1956, durante i quali venne strappata la parte di affresco che interessa la *Veduta di Pavia*, permisero il recupero di una prima versione dell'opera, oggi concordemente attribuita al Maestro delle Storie di Sant'Agnese.

A differenza di Tanzi, Marco Albertario nutre ancora dei dubbi sull'attribuzione della seconda versione della *Veduta*. Lo studioso vi nota infatti delle "durezze di segno" che non sarebbero proprie del Maestro delle Storie di Sant'Agnese, e per cui si potrebbe pensare all'intervento di un secondo pittore, forse lo stesso Lanzani (ALBERTARIO 1996, pp. 900-901).

Bibliografia: PRELINI 1881, pp. 18-20; MOIRAGHI 1893, p. 41-65; MAIOCCHI 1903, p. 104; NATALI 1911, pp. 39-40; FERRARI 1915, p. 93; THIEME, BECKER 1928, p. 364; FANCIULLI PEZZINI 1950, pp. 52-53; ROMANO 1983-1984, p. 144, nota 17; TANZI 1988, pp. 85, 152, 224-225; ALBERTINI OTTOLENGHI 1995, pp. 67-71; ALBERTARIO 1996, pp. 900-901; BUGANZA 2003, pp. 70, 82 nota 68; FINO 2004, pp. 137-138; FRANGI 2025, pp. 57, 61, nota 48.



Prima versione.



Seconda versione
(*Veduta di Pavia*).

CAT. 29

Bernardino Lanzani (?)

Madonna in gloria con Santo Stefano, San Lorenzo e devoti

Post 1526

Tavola, 261 x 167 cm.

Bobbio, Abbazia di San Colombano

Publicata da Augusta Ghidiglia Quintavalle come opera di Galeazzo Campi (1960-61, pp. 66-67), la tavola è stata accolta nel catalogo del Lanzani da Tanzi (1988, p. 226), che ne ha proposto una datazione, così come per l'altra pala di Bobbio raffigurante la *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria* (cat. 16), alla seconda metà del terzo decennio del Cinquecento.

L'opera, che cita puntualmente la *Madonna Sistina* di Raffaello, realizzata tra il 1513 e il 1516 per la chiesa di San Sisto a Piacenza (ora alla Gemäldegalerie di Dresda), raffigura al centro la Madonna in gloria, alla quale i Santi Stefano a sinistra e Lorenzo a destra, presentano la famiglia dei donatori. La composizione è conclusa nella parte alta da un grande arco decorato da lacunari e rosette, dietro al quale si apre il paesaggio di sfondo, reso con una prospettiva quasi a volo d'uccello.

L'attribuzione al Lanzani è stata condivisa anche da Paola Ceschi Lavagetto (1997, pp. 801-802), che, se da una parte ha notato la stretta affinità stilistica dei volti dei santi con le precedenti opere del pittore, dall'altra ha proposto di spiegare la "fragilità qualitativa" dell'opera con l'intervento di qualche aiuto.

Allo stato attuale degli studi però, non possedendo notizie certe che permettano di chiarire l'origine dell'opera, la sola analisi stilistica non sembra poter sostenere una sicura attribuzione al Lanzani. Se è vero infatti che alcuni tratti, come i volti dei santi, corrispondono agli stilemi ormai consolidati nel catalogo del pittore, altre scelte, come la pesante architettura dell'arco o la resa del paesaggio di sfondo, gli sono invece completamente estranee.

I dubbi più grandi emergono poi soprattutto dal confronto con l'altra pala realizzata per l'Abbazia di Bobbio. Nella tavola della *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria* (cat. 16), infatti, il Lanzani si dimostra aggiornato e aperto ai nuovi modelli pavesi proposti da Giampietrino, la cui influenza pare invece assente nella pala con la *Madonna in gloria*, rendendo quindi complesso credere che le due opere siano state realizzate negli stessi anni dallo stesso artista.

Bibliografia: GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960-61, pp. 66-67; TANZI 1988, p. 226; CESCHI LAVAGETTO 1997, pp. 801-802, 804, 813, nota 268; FRANGI 2025, p. 61, nota 59.



Appendice

Tre opere cremasche: una questione aperta

Il catalogo delle opere di Bernardino Lanzani presentato finora non è da considerarsi completo e definitivo poiché, com'è noto, alcune opere sono irrimediabilmente andate perdute, mentre è invece possibile che altre non siano ancora state riscoperte e riconosciute come originali del pittore.

Esiste però un gruppo di tre opere originarie della zona cremasca che, nonostante siano state accostate, tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta dell'ultimo secolo, al nome del maestro di San Colombano, non vengono comunemente citate all'interno del suo catalogo.

Le prime due opere, raffiguranti una l'*Istruzione della Vergine* e l'altra la *Sacra Famiglia*, sono conservate oggi nella Cattedrale di Crema, la prima nei locali dell'attuale sacrestia, la seconda nella navata di sinistra. Presentate da Mario Marubbi⁷⁴ come due opere da ascrivere alla bottega di Vincenzo Civerchio, le due grandi tele furono avvicinate allo stile del Lanzani per la prima volta da Marco Tanzi⁷⁵, che notò dei rapporti "degni di nota" con l'*Adorazione del Bambino* di Bobbio (cat. 15). L'attribuzione al Lanzani venne poi condivisa da Andrea De Marchi⁷⁶ e Franco Moro⁷⁷ e sotto il nome di questo artista le opere sono presentate all'interno del catalogo dedicato alla Cattedrale di Crema⁷⁸, ultima pubblicazione in cui risultino citate.

La terza opera, ancor meno nota e studiata delle prime due, raffigura il *Battesimo di Cristo* ed è conservata presso la chiesa parrocchiale di Vaiano Cremasco. L'avvicinamento al catalogo del Lanzani è stato proposto per la prima volta da Franco Moro, che la considera legata alle due tele della Cattedrale⁷⁹.

⁷⁴ MARUBBI 1986, pp. 64-65, 146, cat. 28, 147, cat. 29, con bibliografia precedente.

⁷⁵ TANZI 1988, p. 220.

⁷⁶ DE MARCHI 1997, p. 139, nota 14.

⁷⁷ MORO 1997, pp. 122-123.

⁷⁸ *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 108-109, schede 17.2 e 17.3, con bibliografia precedente.

⁷⁹ MORO 1997, pp. 122-123, nota 130.

Inquadrare queste tre opere all'interno del catalogo del Lanzani non è un'operazione facile, principalmente per due motivi: in primo luogo perché non si possiede alcun tipo di documento che permetta di attestare la presenza del pittore a Crema, in secondo luogo perché i tratti stilistici che caratterizzano queste opere presentano alcune discordanze con quelli tipici del *corpus* del pittore.

La principale ipotesi, avanzata inizialmente da Moro e poi approfondita da Gabriele Cavallini⁸⁰, inserisce le opere cremasche nell'ultimo periodo di attività del Lanzani, intorno agli anni del soggiorno a Bobbio. Si pensa che, nei mesi subito successivi al delitto avvenuto nel 1525 a Pieve Porto Morone, il pittore potrebbe aver soggiornato e lavorato per un periodo a Crema, città al tempo divisa tra le diocesi di Piacenza e Cremona e forse tramite per quello che sarebbe stato poi il definitivo trasferimento a Bobbio. Durante questo breve soggiorno il Lanzani avrebbe quindi avuto la possibilità di realizzare le tre opere a lui attribuite, per cui non è però nota alcuna testimonianza documentaria.

In assenza di documenti, l'attribuzione si basa quindi solamente su un confronto stilistico, che, come detto in precedenza, non permette comunque di fare completa chiarezza sulla paternità di queste opere.

La grande tela raffigurante l'*Istruzione della Vergine*, ora nella sacrestia della Cattedrale, è dipinta da entrambi i lati, particolarità che ha permesso a Gabriele Cavallini di rintracciare la sua probabile collocazione originaria nella Cappella della Madonna della Misericordia.



Fig. 28 Bernardino Lanzani (attr.), *Istruzione della Vergine*, Crema, sacrestia della Cattedrale di Santa Maria Assunta.

⁸⁰ CAVALLINI 2011, pp. 153-155.

La presenza sul retro dell'opera di una raffigurazione a monocromo di San Sebastiano all'interno di un oculo affiancato da due putti, ha infatti permesso di ipotizzare che l'opera del Lanzani fosse posizionata tra le colonne che un tempo dividevano le prime due cappelle della navata di sinistra, dedicate la prima alla Madonna della Misericordia e la seconda a San Sebastiano. Questa collocazione spiegherebbe la presenza sui due lati della tela delle due scene dipinte, che sarebbero quindi state pensate per partecipare alla decorazione delle due cappelle verso cui erano rispettivamente rivolte⁸¹.

Dal punto di vista stilistico, se ad un primo impatto le figure sembrano coerenti con la produzione del Lanzani, alcune scelte continuano però a destare dei dubbi. Tralasciando la singolare iconografia, senza precedenti nel catalogo dell'artista, ma giustificabile con una specifica richiesta da parte della committenza, gli elementi che più faticano ad essere accostati allo stile del Lanzani sono in particolare la composizione stessa della scena e il ruolo centrale assunto dall'architettura all'interno dell'opera. I personaggi abitano infatti la lunetta secondo uno schema meno rigido rispetto alle altre opere del pittore, dialogando in alcuni casi con la pesante architettura che qui non è più relegata ad una mera funzione di sfondo, ma assume un ruolo di primo piano, arrivando persino a costringere gli angioletti presenti sulla destra a farsi spazio tra le colonne per poter assistere alla scena principale. La stessa posa della Vergine inoltre, rappresentata qui di profilo, quasi a dare le spalle allo spettatore, non trova precedenti in nessuna opera del Lanzani, artista poco incline ad adottare soluzioni così lontane dalla tradizione.

Un interessante confronto per l'analisi stilistica della tela è da proporre con l'opera di Vincenzo Civerchio raffigurante i *Funerali della Vergine*, realizzata nel 1531 per la stessa cappella della Madonna della Misericordia della Cattedrale di Crema e ora conservata a Budapest⁸². Malgrado l'opera di Civerchio sia successiva rispetto agli anni proposti per l'intervento del Lanzani e non possa quindi costituirne il modello, risulta evidente la vicinanza tra le due tele, che sono accomunate da alcune scelte compositive e iconografiche. La somiglianza più evidente riguarda il ruolo dell'architettura, che anche in questo caso risulta protagonista e porta a soluzioni simili a quelle già presenti nella tela attribuita al Lanzani: un richiamo molto esplicito si vede ad esempio nella figura

⁸¹ CAVALLINI 2011, pp. 154-155.

⁸² MARUBBI 1986, pp. 55, 132-133, cat. 21, con bibliografia precedente.

dell'apostolo sulla destra, raffigurato mentre, abbracciando la colonna, si sporge per assistere alla scena, nello stesso modo adottato per l'angioletto nella scena dell'*Istruzione della Vergine*.



Fig. 29 Vincenzo Civerchio, *Funerari della Vergine*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 1142.

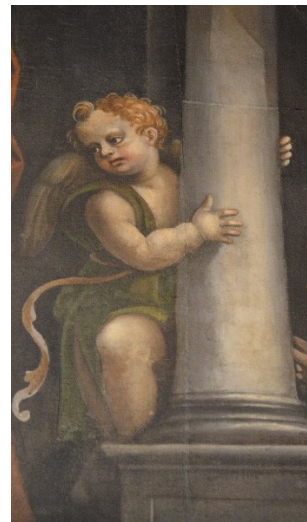


Fig. 30 Bernardino Lanzani (attr.), *Istruzione della Vergine*, particolare, Crema, sacrestia della Cattedrale di Santa Maria Assunta.

Il medesimo angioletto può essere citato anche per un'ulteriore confronto iconografico. Si tratta nello specifico di un confronto con la pala bobbiese del Lanzani raffigurante la *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria* (cat. 16), realizzata intorno al 1526. Il Bambino raffigurato nell'opera, sembra infatti somigliare nei tratti del volto e nei capelli arruffati all'angioletto dell'opera di Crema, vicinanza che potrebbe risultare utile per avvalorare l'attribuzione della tela cremasca al Lanzani.



Fig. 31 Bernardino Lanzani (attr.), *Istruzione della Vergine*, particolare, Crema, sacrestia della Cattedrale di Santa Maria Assunta.



Fig. 32 Bernardino Lanzani, *Madonna col Bambino tra un Santo Vescovo e Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, Bobbio, Abbazia di San Colombano.

Osservazioni simili a quelle appena fatte per la lunetta possono essere applicate facilmente anche alla tela raffigurante la *Sacra Famiglia*, opera collocata nel coro della Cattedrale già nel Settecento, ma per cui è possibile immaginare un'originaria collocazione all'interno della cappella della Madonna della Misericordia, a fianco delle altre opere accomunate dal tema mariano⁸³.



Fig. 33 Bernardino Lanzani (attr.), *Sacra Famiglia*, Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta.

⁸³ *La Cattedrale di Crema* 2012, pp. 99-101.

Le affinità con la lunetta sono infatti molto forti: la Vergine è rappresentata in primo piano in entrambe le opere, mentre, seduta su una sedia di cui si intravede lo schienale, è intenta a leggere un libro. L'architettura, che proietta un'ombra estranea a tutte le altre opere del pittore di San Colombano, circostrive anche qui lo spazio in cui agiscono i personaggi e in ultimo l'iconografia, collocabile a metà tra una *Sacra Famiglia* e una *Natività*, si distingue anche in questa tela per alcune insolite scelte come la culla del Bambino o la presenza delle due donne sulla destra per cui non è stato possibile formulare un'identificazione certa.

Per motivare l'attribuzione della tela al Lanzani sono state principalmente due le opere con cui sono stati proposti dei confronti: la prima è la *Pala del Carmine* (cat. 10) del 1515, in cui la figura della Vergine viene detta sembrare "sorella"⁸⁴ di quella cremasca, la seconda è invece l'*Adorazione del Bambino* di Bobbio (cat. 15), di datazione incerta, ma probabilmente da collocare durante il soggiorno del pittore in città nel terzo decennio del Cinquecento. All'opera di Bobbio, considerata in assoluto la più vicina a tutte le opere cremasche, sembra infatti rimandi sempre la figura della Vergine della *Sacra Famiglia*.



Fig. 34 Bernardino Lanzani (attr.), *Sacra Famiglia*, particolare, Crema, Cattedrale di Santa Maria Assunta.



Fig. 35 Bernardino Lanzani, *Pala del Carmine*, particolare, Pavia, Santa Maria del Carmine.

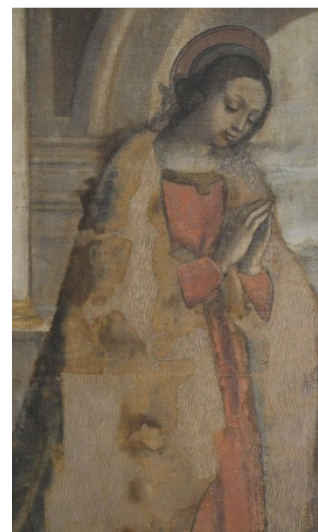


Fig. 36 Bernardino Lanzani, *Adorazione del Bambino e Annuncio ai pastori*, particolare, Bobbio, Museo dell'Abbazia.

⁸⁴ CAVALLINI 2011, p. 153.

Anche del *Battesimo di Cristo* di Vaiano Cremasco non si hanno sufficienti informazioni per poterne ricostruire con certezza la storia. La presenza degli stemmi delle famiglie Lazaroni e Barattieri alla base della tela fa pensare ad una committenza in occasione di un evento che vedesse partecipare entrambe le famiglie, ma nulla si può dire di più⁸⁵.

L'opera presenta un'iconografia tradizionale con Cristo e San Giovanni Battista in primo piano, due angeli in secondo piano e, nella parte alta, la colomba dello Spirito Santo attorniata da raggi di luce e putti alati.



Fig. 37 Bernardino Lanzani (attr.), *Battesimo di Cristo*, Vaiano Cremasco, Santi Cornelio e Cipriano.

Come per la lunetta della Cattedrale di Crema, anche per il *Battesimo di Cristo* si può proporre un confronto stilistico e iconografico con due opere del Civerchio raffigurante il medesimo soggetto. La prima è conservata nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Crema ed è datata intorno al 1520⁸⁶, la seconda, realizzata nel 1539 e proveniente

⁸⁵ CAVALLINI 2011, p. 154, nota 44.

⁸⁶ MARUBBI 1986, pp. 47-50, 112-113, cat. 15, con bibliografia precedente.

dall'antica chiesa di San Domenico a Crema, è ora conservata presso l'Accademia Tadini di Lovere⁸⁷.

Nelle tre opere, tutte contraddistinte da un'iconografia tradizionale, il punto di contatto più forte è probabilmente quello dato dallo sfondo, caratterizzato in tutte dalla presenza di un paesaggio roccioso.

L'opera di Vaiano Cremasco e quella dell'Accademia Tadini son inoltre molto vicine nell'iconografia della parte alta, in cui la colomba dello Spirito Santo è circondata da numerosi putti alati.



Fig. 38 Bernardino Lanzani (attr.), *Battesimo di Cristo*, Vaiano Cremasco, Santi Cornelio e Cipriano.



Fig. 39 Vincenzo Civerchio, *Battesimo di Cristo*, Crema, San Giacomo Maggiore.



Fig. 40 Vincenzo Civerchio, *Battesimo di Cristo*, Lovere, Accademia Tadini.

Risulta invece più complesso trovare riscontri con le opere tarde del Lanzani. Citando ancora una volta l'*Adorazione del Bambino* di Bobbio (cat. 15), si potrebbe proporre di vedere delle somiglianze tra il Bambino e i putti alati della pala di Vaiano, ma questo dettaglio non è sufficiente per poter reggere una sicura attribuzione.

⁸⁷ MARUBBI 1986, pp. 58-61, 140-141, cat. 25, con bibliografia precedente.



Fig. 41 Bernardino Lanzani (attr.), *Battesimo di Cristo*, particolare, Vaiano Cremasco, Santi Cornelio e Cipriano.



Fig. 42 Bernardino Lanzani, *Adorazione del Bambino e Annuncio ai pastori*, particolare, Bobbio, Museo dell'Abbazia.

In conclusione, si rende necessario ribadire come le varie incertezze stilistiche e la mancanza di documenti rendano l'attribuzione delle tre opere una questione ancora aperta e a cui sarebbero da dedicare studi più approfonditi. Al momento nulla smentisce l'ipotesi che l'autore possa essere il Lanzani, influenzato magari da modelli non ancora riconosciuti, ma al contempo non si può nemmeno escludere l'idea che le opere siano da attribuire ad un artista diverso dal Lanzani, formatosi forse presso la bottega del maestro a Pavia, dove avrebbe potuto assimilare i suoi stilemi per poi proseguire la sua attività in autonomia nel territorio cremasco.

Conclusioni

La revisione della figura di Bernardino Lanzani da San Colombano proposta in questa tesi è partita da una riesamina delle fonti e della bibliografia esistenti in merito al pittore.

Nel primo capitolo, l'analisi approfondita delle notizie riguardanti i due decenni a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, ha permesso di chiarire alcuni punti chiave per la ricostruzione degli anni d'esordio della carriera del pittore. Pur non potendo infatti proporre una ricostruzione certa di tutto questo periodo, si è però riusciti a precisare alcuni aspetti inerenti alle questioni più importanti. In primo luogo si è proposto di avvicinare al catalogo del pittore una nuova opera, finora rimasta ai margini degli studi, riportando così l'attenzione sull'attività dell'artista nel borgo di Castel San Giovanni. Secondariamente è stata proposta una nuova ricerca sulle fonti d'archivio che testimoniano la presenza del Lanzani a Lodi nel 1498 insieme a Jacopino de Mottis, con l'obiettivo di evidenziare l'infondatezza dell'idea secondo cui i due pittori fossero legati da un rapporto di discepolato. In ultimo, la rianalisi di un'opera precedentemente attribuita all'artista, ha permesso non solo di confutare l'attribuzione stessa, ma di escludere anche l'ipotesi di un suo primo soggiorno a Bobbio durante il primo decennio del Cinquecento.

Il secondo capitolo è stato invece dedicato ad un'analisi più strettamente iconografica del catalogo del Lanzani, grazie alla quale è stato possibile riconoscere i modelli stilistici e iconografici alla base di alcune delle sue opere. Tra i vari artisti citati dal Lanzani, il più interessante, e forse inaspettato, risulta sicuramente Albrecht Dürer, segnalato qui per la prima volta, anche se l'artista tedesco non sembra essere l'unico incisore a cui il Lanzani fece riferimento nel trarre i modelli iconografici delle sue opere.

Il corpo centrale della tesi è stato poi dedicato al catalogo delle opere del pittore, diviso tra opere certe e opere espunte o di dubbia attribuzione. Per ciascuna opera si è redatta una breve scheda, in cui sono state riunite le osservazioni emerse dagli interventi dei vari studiosi nel corso degli anni.

In conclusione, si è deciso di presentare, a completamento del catalogo, una questione ad oggi considerabile ancora aperta, che, se confermata da studi futuri, permetterebbe, non

solo di attribuire al Lanzani nuove opere, ma di dover considerare un capitolo della sua attività fino ad ora rimasto sconosciuto.

La revisione del catalogo e della figura di Bernardino Lanzani che è stata proposta in questa tesi, ha quindi permesso di presentare alcuni nuovi interessanti spunti, che potrebbero costituire la base di nuove ricerche sull'arte pavese rinascimentale.

In particolare, le corrispondenze emerse tra le opere del Lanzani e i modelli derivanti dalle incisioni di origine nordica, testimoniano una diffusione di quest'ultime nella Pavia del primo Cinquecento, che non ha ancora ricevuto sufficienti attenzioni da parte degli studiosi. Partendo dall'esempio del Lanzani si potrebbe quindi proporre una più ampia analisi sulla diffusione di questo tipo di modelli, che con ogni probabilità permetterebbe di far luce su molte questioni relative alla produzione artistica pavese di quel periodo, ad oggi ancora irrisolte.

Documenti d'archivio

Archivio Storico Comunale di Lodi (ASCLo)

Archivio della Scuola dell'Incoronata e del Monte di Pietà, S. 011, reg. 001.

Archivio Storico Diocesano di Lodi (ASDLò)

Fondo Famiglia Fiorani Gallotta, b. 31, fasc. 290, sottofasc. D *Lettere riguardanti la storia del paese*, Lettera di Giuseppe Polenghi sul pittore Lanzani di S. Colombano, 1858.

Biblioteca Nazionale Marciana (BNM)

Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV, 2035 (=12276), Fascicolo II, Epistole 1-50, n. 6/f. 1r.

Biblioteca Universitaria di Pavia – Ministero della Cultura (BUPv)

Ticinesi 156, *Notizie del Monastero di S. Salvatore e delle altre Chiese e Conventi fuori di Porta Marenga*.

Bibliografia

ADORNI 1983

B. ADORNI, *Alessio Tramello architetto della chiesa di San Sisto a Piacenza*, in P. CESCHI LAVAGETTO (a cura di), *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del cinquecento*. Atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), Artegrafica Silva, Parma 1983, pp. 49-83.

AGNELLI 1917

G. AGNELLI, *Lodi e il suo territorio nella storia, nella geografia e nell'arte*, Deputazione storico-artistica di Lodi, Lodi 1917.

ALBERICI 2010a

V. ALBERICI, *Maria Maddalena nell'Abbazia di San Colombano a Bobbio*, in "Archivum Bobiense", XXXI, Bobbio 2009, pp. 481-496.

ALBERICI 2010b

V. ALBERICI, *Per una lettura complessiva degli affreschi rinascimentali della Basilica di San Colombano a Bobbio*, in "Archivum Bobiense", XXXI, Bobbio 2009, pp. 465-478.

ALBERTARIO 1996

M. ALBERTARIO, *Pittura a Pavia (1359-1525)*, in *Storia di Pavia*, vol. III, t. III: *L'arte dall' XI al XVI secolo*, Società Pavese di Storia Patria – Banco del Monte di Lombardia, Milano 1996, pp. 875-908.

ALBERTARIO 2003

M. ALBERTARIO, *Intagliatori e pittori a Pavia nel primo Cinquecento*, in "Bollettino della Società pavese di storia patria", CIII, 2003, pp. 71-114.

ALBERTINI OTTOLENGHI 1995

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *I dipinti del primo Cinquecento*, in P. RESEGOTTI, D. PREDA (a cura di) *La Basilica di San Teodoro in Pavia: tra arte e storia*, Edizioni Cardano, Pavia 1995, pp. 59-72.

ALDOVINI 2025

L. ALDOVINI, *Trame decorative a Pavia tra pittori, scultori, incisori*, in L. ALDOVINI, F. FRANGI, P.C. MARANI, M. NATALE (a cura di), *Pavia 1525. Le arti nel Rinascimento e gli arazzi della Battaglia*, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, 19 settembre 2025 – 11 gennaio 2026), Dario Cimorelli Editore, Milano 2025, pp. 84-89, 218-219.

ARENSI 2007

M. ARENSI, *Bernardino Lanzani*, Il Pomerio, Lodi 2007.

ARISI 1997

F. ARISI, *Pittura dalla Madonna di San Sisto (1513-1514) al 1545*, in *Storia di Piacenza*, vol. III: *Dalla Signoria Viscontea al Principato Farnesiano (1313-1545)*, Tip. Le. Co. Editore, Piacenza 1997, pp. 854-885.

AURINI 1924

G. AURINI, *Piacenza e Provincia. Guida storica, artistica, amministrativa, commerciale, industriale e agricola col sunto storico di Leopoldo Cerri*, Soc. Tip. Ed. Porta, Torino 1924.

BANDERA BISTOLETTI 1987

S. BANDERA BISTOLETTI, *Dal tardo Trecento alla fine del Quattrocento*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra Adda e Serio*, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1987, pp. 17-21, 99-100.

BARTOLI 1777

F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, II, Venezia 1777.

BATTAGLIA 1988

R. BATTAGLIA, *La Certosa*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1988, pp. 86-95, 213.

BELTRAMI 1885

L. BELTRAMI 1885, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1450-1535*, Colombo & Cordani, Milano 1885.

BENTIVOGLIO RAVASIO 1988-1989

R. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Bartolomeo Benone e alcune considerazioni sulla pittura pavese tra XV e XVI secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore M. Ferretti, a.a. 1988-1989.

BUGANZA 2003

S. BUGANZA, *Per il Maestro delle storie di Sant'Agnese: una nuova pala e un possibile nome*, in "Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna", VIII, 10, 2003 (2004), pp. 61-83.

CAFFI 1875

M. CAFFI, *Di alcuni pittori lodigiani del millequattrocento finora ignoti*, in "Archivio Storico Italiano", 3, XXII, 1875, pp. 333-340.

CAFFI 1881

M. CAFFI, *Di altri antichi pittori milanesi poco noti*, in "Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda", s. 1, vol. 8, fasc. 1-2, giu. 1881, pp. 54-63.

CALVI 1865

G.L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultorie e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, vol. II, Tipografia Pietro Agnelli, Milano 1865.

Capolavori della collezione 2010

Capolavori della collezione del Banco Popolare. Dipinti scelti dal XIV al XX secolo, P. MARINI, F. ROSSI (a cura di), Banco Popolare, Verona 2010.

CARA, ROSSETTI 2007

R. CARA, E. ROSSETTI, *Troso de Medici prospettico lombardo tra Monza e Milano*, in "Prospettiva", 126-127, pp. 115-127.

La Cattedrale di Crema 2012

La Cattedrale di Crema. Assetti originari e opere disperse, G. CAVALLINI, M. FACCHI (a cura di), Scalpendi editore, Milano 2012.

CAVALLINI 2011

G. CAVALLINI, *Le cappelle della Madonna della Misericordia e di San Sebastiano agli inizi del Cinquecento*, in G. CAVALLINI, M. FACCHI (a cura di), *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), Scalpendi editore, Milano 2011, pp. 147-167.

CERIANA 1997

M. CERIANA, *La cappella Bottigella nel convento domenicano pavese di San Tommaso*, in M. ZAGGIA, P.L. MULAS, M. CERIANA (a cura di) *Giovanni Matteo Bottigella cortigiano, uomo di lettere e committente d'arte. Un percorso nella cultura lombarda di metà Quattrocento*, L. S. Olschki, Firenze 1997, pp. 241-265.

CERIANA, QUATTRINI 2003

M. CERIANA, C. QUATTRINI, *Per Vincenzo Foppa e Bernardino Luini in Santa Maria di Brera con una nota sulla cappella Bottigella in San Tommaso a Pavia*, in “Bollettino d’Arte”, VI, 124, 2003, pp. 27-46.

CESCHI LAVAGETTO 1982

P. CESCHI LAVAGETTO, *Un restauro e una scoperta a Bobbio*, in *Presenza Benedettina nel Piacentino 480/1980*. Atti delle giornate di studio (Bobbio-Chiaravalle della Colomba 27-28 giugno 1981), ASB, Bobbio 1982, pp.111-115.

CESCHI LAVAGETTO 1997

P. CESCHI LAVAGETTO, *La pittura del Quattrocento*, in *Storia di Piacenza*, vol. III: *Dalla Signoria Viscontea al Principato Farnesiano (1313-1545)*, Tip. Le. Co. Editore, Piacenza 1997, pp. 749-813.

CIPOLLA 1904

C. CIPOLLA, *Notizie e documenti sulla storia artistica della basilica di S. Colombano di Bobbio nell’età della rinascenza*, in “L’Arte”, VII, 1904, pp. 241-255.

CURTI 2014-2015

E. CURTI, *La chiesa di San Giovanni Battista a San Colombano al Lambro*, tesi di laurea, relatore G. Agosti, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015.

DE MARCHI 1997

A. DE MARCHI, *Qualche spunto per Zenale e Civerchio*, in “Nuovi Studi”, 4, 1997, pp. 131-141.

DE MELIS 2024

G. DE MELIS (2024), *Madonna che allatta il Bambino*, Rizzi Gian Pietro detto Giampietrino, inv. 456, Roma: Galleria Borghese. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13643014>.

DELL'ACQUA 1900a

C. DELL'ACQUA, *Guida illustrata di Pavia e visita alla Certosa*, Stabilimento Tipografico Successori Marelli, Pavia 1900.

DELL'ACQUA 1900b

C. DELL'ACQUA, *La Basilica di S. Salvatore presso Pavia*, appendice ad "Almanacco Sacro Pavese", Tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1900.

ERBA 2002

L. ERBA, *San Salvatore*, in L. ERBA (a cura di) *Le Chiese di Pavia*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 2002.

ERBA 2008

L. ERBA, *San Salvatore in Santa Maria Teodote*, in L. ERBA (a cura di) *Le Chiese di Pavia*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 2008.

ERBA 2017

L. ERBA, *La chiesa di Santo Spirito e Gallo e il monastero benedettino*, in *Il sigillo del duca. La pietra che fonda una comunità. Santo Spirito*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 2017, pp. 33-66.

FALABELLA 2004

S. FALABELLA, *Lanzani (Lanzano) Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma 2004, pp. 673-675.

FANCIULLI PEZZINI 1950

A. FANCIULLI PEZZINI, *Appunti sul pittore Bernardino Lanzani*, in "Bollettino della Società pavese di storia patria", XLVIII-L, vol. III, 1950, pp. 35-60.

FANCIULLI PEZZINI 1955

A. FANCIULLI PEZZINI, *Bernardino De Rossi e Bernardino Lanzani da S. Colombano*, in "Bollettino della Società pavese di storia patria", LV, vol. VII, 1955, pp. 65-90.

FARA 2007

G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, L. S. Olschki, Firenze 2007.

FARAONI 2011

M. FARAONI, *Antico tempio maestoso. La chiesa di San Francesco in Lodi*, Bolis edizioni, Bergamo 2011.

FERRARI 1915

E. FERRARI, *Bernardino Lanzano da S. Colombano*, in "Rassegna d'arte", XV, 1915, pp. 91-96.

FINO 2004

C. FINO, *Bernardino Lanzani pittore di San Colombano*, in "Archivio storico lodigiano", CXXIII, 2004, pp.135-148.

FINO 2009

C. FINO, *Gli oratori di San Colombano al Lambro*, Baranzate 2009.

FIORANI GALLOTTA 1913

P.L. FIORANI GALLOTTA, *Appunti storici sul territorio, località e castello di Mombrione*, Artigianelli, Torino 1913.

FIORANI GALLOTTA 1941

P.L. FIORANI GALLOTTA, *San Colombano al Lambro e i suoi pingui colli*, in "Le vie d'Italia", XLVII, 8, 1941, pp. 900-907.

FIORI 1996

G. FIORI, *Un contratto di formazione artistico-pittorica del pittore Bernardino Lanzani e cenni di altri artisti piacentini del '500 e del '700*, in "Strenna Piacentina", 1996, pp. 71-75.

FRANGI 2008

F. FRANGI, *Il ciclo rinascimentale della volta*, in L. GIORDANO (a cura di) *Gli affreschi della Cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro* (“Quaderni di Artes”, 3), Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 41-66.

FRANGI 2025

F. FRANGI, *La pittura pavese nel primo Cinquecento. Nascita e tramonto di una scuola*, in L. ALDOVINI, F. FRANGI, P.C. MARANI, M. NATALE (a cura di), *Pavia 1525. Le arti nel Rinascimento e gli arazzi della Battaglia*, catalogo della mostra (Pavia, Musei Civici del Castello Visconteo, 19 settembre 2025 – 11 gennaio 2026), Dario Cimorelli Editore, Milano 2025, pp. 50-61, 194-195, 208-209.

GEDDO 1992

C. GEDDO, *Le pale d'altare di Giampietrino: ipotesi per un percorso stilistico*, in “Arte Lombarda”, n. 101, 1992/2, pp. 67-82.

GEDDO 1994

C. GEDDO, *La Madonna di Castel Vitoni del Giampietrino*, in “Achademia Leonardi Vinci”, vol. VII, 1994, pp. 57-67.

GEDDO 1995

C. GEDDO, *La pala di Pavia del Giampietrino: documenti sulla committenza*, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, XCV, vol. XLVII, 1995, pp. 235-253.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE 1960-1961

A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, A.C. QUINTAVALLE, *Arte in Emilia 1960-61*, Parma [1960-1961].

GIORDANO 1978

L. GIORDANO, *Il maestro dei dottori di San Salvatore*, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, LXXVIII, vol. XXX, 1978, pp. 75-80.

GIORDANO 1981

L. GIORDANO, *Un'aggiunta a Bernardino de' Rossi: la cappella Berzio*, in "Storia dell'arte", 42, pp. 117-138.

GIORDANO 2003

L. GIORDANO, *Il restauro degli affreschi della Cappella Bottigella*, in *Università degli Studi di Pavia. 11-12 dicembre 2002. Inaugurazione dell'anno accademico 2002-2003*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 2003, pp. 97-102.

GIORDANO 2008

L. GIORDANO, *Il completamento del ciclo decorativo*, in L. GIORDANO (a cura di) *Gli affreschi della Cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro* ("Quaderni di Artes", 3), Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 77-99.

LONGHI 1942

R. LONGHI, *Carlo Braccesco*, Off. Graf. "Esperia", Milano 1942.

MAGENTA 1897

C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1897.

MAGGI 1978

S. MAGGI, *La chiesa di San Rocco in Castel San Giovanni*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXIII, fasc. 1, 1978, pp. 29-43.

MAIOCCHI 1895

R. MAIOCCHI, *La Chiesa ed il Convento di S. Tommaso in Pavia*, Tipografia dell'Ist. Priv. Artigianelli, Pavia 1895.

MAIOCCHI 1903

R. MAIOCCHI, *I migliori dipinti di Pavia*, Tipografia Ponzio, Pavia 1903.

MAIOCCHI 1937-1949

R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 2 voll., Tipografia già cooperativa di B. Bianchi, Pavia 1937-1949.

MALAGUZZI VALERI 1909

F. MALAGUZZI VALERI, *San Colombano e le sue opere d'arte*, in "Repertorium Für Kunstwissenschaft", XXXII, 1909, pp. 115-131.

MALAGUZZI VALERI 1915

F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro. Bramante e Leonardo da Vinci*, vol. II, Hoepli, Milano 1915.

MANDELLI 1987

E. MANDELLI, *Bernardino Lanzani a Bobbio*, in "Strenna Piacentina", 1978, pp. 49-66.

MARIANI 1905

M. MARIANI, *Di un altro lavoro di Bernardino Lanzani da S. Colombano*, in "Rivista di scienze storiche", II, Tip. Cajo Rossetti, Pavia 1905, pp. 286-287.

MARUBBI 1986

M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Il vaglio cultura arte, Milano 1986.

MARUBBI 1998

M. MARUBBI, *La pittura a Lodi nella seconda metà del Quattrocento*, in M. MARUBBI (a cura di), *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, chiesa di San Cristoforo, 9 aprile – 5 luglio 1998), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1998, pp. 67-74.

MOIRAGHI 1889

P. MOIRAGHI, *Pittori pavesi: spigolature e ricerche*, 2 voll., Tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1889-1899.

MOIRAGHI 1893

P. MOIRAGHI, *Una pianta di Pavia dipinta nel 1522*, in “Bollettino Storico pavese”, I, 1893, pp. 41-65.

MOIRAGHI 1896

P. MOIRAGHI, *Graduali miniati dell'abbazia di San Salvatore presso Pavia nel museo civico di storia patria*, Tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1896.

MORO 1997

F. MORO, *Due fratelli, due differenti percorsi: Martino e Alberto Piazza*, in “Studi di Storia dell'Arte”, 8, 1997, pp. 69-184.

MULAS 2023

P.L. MULAS, *Echi perugineschi nella pittura del primo decennio del Cinquecento a Pavia*, in E. LUNGI, M.R. SILVESTRELLI (a cura di), *Perugino pittore per tutto l'universo mondo*. Atti del convegno di studi nel cinquecentenario dalla morte di Pietro Vannucci (Perugia, Palazzo Gallenga, 16-17 febbraio 2023), Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2023, pp. 141-156.

NATALE 1989

M. NATALE, *Alberto e Martino Piazza: problemi aperti*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Lodi, Museo Civico, Chiesa di San Cristoforo, Tempio dell'Incoronata, 7 ottobre – 17 dicembre 1989), Electa, Milano 1989, pp. 99-111.

NATALI 1911

G. NATALI, *Pavia e la sua Certosa: guida artistica*, Mattei, Speroni & C. Editori, Pavia 1911.

NOVASCONI 1974

A. NOVASCNI, *L'Incoronata di Lodi*, Banca mutua popolare agricola di Lodi, Lodi 1974.

PERONI 1967

A. PERONI, *San Michele di Pavia*, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1967.

Perugino. Il divin pittore 2004

Perugino. Il divin pittore, V. GARIBALDI, F.F. MANCINI, C. CUTINI (a cura di) catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 28 febbraio – 18 luglio 2004), Silvana Editoriale, Perugia 2004.

PRELINI 1878

C. PRELINI, *Il tempio di Santa Maria del Carmine in Pavia: notizie storiche descrittive*, Tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1878.

PRELINI 1881

C. PRELINI, *Note storico descrittive sull'antica Basilica di San Teodoro in Pavia*, in "Almanacco Sacro Pavese per l'anno 1882", Tipografia Fratelli Fusi, Pavia 1881.

QUATTRINI 2006

C. QUATTRINI, *Tangenze centroitaliane nella pittura del ducato di Milano al tempo di Bernardino Ferrari*, in "Viglevanum", XVI, 2006, pp. 34-57.

RAMPI 1993

E. RAMPI, *Proposta per Bernardino Lanzani*, in "Artes", 1, 1993, pp. 79-83.

RIGHI 1998

N. RIGHI, *Ipotesi per la ricostruzione di una pala milanese del Bergognone (1494-95 circa)*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo-Certosa di Pavia, 4 aprile – 30 giugno 1998), Skira, Milano 1998, pp. 327-329.

ROMANO 1983-1984

G. ROMANO, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in "Prospettiva", 33-36, pp. 135-144.

SORA 2013

A. SORA, *Le storie dei santi nella Basilica del SS. Salvatore a Pavia. Le cappelle di San Maiolo, Sant'Antonio abate, San Martino e San Benedetto*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 2013.

SUIDA 1953

W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Casa editrice Ceschina, Milano 1953.

TANZI 1984

M. TANZI, *Francesco Casella e le congiunture tra Cremona e Piemonte all'inizio del Cinquecento*, in "Itinerari", III, 1984, pp. 21-32.

TANZI 1988

M. TANZI, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle storie di Sant'Agnese (1458-1527)*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1988, pp. 74-86, 213-223, 226.

TANZI 1990

M. TANZI, *Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Cassa di risparmio delle province lombarde, Milano 1990, pp. 13-19, 99, 241.

TANZI 2005

M. TANZI, *Margini zebaliani: gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in *Materiali zenaliani*, "Solchi", VII, n. 3, pp. 11-39.

THIEBAUT 1987

D. THIEBAUT, *Ajaccio, musée Fesch. Les primitifs italiens*, Éditions de la Réunion des musées, Paris 1987.

THIEME, BECKER 1928

U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXII, E.A. Seemann, Lipsia 1928, pp. 364-365.

VANNUTELLI 1998

C. VANNUTELLI, *Sulle tracce di un anonimo pavese: il Maestro delle Storie di Sant'Agnese*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 786, 1998, pp. 197-211.

VISIOLI 1996

M. VISIOLI, *La cappella del Salvatore nel monastero della Pusterla a Pavia*, in L. GIORDANO (a cura di), *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura del Quattrocento lombardo*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1996, pp. 103-126.

ZAMBARBIERI 1995

A. ZAMBARBIERI, «*Demonstratione de fede et devotione*»: *immagini della religiosità pavese tra il XIII e il XV secolo*, in A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Pavia*, La Scuola, Brescia 1995, pp. 157-224.

Zenale e Leonardo 1982

Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982 – 28 febbraio 1983), Electa, Milano 1982.