



**ScuDo**  
Scuola di Dottorato ~ Doctoral School  
WHAT YOU ARE, TAKES YOU FAR



Tesi di dottorato  
Dottorato in Architettura, Storia e Progetto (33° Ciclo)

# **Galeazzo Alessi e il Libro dei Misteri (1565-1572)**

Un architetto e il progetto per una Nuova  
Gerusalemme sul Sacro Monte di Varallo

Volume 1

**Lorenzo Fecchio**

\*\*\*\*\*

**Relatori**

Prof. Edoardo Piccoli  
Prof. Aurora Scotti, correlatrice

Politecnico di Torino  
30 gennaio 2021

This thesis is licensed under a Creative Commons License, Attribution - Noncommercial - NoDerivative Works 4.0 International: see [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org). The text may be reproduced for non-commercial purposes, provided that credit is given to the original author.

I hereby declare that, the contents and organisation of this dissertation constitute my own original work and does not compromise in any way the rights of third parties, including those relating to the security of personal data.



.....  
Lorenzo Fecchio  
Torino, 30 gennaio 2021



“We are coming now rather into the region of guesswork”  
said Mr. Mortimer. “Say, rather, into the region where we  
balance probabilities and choose the most likely. It is  
scientific use of the imagination, but we have always some  
material basis on which to start our speculation.”

Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles*, 1902.



# Abstract

Il Libro dei Misteri è un volume manoscritto di 321 fogli, conservato alla Biblioteca Civica di Varallo Sesia (VC), realizzato a Milano dall'architetto perugino Galeazzo Alessi (1512-1572) e da un gruppo di collaboratori e artisti, negli anni che vanno dal 1565 al 1572. Il volume illustra, con grande eleganza di tratto e di impaginato, un ambizioso progetto di rinnovamento per il Sacro Monte di Varallo Sesia, uno dei più importanti luoghi di devozione dell'Italia settentrionale, fondato a fine Quattrocento dal frate Bernardino Caimi per riprodurre, nell'Occidente cattolico, i principali monumenti della Terra Santa.

Nelle pagine del Libro dei Misteri, Galeazzo Alessi propone un piano radicale, pensato per essere realizzato "con lo spatio di molti anni da persone diverse", definendo il disegno generale, l'architettura dei singoli edifici, fino al dettaglio delle modanature e dei *misteri*, ovvero le scene da realizzare all'interno delle cappelle. Il Sacro Monte di Alessi avrebbe infatti messo in scena, con centinaia di statue e dipinti, la storia dell'umanità, dalla sua creazione, dalla venuta di Cristo, fino al Giudizio Universale.

Questa tesi indaga un'importante proposta culturale, che raccoglie temi di grande rilevanza nell'architettura della seconda metà del Cinquecento, come la trattatistica, lo studio dell'antico, la pianta centrale, il teatro, il giardino e il rapporto con il paesaggio, ma anche questioni devozionali, che riflettono i dibattiti che infiammano l'arcidiocesi milanese negli anni appena successivi alla chiusura del Concilio di Trento. Nel Libro dei Misteri, questi temi s'intrecciano all'impegno nel disegnare un'architettura funzionale, in grado di aggiornare il Sacro Monte alle nuove esigenze religiose, di rispondere alle ambizioni rappresentative di un committente laico, ricco, colto e appassionato di architettura e di realizzare, attraverso il disegno di oltre quaranta edifici, l'immagine della città di Gerusalemme e dei suoi principali monumenti.

Intrecciando l'analisi del codice alla documentazione d'archivio, all'analisi del piano e alla ricostruzione del vasto bacino di riferimenti cui attinge l'architetto per realizzare il Libro dei Misteri, in questa ricerca si è cercato di osservare il volume da nuove prospettive, con lo scopo di definire i tempi di redazione del volume, gli attori coinvolti e le radici culturali del progetto.

# Ringraziamenti

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il supporto delle moltissime persone che mi hanno accompagnato in questo percorso. Vorrei ringraziare innanzitutto Edoardo Piccoli, per avermi accolto a braccia aperte e per aver creduto fin da subito nel mio progetto: i suoi occhi attenti e le sue critiche puntuali e rigorose mi hanno fatto crescere moltissimo in questi anni. Un grazie di cuore ad Aurora Scotti per la sua passione e il costante interesse mostrato per il mio lavoro, per la pazienza e l'attenzione con cui, negli ultimi sei anni, ha letto un'infinita quantità di bozze. Sono estremamente grato a Isabella Balestreri, che ha seguito le mie ricerche passo a passo: i suoi suggerimenti sono stati davvero preziosi e hanno notevolmente migliorato il mio lavoro. Devo ringraziare anche il collegio di dottorato per le stimolanti osservazioni emerse durante i nostri incontri semestrali: in particolare, ringrazio Carlo Mambriani e Filippo de Pieri, che hanno letto il primo capitolo della mia tesi, e Marco Trisciuoglio, per i generosi consigli su alcuni aspetti della ricerca. Sono estremamente grato alle molte persone con cui ho avuto modo di confrontarmi in questi anni: Evonne Levy, Marteen Delbecke e Cara Rachele, per le acute osservazioni sul Libro dei Misteri; Marco Folin per la grande disponibilità e la stimolante chiacchierata; Alessandro Scafi, Emanuele Lugli e Hannah Vorholt per aver dedicato la loro attenzione alle mie (ancora acerbe) idee su Gerusalemme; Helen Hills per avermi accolto a York ed avermi offerto vivaci spunti di ricerca; Antonio Russo, per avermi dato la possibilità di discutere parte del mio lavoro al convegno "Roma – Milano, Architettura e Città tra XVI e XVII secolo" (Roma, 14/2/2019); Kamela Guza e Alessandro Rinaldi, per l'utilissimo scambio di mail e i consigli bibliografici sul giardino rinascimentale; Rebecca Sartore, per la sua grande competenza sul Cinquecento perugino e le chiacchierate tra i corridoi del Kunsthistorisches Institut di Firenze; Emanuela Ferretti, per avermi aiutato a schiarire le idee all'inizio della ricerca; Francesco Repishti, per alcune considerazioni pungenti, che, ancora, dopo anni, continuano a stimolarmi. Questa ricerca è cominciata prima dell'inizio del dottorato, durante la mia tesi di laurea magistrale: per questo motivo sono estremamente grato a Mario Bevilacqua, per avermi insegnato tutto, quando ancora non sapevo nulla, e per aver continuato a sostenermi e ad incoraggiarmi anche dopo la tesi.

La mia ricerca ha sicuramente tratto grandi benefici dalla possibilità di frequentare il Kunsthistorisches Institut, la Bibliotheca Hertziana e, soprattutto, il Warburg Institute, non soltanto per l'incredibile ricchezza delle biblioteche, ma

anche per la stimolante comunità di studiosi che li frequentano e la continua possibilità di confronto con conoscenze e competenze diverse.

Vorrei inoltre ringraziare il personale di tutti gli archivi e le biblioteche che ho frequentato in questi anni, in particolare Piera Mazzone e il gentilissimo Giovanni, per avermi permesso di lavorare così tanto tempo e con così grande libertà nelle sale della Biblioteca Civica di Varallo. Ringrazio Erin Giffin e Signe Havsteen, ma anche il personale della Biblioteca di Scienze Tecnologiche di Firenze, dell'Archiginnasio di Bologna, delle biblioteche del Politecnico di Torino e chiunque mi abbia aiutato, in tempi di pandemia, ad accedere a fonti bibliografiche, altrimenti non consultabili.

Ringrazio Elena de Filippis, che ha sempre dato anima e corpo per il Sacro Monte e mi ha incoraggiato moltissimo in questi anni: la genuina passione che ha sempre mostrato per questo luogo ha senz'altro lasciato un segno indelebile. Vorrei tanto ringraziare anche Stefania Stefani, che purtroppo ha potuto vedere soltanto l'inizio di questa ricerca: sono certo che, se soltanto avessimo avuto la possibilità di parlarne ancora, avrebbe tirato fuori il suo carattere fumantino, avrebbe battuto i pugni sul tavolo, ma, alla fine, sarebbe stata orgogliosa del mio lavoro.

Grazie ai miei amici, a chi continua a starmi vicino, nonostante la distanza: a Simone, per l'entusiasmo contagioso, la forza di volontà e per la curiosità che, spero con tutto il cuore, lo porteranno lontano; a Elisa, a Filippo e a Nicla, perché gli anni dell'università, dove è cominciato tutto, sono stati i più belli della mia vita; a Signe per aver contribuito a rendere speciali i mesi a Londra e a Roma; a Chiara, perché possiamo non sentirci per mesi, ma in realtà, quando ci vediamo, sembrano soltanto pochi giorni. Grazie soprattutto a Sofia Nannini, per avermi aiutato più volte a scrivere, come Benigni e Troisi, quella famosa lettera a Savonarola. Con Sofia ho condiviso tutto in questi anni, i momenti di gioia, così come le crisi che accompagnano inevitabilmente tutti i percorsi che lasciano un segno. Senza il suo supporto e la sua compagnia, non sarei mai riuscito a gustarmi il viaggio: spero sia il primo di tanti. Ringrazio infine la mia famiglia, che non scambierei per niente al mondo: il mio magnifico gatto nero, che mi ha permesso di superare indenne il primo lockdown; mio nonno, che, nonostante il passare degli anni, è sempre più giovane; mia sorella, che non smette mai di sostenermi; papà e mamma, che hanno seguito con entusiasmo ogni momento, aiutandomi ad inseguire i miei sogni e le mie passioni.



# Indice

## Volume 1

<b>0. Introduzione</b>	<b>1</b>
0.1 Galeazzo Alessi, il Sacro Monte e il Libro dei Misteri	5
0.2 Stato dell'arte	15
- La costruzione storiografica di un protagonista del tardo Rinascimento	15
- Il Libro dei Misteri tra storia e storiografia	30
0.3 Metodi d'indagine e struttura della tesi	46
<b>1. Il Libro dei Misteri: il manoscritto</b>	<b>49</b>
1.1 Il progetto di un libro	49
- Segnature e numerazioni dei fogli	49
- Il contenuto del Libro dei Misteri	50
1.2 L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico	53
- La griglia di impaginato e la scala di rappresentazione	53
- Le tecniche grafiche e l'impaginato	54
- La rappresentazione ortogonale e le teorie del disegno architettonico	61
- Il trattamento pittorico del disegno di architettura	70
- Una vasta cultura figurativa	80
- Comunicare con il lettore attraverso un libro	86
1.3 Una rete di relazioni	89
1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti	97
- La voce delle carte d'archivio: Giacomo d'Adda e Galeazzo Alessi	99
- Gli architetti eccellentissimi e l'approvazione del Libro dei Misteri	106
- Alessandro Caimo e la chiesa di Santa Maria presso San Celso	110
- I "libri de disegni" per Santa Maria presso San Celso e il Libro dei Misteri	117
1.5 Una storia del Libro a partire dal libro	124
- La fascicolazione dei fogli e gli inchiostri	124
- Discontinuità, eccezioni e trasformazioni	135
- Un'istantanea sulla bottega di Galeazzo Alessi: il processo di redazione	139
- Le mani degli architetti eccellentissimi	146
1.6 Conclusioni: la redazione del Libro dei Misteri, un processo lungo e complesso	160

<b>2. Il Libro dei Misteri: progettare un Sacro Monte</b>	<b>163</b>
2.1 Il Sacro Monte prima del Libro dei Misteri	163
- Una passeggiata nel Sacro Monte intorno al 1560	172
- Il primo progetto di Galeazzo Alessi: la <i>Porta Maggiore</i>	174
2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi	184
- Il <i>Proemio</i> e i suoi lettori: il <i>De Re Aedificatoria</i> di Leon Battista Alberti	184
- Il paesaggio dal Sacro Monte: Galeazzo Alessi e l'architettura di villa	187
- Il 'poco ordine' e la nuova sequenza di <i>misteri</i>	195
- Il rinnovamento del Sacro Monte	200
- La scenografia di una città: dentro e fuori le mura	205
- L'area bassa: una via sepolcrale, un bosco sacro, un parco di delizie	207
- L'area alta: le quattro parti della città	221
- La piazza del <i>Tempio di Salomone</i>	223
- I palazzi e la città	234
- Il pellegrino come spettatore e attore: il percorso nell'area alta	240
- Uno spiraglio oltre la fine del mondo	241
2.3 L'architettura e i suoi dispositivi	247
- Il disegno di dettaglio e il disegno d'insieme	247
- Il dorico per il Sacro Monte: la "convenienza" dell'architettura a Varallo, Vitruvio e l'antico	248
- Il crescendo degli ordini verso l'area alta e l'astrazione del dorico	260
- Guidare l'occhio del visitatore: i portali e le vetriate	276
Tavole	301
<b>3. Una Nuova Gerusalemme</b>	<b>311</b>
3.1 Quale Gerusalemme?	311
- Immagini e immaginari della Terra Santa	312
- I minori osservanti francescani e la Terra Santa	324
3.2 Gerusalemme sullo sfondo	329
- La Gerusalemme di Vittore Carpaccio	334
- La Gerusalemme di Domenico del Barbieri	338
- Sullo sfondo del Libro dei Misteri	340
3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura	343
- Costruire lo <i>skyline</i> di Gerusalemme	343
- "I veri [edifici] nella propria Città di Hierusalem"	349
- I due progetti per la <i>Porta Aurea</i>	351
- La cappella dell' <i>Ascensione</i> : le parole dei pellegrini e l' <i>Imbomon</i>	363
- La piazza e il <i>Tempio di Salomone</i>	376
- La topografia di Gerusalemme e la <i>Probatina Piscina</i>	406
- I palazzi e la Basilica del Santo Sepolcro: Gerusalemme o non Gerusalemme?	417
3.4 Il progetto e i suoi spettatori	433
<b>4. Conclusioni</b>	<b>439</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>449</b>



## Volume 2: Appendici

<b>1. Appendice 1</b>	
<b>Giacomo d'Adda e il Sacro Monte</b>	<b>1</b>
<b>2. Appendice 2</b>	
<b>Alessandro Caimo, Galeazzo Alessi e Santa Maria presso San Celso</b>	<b>9</b>
<b>3. Appendice 3</b>	
<b>I libri di disegni per la chiesa di Santa Maria presso San Celso</b>	<b>25</b>
“Libro +”: settembre 1563 – febbraio 1565	27
“Libro AA”: febbraio 1565 – maggio 1568	35
<b>4. Appendice 4</b>	
<b>Il Libro dei Misteri: Schede</b>	<b>47</b>
Sezione 1	59
0 1: Indice di cappelle	61
3-7: <i>Proemio</i>	67
8-9: Veduta di Varallo e del Sacro Monte	73
10-11: Rilievo del Sacro Monte e progetto d'impianto	75
257v-258: Rilievo del Sacro Monte e progetto d'impianto	79
258v-259: Rilievo del Sacro Monte e progetto d'impianto	81
Sezione 2	85
12: <i>Porta Maggiore</i>	87
13-17: Cappella di <i>Adamo ed Eva</i>	93
18-24: Complesso di <i>Nazareth</i>	101
25-27: Complesso di <i>Betlemme</i>	111
28-32: Cappella della <i>Strage degli Innocenti</i>	119
33-38: Cappella della <i>Fuga in Egitto</i>	129
39-49: Cappella del <i>Battesimo</i>	135
50-58: Cappella della <i>Tentazione</i>	145
59-68: Cappella della <i>Samaritana</i>	151
69-76: Cappella del <i>Paralitico Risanato</i>	159
77-87: Cappella della <i>Resurrezione del Figlio della Vedova</i>	167
88-96: Cappella della <i>Trasfigurazione sul Monte Tabor</i>	177
97-106: Cappella dell' <i>Entrata a Gerusalemme</i>	187
107-116: <i>Porta Aurea</i>	195
117-135: <i>Tempio di Salomone</i> e piazza del <i>Tempio di Salomone</i>	201
136-140: <i>Probativa Piscina</i>	219
141-147: Cappella di <i>Lazzaro Resuscitato</i>	227
148-157: Cappella di <i>Cristo che lava i piedi ai Discepoli</i>	235

158-167: Cappella dell' <i>Ultima Cena</i>	243
168-177: Cappella dell' <i>Orazione nell'Orto</i>	251
178-187: Cappella della <i>Cattura di Cristo</i>	257
188-197: <i>Casa di Caifas</i>	263
198-207: <i>Casa di Pilato</i>	269
208-217: Cappella di <i>Cristo che porta la Croce</i>	277
218-227: Cappella della <i>Vergine Tramortita</i>	285
228-238: Cappella della <i>Spogliazione di Cristo</i>	291
239-247: Cappella della <i>Crocifissione</i>	297
248-257: Cappella della <i>Deposizione</i>	305
260-267: <i>Santo Sepolcro</i>	313
268-277: Cappella del <i>Noli Me Tangere</i>	323
278-287: Cappella dell' <i>Apparizione di Cristo in Emmaus</i>	331
288-297: Cappella dell' <i>Apparizione ai Discepoli</i>	339
298-306: Cappella dell' <i>Ascensione</i>	347
307-309: Cappella della <i>Discesa dello Spirito Santo</i>	355
310-312: Cappella del <i>Giudizio Universale</i>	361
313-314: Cappella del <i>Limbo</i>	367
315-316: Cappella del <i>Purgatorio</i>	371
317-318: Cappella dell' <i>Inferno</i>	375

## **5. Appendice 5**

<b>Il Libro dei Misteri: Struttura fascicolare e schema riassuntivo</b>	<b>381</b>
---	------------

## **Abbreviazioni**

ASCMi: Archivio Storico del Comune di Milano

AdAS: Archivio d'Adda Salvaterra

ASMi: Archivio di Stato di Milano

ASVar: Archivio di Stato di Varallo

ASM: Amministrazione Civile del Sacro Monte

AdA: Archivio d'Adda Salvaterra

BAMi: Biblioteca Ambrosiana di Milano

GSDU: Gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi, Firenze

LM : Biblioteca Civica "Farinone Centa", Varallo, *Sala Rari*, Libro dei Misteri



Figura 0.1 - Cartolina d'epoca, con la nonna Piera che saluta dal Sacro Monte di Varallo, sopra ad un elicottero. Serravalle Sesia, comodino dei nonni.



Figura 0.2 - Sacro Monte di Varallo.

# Introduzione

Come per tutte le persone cresciute sotto l'ombra del Monte Rosa, il Sacro Monte è sempre stato una parte della mia vita (Figg. 0.1, 0.2). Ricordo di essere stato la prima volta al Sacro Monte con i miei nonni, di essermi spaventato di fronte alla statua del "gozzo" (Fig. 0.3) e di essermi sorpreso nel vedere una schiera di elefanti, rinoceronti, cammelli e struzzi tra la neve dei monti valesiani (Fig. 0.4). La mia prima gita scolastica è stata al Sacro Monte, anche la seconda, forse anche la terza. Ma più delle statue, più delle parole della maestra, che ci parlava di Gerusalemme e di un certo Gaudenzio Ferrari, ricordo i pic-nic sotto i portici di *Casa Parella*, il nascondino tra gli abeti e l'incredibile scalata della roccia del *Calvario*, che ci sembrava una vetta irraggiungibile, ma oggi, a vent'anni di distanza, non supera l'altezza del mio naso (Fig. 0.5). Anche qualche anno più tardi, quando ormai più nessuno mi portava in gita a Varallo, il Sacro Monte era il posto in cui mi rifugiavo per scappare dalle temute interrogazioni di fisica. Ricordo intere mattinate con i miei amici a guardare la Valsesia dalle panchine di fronte all'*Albergo del Pellegrino*, sicuri che nessun professore ci avrebbe mai trovato in quella rocca inespugnabile (Fig. 0.6).

Il Sacro Monte era parte della mia quotidianità, e come tale, mi suscitava affetto e curiosità, ma non vero interesse. Devo ringraziare il mio professore di storia dell'architettura Riccardo Pacciani per avermi aperto gli occhi, il mio primo giorno di lezioni all'università. Mi chiese cosa facesse un valesiano a Firenze e mi disse di invidiarmi molto, perché vivevo a pochi passi da uno dei luoghi più affascinanti al mondo. Sorrisi, senza capire: il Sacro Monte era troppo vicino al mio naso perché mi potessi accorgere della sua straordinarietà.

Un anno più tardi, in un pomeriggio di studio nella tanto amata biblioteca di via Micheli, trovai il Sacro Monte tra le pagine della *Storia dell'Architettura Italiana Electa*, tra la Rotonda di Palladio e i progetti di Michelangelo per Palazzo Farnese<sup>1</sup>. Lessi che tra le mura della biblioteca di Varallo, che avevo frequentato assiduamente da bambino, leggendo Roald Dahl e Gianni Rodari, si trovava un libro di disegni, conosciuto con l'enigmatico nome di "Libro dei Misteri", realizzato da uno dei più grandi architetti del Rinascimento, Galeazzo Alessi. Quel pomeriggio

---

<sup>1</sup> T.B. Thurber 2001, 397-402





Figura 0.3 - Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone (pittura murale), Jean de Wespim detto il Tabacchetti e Giovanni d'Enrico (sculture), *Salita al Calvario*, terracotta policroma e pittura murale, 1597-1610 ca., Sacro Monte di Varallo, cappella 36 - *Salita al Calvario*.



Figura 0.4 - Giovanni Francesco Burlazzi (pittura murale), Jean de Wespim detto il Tabacchetti e Michele Prestinari (sculture), *Il peccato originale*, terracotta policroma, 1594-1596, pittura murale, 1885-1886, Sacro Monte di Varallo, cappella 36 - *Adamo ed Eva*.





Figura 0.5 - Roccia del Monte Calvario, Sacro Monte di Varallo.



Figura 0.6 - Valle del fiume Sesia, dal piazzale dell'Alberg del Pellegrino, Sacro Monte di Varallo



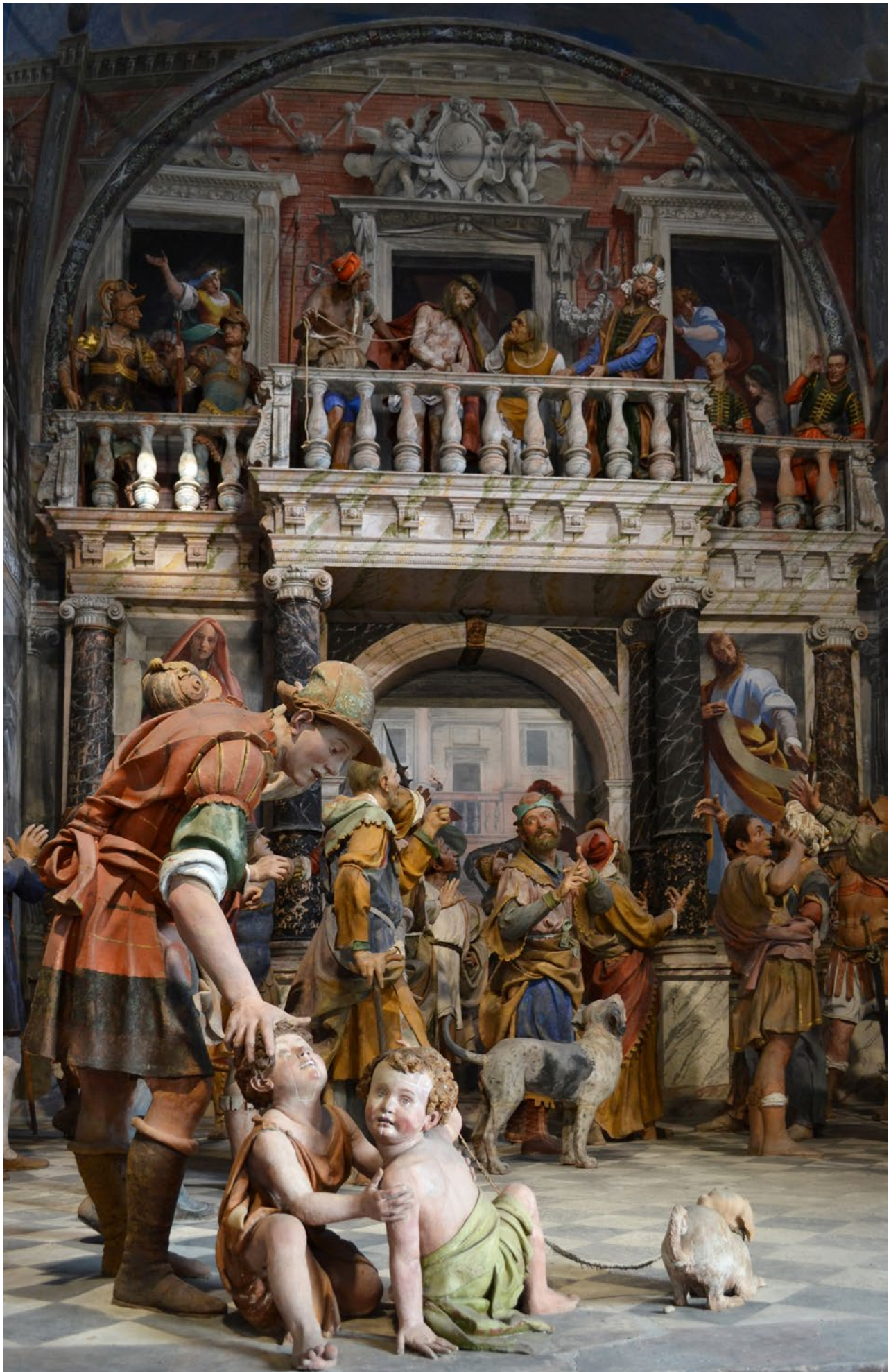


Figura 0.7 - Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone (pittura murale), e Giovanni d'Enrico (sculture), *Ecce Homo*, terracotta policroma e pittura murale, 1610-1616 ca., Sacro Monte di Varallo, cappella 33 - *Ecce Homo*.



mi accorsi di aver visto migliaia di volte il Sacro Monte, ma di non averlo mai guardato davvero.

La mia riscoperta del Sacro Monte è iniziata quel giorno, quasi dieci anni fa. Nel frattempo le cose sono cambiate e mi sono trovato sempre più spesso tra le mura della Biblioteca Civica di Varallo e tra gli alberi del Sacro Monte. Ho cominciato a guardare questo luogo con una diversa consapevolezza, da una certa distanza, apprezzando le sfumature che, per abitudine, non ero in grado di vedere. Ancora oggi, tuttavia, quando mi affaccio tra le grate delle cappelle, mi dimentico di aver passato ore e ore della mia vita a frugare tra pile di fogli polverosi, nel tentativo di capire come, cosa e quando è stato realizzato quello che ho davanti agli occhi. Mi spavento ancora guardando il “gozzo”, sorrido di fronte al cagnolino che fa i suoi bisogni di fronte al *Pretorio* (Fig. 0.7) e, alla fine, mi rendo conto che non è poi cambiato molto dalle visite coi nonni, dai pic-nic a *Casa Parella* e dalle mattinate di risate, lontano da scuola.

## 0.1 Galeazzo Alessi, il Sacro Monte e il Libro dei Misteri

Il fulcro di questa ricerca è il Libro dei Misteri, un volume manoscritto di 320 fogli conservato alla Biblioteca Civica di Varallo Sesia e realizzato da Galeazzo Alessi e un gruppo di collaboratori, artisti, disegnatori e aiuti di bottega, negli anni che vanno dal 1565 al 1572<sup>2</sup> (Fig. 0.8). Con grande eleganza di tratto e di impaginato, il Libro dei Misteri illustra un ambizioso piano di rinnovamento per il Sacro Monte di Varallo Sesia, uno dei principali luoghi di devozione dell'Italia settentrionale, fondato negli ultimi decenni del Quattrocento dal frate minore osservante Bernardino Caimi, che aveva individuato in una vallata ai confini del Ducato di Milano – la Valsesia – il sito adatto per riprodurre in Occidente i principali monumenti della Terra Santa<sup>3</sup>. Il Sacro Monte di Bernardino Caimi era stato ideato come una meta di pellegrinaggio sostitutiva, che replicava, in scala ridotta, la topografia della mitica città di Gerusalemme. La replica avveniva attraverso piccole cappelle che, oltre a mostrare ai pellegrini la conformazione di alcuni monumenti della città santa, illustravano gli eventi biblici avvenuti all'interno di questi edifici, attraverso elaborate rappresentazioni in tre dimensioni, con dipinti e spettacolari gruppi scultorei a scala reale (Fig. 0.9).

Negli anni Sessanta del Cinquecento, quando è incaricato di ideare un progetto per il Sacro Monte, Galeazzo Alessi è uno dei più importanti architetti del suo tempo: nel 1568, nella seconda edizione delle *Vite*, Giorgio Vasari lo descrive come un “famoso, molto celebre [...] virtuoso, molto eccellente [...] e ingegnosissimo [...] architetto”<sup>4</sup>. La lunga e fortunata carriera di Galeazzo Alessi inizia a Perugia, la sua città natale, dove frequenta la “pubblica scuola” del poliedrico architetto e

---

<sup>2</sup> Il Libro dei Misteri è conservato nella *Sala Rari* della Biblioteca Civica “Farinone Centa” di Varallo Sesia.

<sup>3</sup> Sulla Valsesia in Età Moderna, si veda: E. Tortarolo 2014; G. Symcox 2019, 19-40.

<sup>4</sup> G. Vasari 1568, Terzo Libro, 846-847.



Figura 0.8 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Libro dei Misteri, 1565-1572, Varallo Sesia, Biblioteca Civica "Farinone Centa", Sala Rari.



Figura 0.9 - Antonio Orgiazzi (pittura murale) e anonimi scultori valesiani (sculture), *Ultima Cena*, legno dipinto e tela gessata, ultimo decennio del XV secolo, terracotta policroma, 1500-1800 circa, pittura murale, 1780, Sacro Monte di Varallo, cappella 20 - *Ultima Cena*.



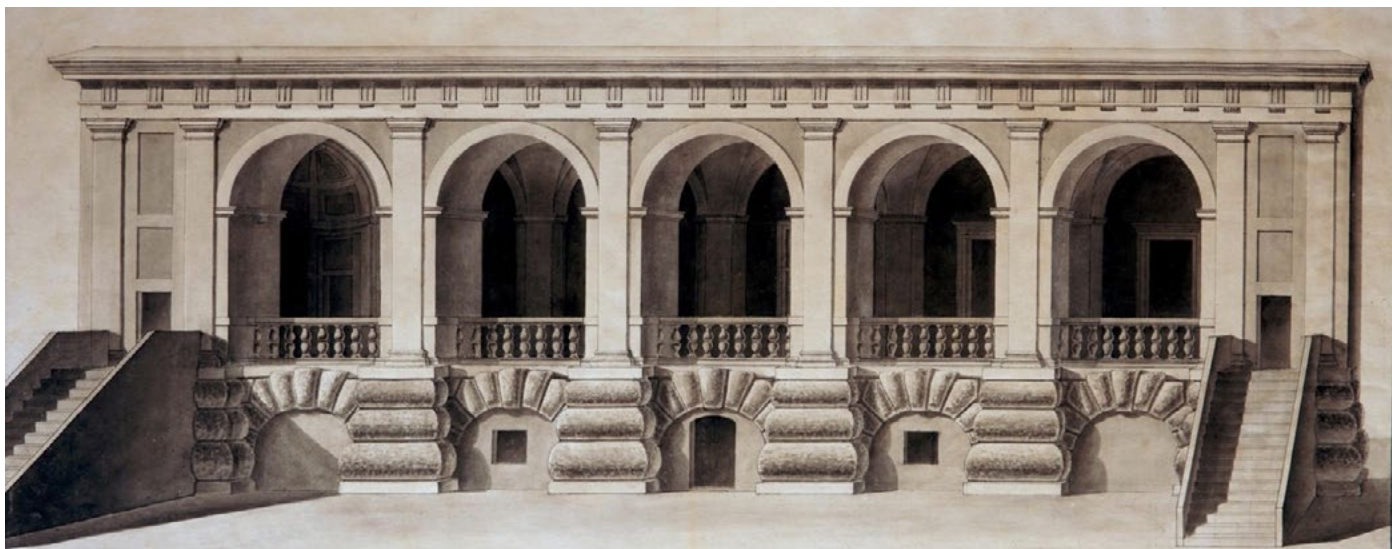


Figura 0.10 - Stanislao Nicolai, Loggia della Rocca Paolina a Perugia, costruita intorno al 1542-45, su progetto di Galeazzo Alessi, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1824, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. Alessi progetta la loggia dopo aver affiancato per un paio d'anni Antonio da Sangallo il Giovane, come architetto della Rocca Paolina. La loggia è stata distrutta nel 1849.



Figura 0.11 - Galeazzo Alessi, Porta del Molo, Genova, costruita nel 1551-1553.

pittore perugino Giovan Battista Caporali, studioso e commentatore vitruviano. Dopo un soggiorno di studio a Roma e un “apprendistato” con Antonio da Sangallo il Giovane<sup>5</sup> (Fig. 0.10), Galeazzo Alessi diventa l’interprete delle ambizioni dell’aristocrazia mercantile genovese intorno alla metà del XVI secolo. Negli anni che vanno dal 1548 al 1558, Alessi lavora a Genova in opere di fortificazione e importanti interventi di trasformazione urbana<sup>6</sup> (Figg. 0.11, 0.12). Egli realizza inoltre le magnifiche ville suburbane e i giardini per le famiglie Giustiniani, Grimaldi, Sauli e Pallavicino, edifici che per “importanza tipologica e stilistica”, possono essere considerati al “pari [...] dei palazzi e delle ville di Palladio”, come scrive Wolfgang Lotz<sup>7</sup> (Fig. 0.13). Per i Sauli, Alessi progetta inoltre una monumentale chiesa a pianta centrale dedicata a Santa Maria Assunta, che reinterpreta lo schema a cinque cupole del San Pietro di Bramante, Antonio da Sangallo e Michelangelo: la sua posizione, sulla cresta del colle di Carignano, le sue dimensioni e la coerenza del disegno rendono la chiesa di Santa Maria Assunta uno degli esempi più riusciti dell’architettura religiosa rinascimentale. Come scrive Quatremère de Quincy, “essa non è fra le più grandi dell’antichità o de’ tempi moderni ma è un monumento il più completo che esista, in cui brilla la più perfetta unità in tutti i suoi rapporti”<sup>8</sup> (Figg. 0.14, 0.15).

Intorno al 1558, al seguito dello spregiudicato finanziere genovese Tommaso Marino, Galeazzo Alessi si trasferisce a Milano per realizzare, a pochi passi dal Duomo, il “il più bel [palazzo] che si trovi in cristianità”, usando le parole di un cronista del tempo<sup>9</sup>: un edificio di grandissime dimensioni, che inserisce a Milano un gusto decorativo aggiornato e grandi novità tipologiche (Figg. 0.16, 0.17). A Milano Alessi è presto coinvolto nei principali cantieri cittadini, come il Duomo, le Scuole Canobbiane, il palazzo dei Giureconsulti (Fig. 0.18), le chiese di San Paolo e Barnaba, di San Vittore (Fig. 0.19) e di Santa Maria presso San Celso (Figg. 0.20, 0.21), mentre continua a seguire “in remoto”<sup>10</sup> i cantieri genovesi e perugini, grazie a un fitto carteggio con le fabbriche, la committenza e le maestranze.

Nel 1563-64, mentre è “occupatissimo” nelle “facende che [in Milano] sovrabondano”<sup>11</sup>, Alessi è incaricato da un ricco patrizio milanese in affari con Tommaso Marino, Giacomo d’Adda, di progettare un portale monumentale per il Sacro Monte di Varallo (Fig. 0.22). Giacomo d’Adda, che da qualche tempo aveva

---

<sup>5</sup> Come è definito da Aurora Scotti in: A. Scotti 2013, 21.

<sup>6</sup> Alessi progetta infatti per la Repubblica la Porta del Molo, come il “perno di un sistema complessivo di rifortificazione e modernizzazione dell’intera città”. G.L. Gorse 2001, 245. Tra gli interventi di trasformazione urbana spicca la Strada Nuova (attuale via Garibaldi), attribuita da Giorgio Vasari a Galeazzo Alessi, anche se i documenti sembrano attestare che l’opera sia stata realizzata sotto la direzione di Bernardino Cantone, capomastro di Alessi nella chiesa di Santa Maria di Carignano. Su Strada Nuova, in particolare: E. Poleggi 1968; G.L. Gorse 1997.

<sup>7</sup> W. Lotz 1974, 287.

<sup>8</sup> A.C. Quatremère de Quincy 1842, Volume Primo, 58.

<sup>9</sup> Lettera inviata dal diplomatico ferrarese Tommaso Zerbinati a Alfonso II d’Este nel 1566: C. Baroni 1968, 416-417.

<sup>10</sup> L’espressione è utilizzata per la prima volta da Wolfgang Lotz in: *Galeazzo* 1975, 10-12.

<sup>11</sup> Come afferma Alessi in una lettera autografa: S. Varni 1877, 48-54.





Figura 0.12 - Anonimo francese (da Antonio Giolfi), Veduta di Strada Nuova (attuale via Garibaldi a Genova), iniziata intorno al 1550-51, forse su progetto di Galeazzo Alessi, realizzata sotto la direzione di Bernardino Cantoni, acquaforte acquarellata, post 1769, Collezione privata.

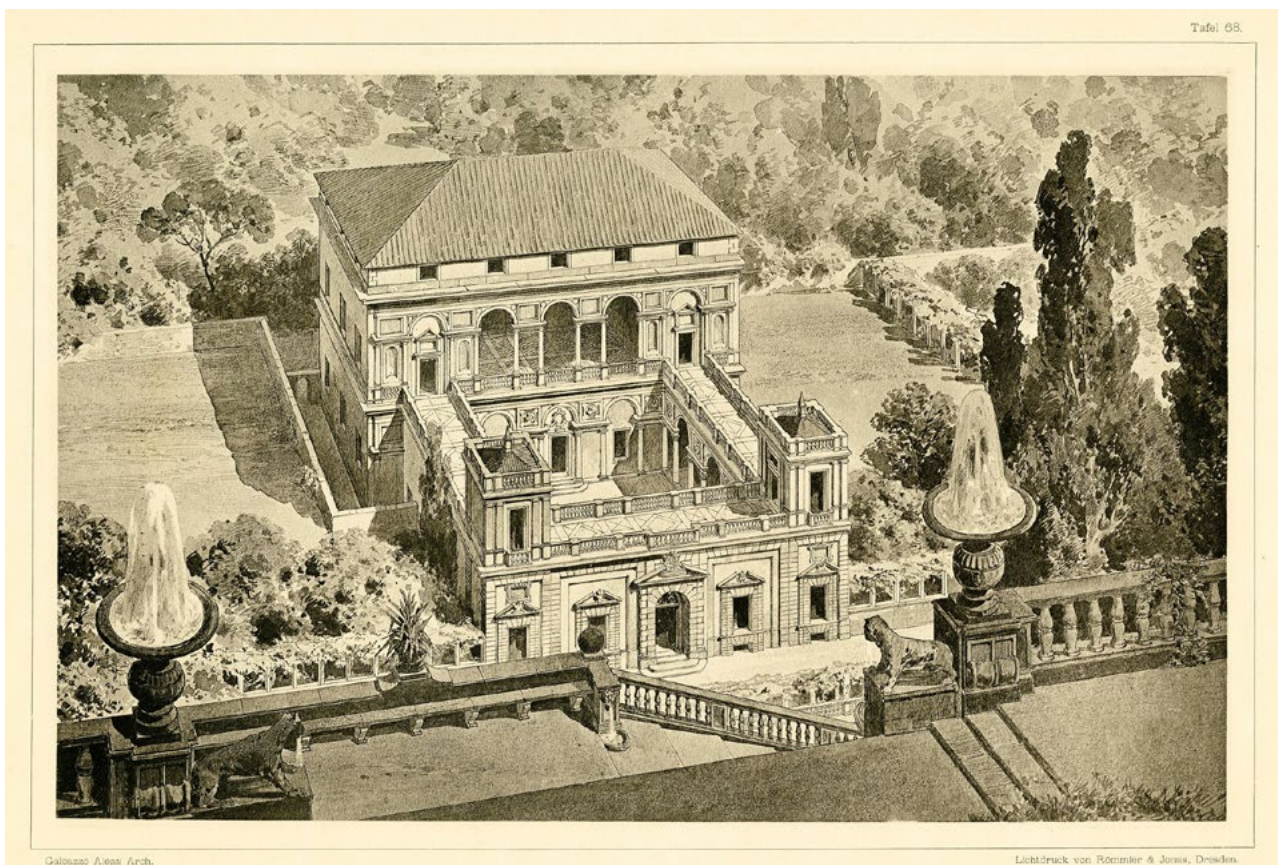


Figura 0.13 - Robert Reinhardt, Villa Grimaldi a Genova, iniziata intorno al 1554 su progetto di Galeazzo Alessi, collipto, 1880 ca. Da: R. Reinhardt 1886. La villa è stata quasi interamente distrutta nel corso dell'Ottocento.





Figura 0.14 - Giuseppe Torricelli, Veduta del Ponte di Carignano e della chiesa di Santa Maria di Carignano, costruita a partire dal 1552 su progetto di Galeazzo Alessi, acquaforte, pre-1769, Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. 1482.



Figura 0.15 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria di Carignano, Genova, iniziata nel 1552.



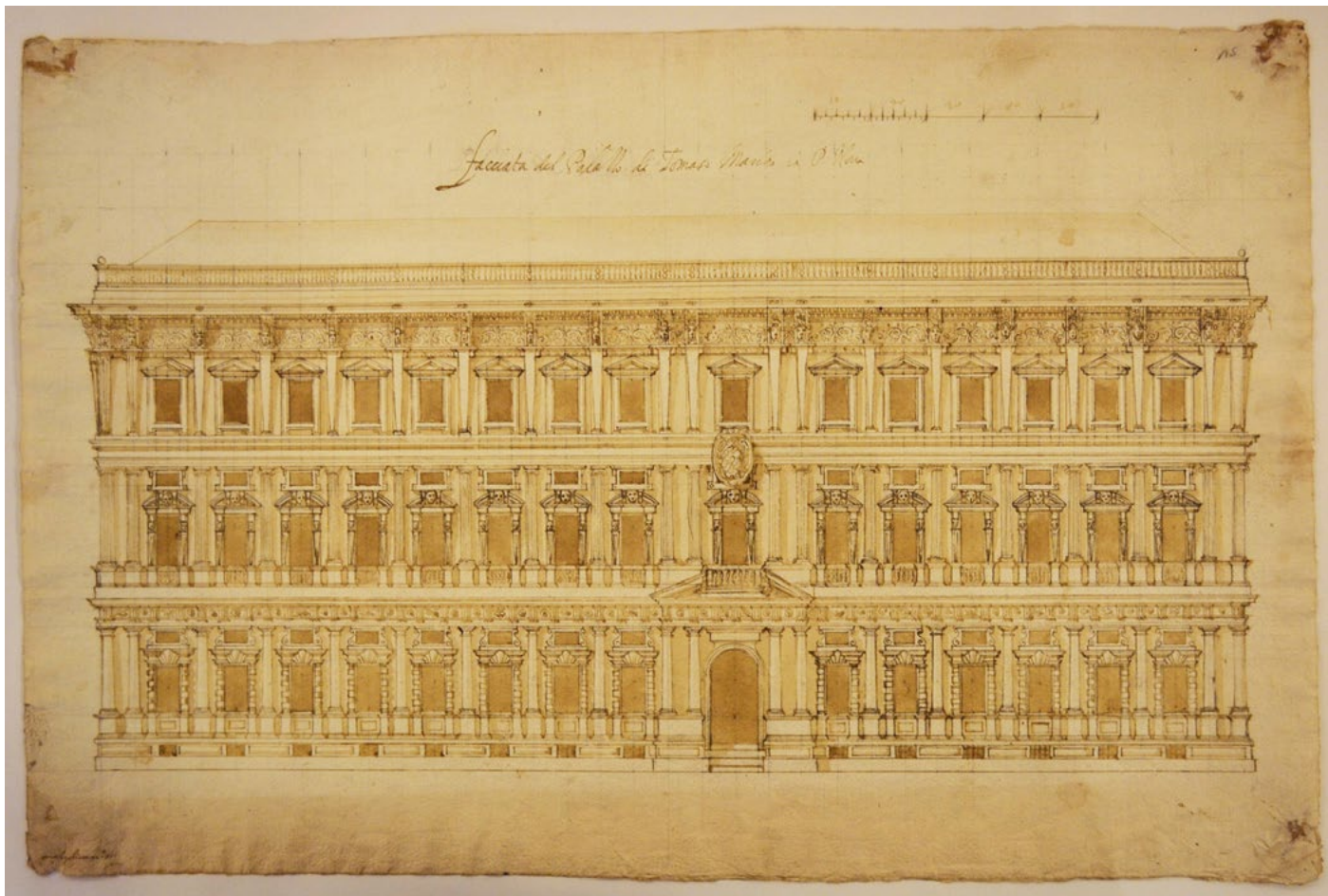


Figura 0.16 - Anonimo, Palazzo Marino a Milano, costruito a partire dal 1558 su progetto di Galeazzo Alessi, facciata su piazza San Fedele, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, inizio XVII secolo, ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo I.

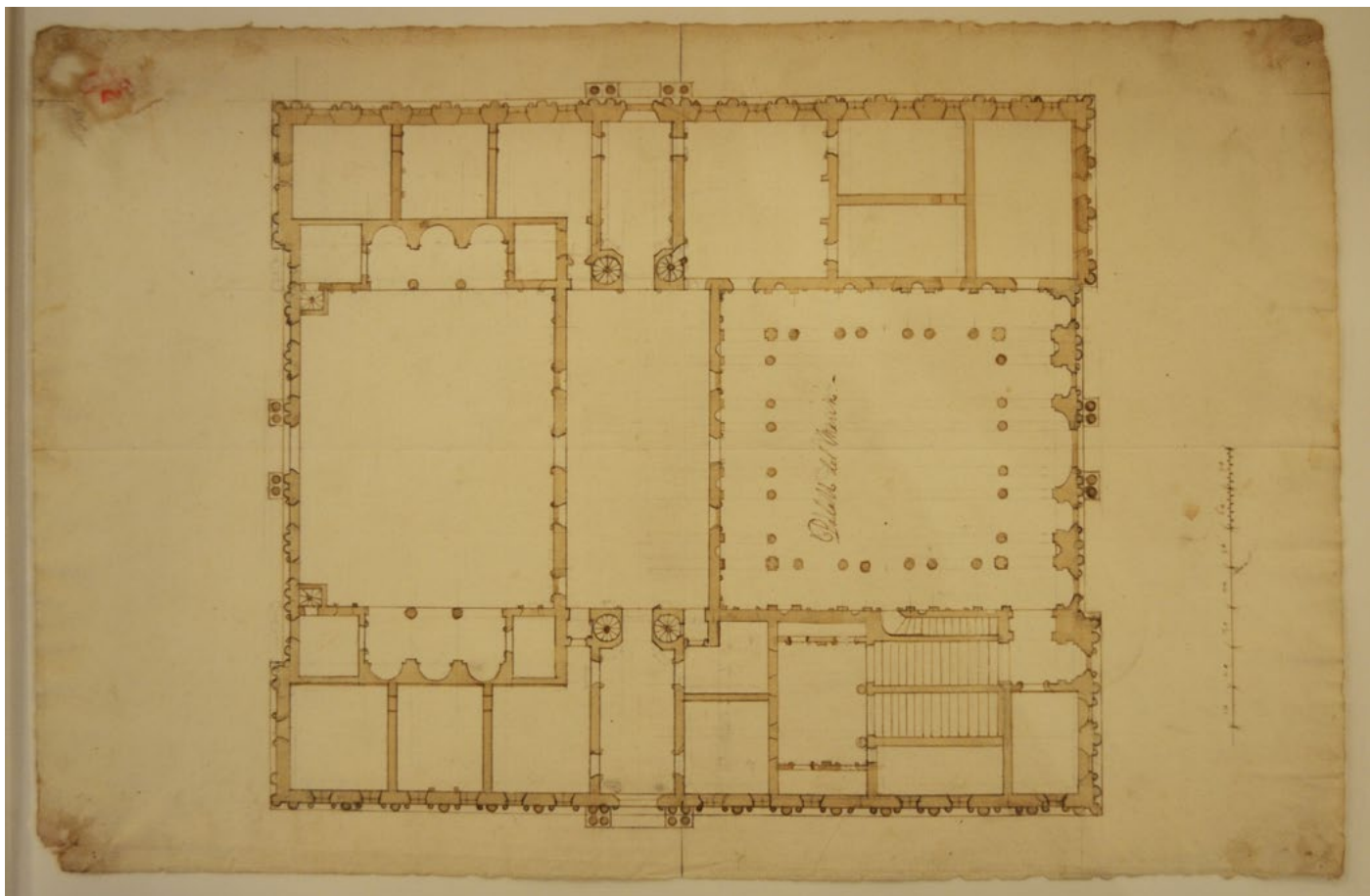


Figura 0.17 - Anonimo, Palazzo Marino a Milano, costruito a partire dal 1558 su progetto di Galeazzo Alessi, Pianta, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, inizio XVII secolo, ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo I.



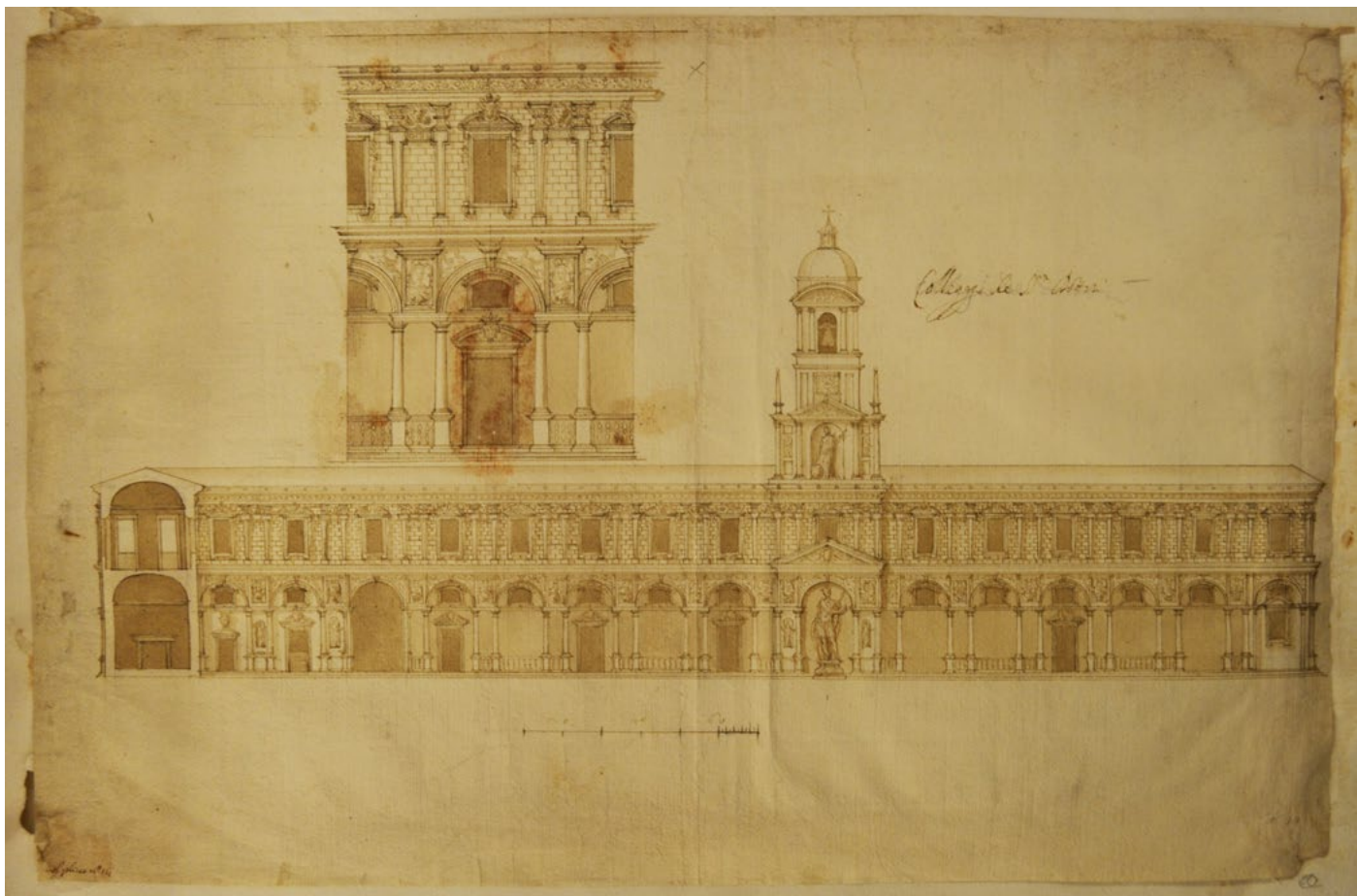


Figura 0.18 - Anonimo, Palazzo dei Giureconsulti, costruito a partire dal 1560 su progetto di Vincenzo Seregni, con il contributo di Galeazzo Alessi, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, inizio XVII secolo, ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo I.

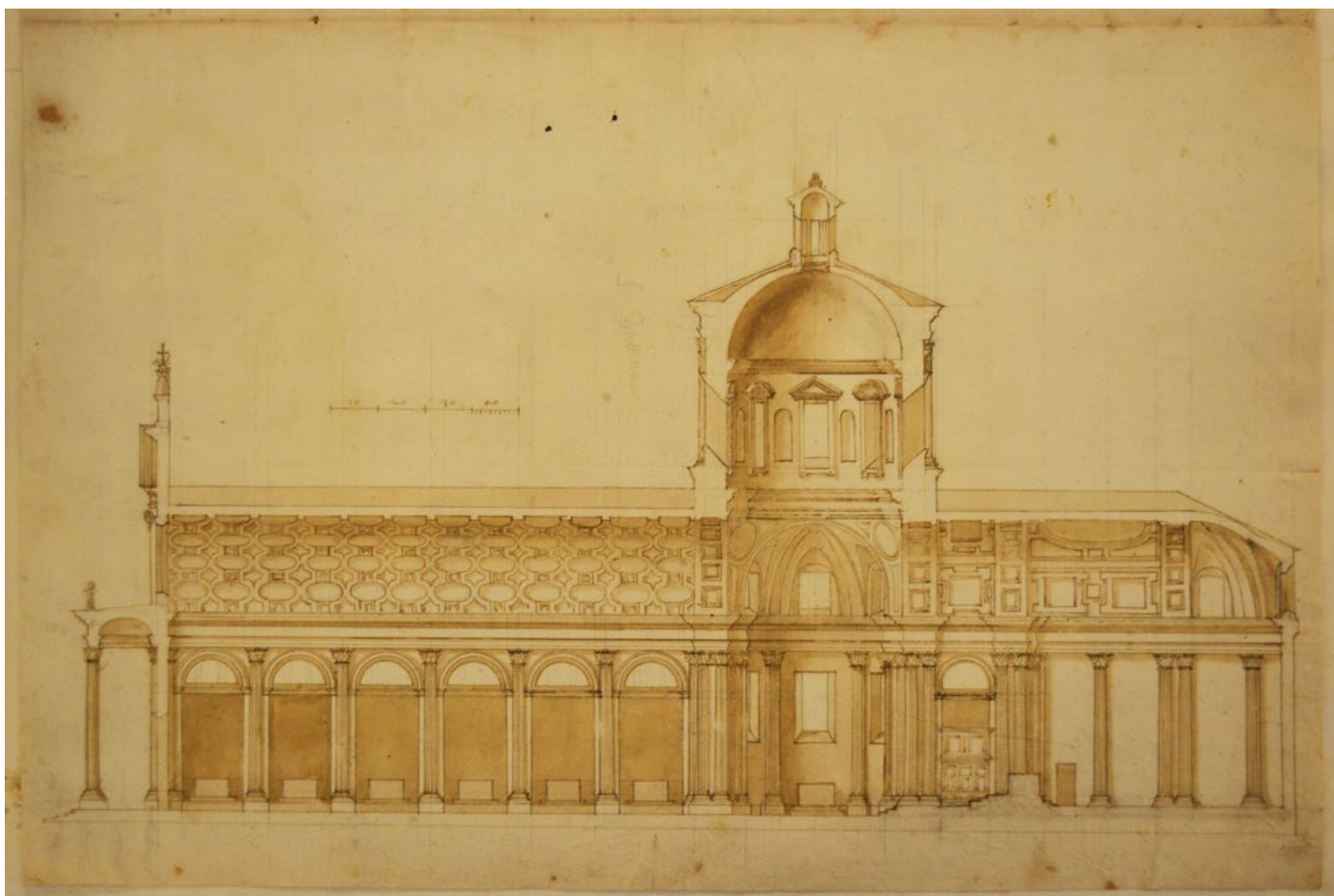


Figura 0.19 - Anonimo, Chiesa di San Vittore a Milano, costruita a partire dal 1564 su progetto di Galeazzo Alessi, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, inizio XVII secolo, ASCMi, Raccolta Bianconi, Tomo V.



indirizzato i propri interessi economici e politici su Varallo e sulla Valsesia, decide presto di ampliare il progetto e soltanto un anno più tardi chiede all'architetto di ideare un piano di rinnovamento per l'intero complesso<sup>12</sup>.

Galeazzo Alessi propone un progetto radicale, in cui prevede di rinnovare 12 edifici e di costruire una piazza porticata, due porte monumentali e 36 nuove cappelle, illustrando l'impianto generale e l'architettura dei singoli edifici. L'architetto arriva a definire anche i dettagli delle modanature e le scene da realizzare all'interno di ciascuna cappella del Sacro Monte, i "misteri" (da cui il nome "Libro dei Misteri")<sup>13</sup>. In un'ambientazione che intende evocare la città di Gerusalemme, il progetto di Alessi mette in scena, con centinaia di statue policrome e dipinti, la storia dell'umanità, dalla sua creazione, alla venuta di Cristo, al Giudizio Universale.

Consapevole di non poter seguire di persona il cantiere, l'architetto e i suoi collaboratori presentano il progetto attraverso un prezioso libro, in grado di definire con parole e disegni la piccola e la grande scala, ma anche di comunicare ai posteri tutti gli aspetti del piano, che dovrà essere realizzato "con lo spazio di molti anni da persone diverse", come afferma Galeazzo Alessi nello scritto introduttivo del Libro dei Misteri, il cosiddetto *Proemio*.

Il progetto illustrato nel Libro dei Misteri è un'importante proposta culturale, che raccoglie temi di grande rilevanza nell'architettura della seconda metà del Cinquecento, come la trattatistica, lo studio dell'antico, la pianta centrale, il teatro, il giardino e il rapporto con il paesaggio, ma anche questioni devozionali, che riflettono i dibattiti che infiammano l'arcidiocesi milanese negli anni appena successivi alla chiusura del Concilio di Trento. Nel Libro dei Misteri, questi temi

---

<sup>12</sup> Su Giacomo d'Adda si tornerà nel paragrafo **1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti**. Giacomo d'Adda aveva sposato intorno al 1555-60 Francesca Scarognini, ultima erede della principale famiglia del borgo di Varallo. Su Giacomo d'Adda e i suoi interessi economici e politici in Valsesia, si veda: L. Fecchio 2019 a, 41-47.

<sup>13</sup> Il termine "mistero" compare nelle prime pagine del Libro dei Misteri: "essendo stato ricercato da V.S. di descrivere, e disegnare tutti gli edifizij che sono et s'haveranno da edificare nel Monte di Varallo, di tante, et di diverse forme, quanto conviene a si degni, et varij *misterij* che in quello doveranno essere scolpiti, e dipinti". LM 3. La denominazione "Libro dei Misteri" è utilizzata per la prima volta nel 1914 dallo storico del Sacro Monte Pietro Galloni, di cui si parlerà nel paragrafo **0.2 Stato dell'arte** (Il Libro dei Misteri tra storia e storiografia): "Il nuovo ordine fu iniziato prima coll'opera, e poscia proposto con un piano generale, conosciuto sotto il nome di *Libro dei Misteri*". P. Galloni 1914, 150. Il termine *mistero* in realtà è utilizzato sul Sacro Monte fin dal 1495, come ci è noto da una lettera inviata da alcuni abitanti varallesi a Ludovico il Moro: P. Galloni 1909, 63. La parola *mistero* nella prima Età Moderna assume diversi significati e compare in molte guide e relazioni di viaggio in Terrasanta, sia per indicare i *sacra loca*, che gli eventi ad essi collegati, come si vedrà anche nel terzo Capitolo della tesi. Per tutta la sua storia, al Sacro Monte, il termine *mistero* assume il significato scenico-teatrale di sacra rappresentazione, ma anche quello salvifico "delle vicende della fede cristiana, rappresentate nel momento culminante della passione e della redenzione", come nota Pier Giorgio Longo: P.G. Longo 1987 b, 113. Sul significato del termine mistero, si tornerà al paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** ("I veri [edifici] nella propria Città di Hierusalem").

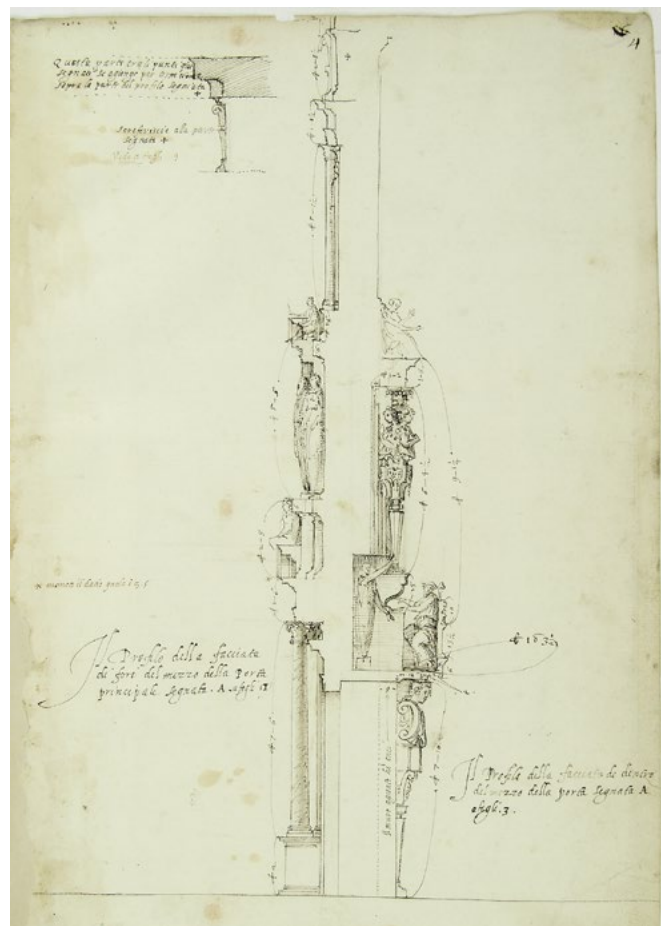


Figura 0.20 - Facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, Milano, iniziata su progetto di Galeazzo Alessi nel 1564-65.

Figura 0.21 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, sezione, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1563-65, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 4.



Figura 0.22 - Galeazzo Alessi, Porta Maggiore, Sacro Monte di Varallo, 1564-65.

s'intrecciano all'impegno nel disegnare un'architettura funzionale, in grado di aggiornare il Sacro Monte alle nuove esigenze religiose e di rispondere alle ambizioni rappresentative di un committente laico, ricco, colto e appassionato di architettura. Ereditando una tradizione da sempre legata alla storia del Sacro Monte, il progetto ambisce inoltre a realizzare, attraverso il disegno di oltre 40 edifici, l'immagine della città di Gerusalemme e dei suoi principali monumenti: aiutato da consulenti religiosi appartenenti all'ordine dei minori osservanti francescani, Alessi disegna una grande scenografia della città santa, pensata per essere vissuta in prima persona dai pellegrini in visita sul Monte.

## 0.2 Stato dell'arte

Affrontare lo studio del Libro dei Misteri obbliga a confrontarsi con una letteratura ricca, che intreccia filoni storiografici complessi e estremamente stratificati: non soltanto gli studi sul Libro dei Misteri, ma anche la letteratura su Galeazzo Alessi e sull'architettura della Maniera, gli studi di storia religiosa sul Sacro Monte, la letteratura storico-artistica sui protagonisti del cantiere valesiano tra Cinque e Seicento e la sterminata produzione storiografica su Gerusalemme e la sua ricezione, tra Medioevo ed Età Moderna.

In questa introduzione non è possibile, per la vastità del tema, prendere in esame tutti questi ambiti di studio, ma si tenterà comunque di delineare il contesto storiografico in cui s'inserisce questo lavoro. I paragrafi che seguono intendono quindi presentare lo sviluppo di due nuclei storiografici, particolarmente significativi per inquadrare l'oggetto di questa ricerca: gli studi su Galeazzo Alessi e la storiografia relativa al Libro dei Misteri, nel contesto della letteratura sul Sacro Monte di Varallo.

### **La costruzione storiografica di un protagonista del tardo Rinascimento**

Ricordato dal pittore, scrittore e trattatista Giovan Paolo Lomazzo come “Novo Dinocrate” (1587) e celebrato da Giorgio Vasari come uno dei principali architetti del suo tempo, Galeazzo Alessi non ha goduto la stessa fama dei protagonisti dell'architettura della metà del Cinquecento<sup>14</sup>. Se i nomi di architetti a lui contemporanei, come Giacomo Barozzi da Vignola, Andrea Palladio e Giorgio Vasari “suonano famigliari al grande pubblico, quello di Galeazzo Alessi parla solo

---

<sup>14</sup> Giovan Paolo Lomazzo dedica a Galeazzo Alessi una delle sue *Rime ad imitazione dei Grotteschi*: “DI Galeazzo Alessio // Laberinthi, Piramidi, obelischi, / Colossi, Mausolei, & le pregiate / Statue d'Amasi, & di Sesostre odiate, / Da chi involto è d'ignoranza ne i vischi // Che i Greci, Egittij, e i Babiloni mischi / Co i Todeschi fer; son opre che sprezzate / Hoggi son, disser le virtudi irate. / Ne v'è più alcun ch'à farle hormai ardischi. // Non è quasi in Milan formata loggia / In questa cieca etade, che sia degna / Di lode, se non forsi il bel palazzo // Ch'al Marin Duca con lodata foggia / D'antica architettura orna e disegna / Il novo Dinocrate Galeazzo.” G.P. Lomazzo 1587, 239. Giorgio Vasari parla invece di Galeazzo Alessi nell'edizione giuntina delle *Vite*, all'interno della vita di Leone Leoni: G. Vasari 1568, Terzo Libro, 846-847.



agli studiosi del Rinascimento”: “la fama e il prestigio quando era ancora in vita paiono superare decisamente le fortune critiche postume”, come nota Claudia Conforti<sup>15</sup>.

La biografia artistica di Galeazzo Alessi si è conservata soltanto in poche note manoscritte di storiografi perugini, che, con orgoglio patriottico, ricordano il loro concittadino: l’*Elogio* di Filippo Alberti, contemporaneo (e forse conoscente) di Galeazzo Alessi (1572), e le notazioni postume nella *Scorta Sagra* di padre Ottavio Lancellotti (databili agli anni 1620-1660)<sup>16</sup>.

Mentre gli edifici da lui costruiti hanno avuto una discreta notorietà nel Nord Europa, grazie alla pubblicazione dei *Palazzi di Genova* del pittore fiammingo Peter Paul Rubens (1622) (Fig. 0.23) e alla raccolta di stampe de *Les Plus Beaux Édifices De La Ville De Gênes* di M.P. Gauthier (1818) (Fig. 0.24), in Italia Galeazzo Alessi rimane all’ombra dei suoi contemporanei, ricordato soprattutto dalla storiografia perugina e dalle guide genovesi pubblicate a cavallo tra Sei e Settecento<sup>17</sup>.

Quando nel 1730 lo storiografo perugino Lione Pascoli si appresta a descrivere la carriera di Galeazzo Alessi, egli lamenta la carenza di fonti e il sorprendente disinteresse per “uno de’ maggiori giganti, che l’architettura abbia partorito”<sup>18</sup>. A suo parere, “di quantunque alcuni abbian parlato [di Alessi], niuno però bastevolmente si è steso in darne le necessarie notizie, ed in iscriverne interamente la vita. Giorgio Vasari cominciò dal collo, e si fermò al busto: Raffaello Soprani nient’altro fece, che ricopiarlo. Cesare Crispolti gli aggiunse le braccia, gli abbozzò parte del corpo, e saltò su i piedi per istroppiarle. E tutti e tre [lo] lasciaron [...]

---

<sup>15</sup> C. Conforti 2013 b, 23.

<sup>16</sup> L’*Elogio* di Filippo Alberti è pubblicato solo nel 1913, in un opuscolo a cura di Luca Beltrami: F. Alberti 1913. La *Scorta Sagra*, tuttora inedita, è conservata Biblioteca Augusta di Perugia e consultabile online a questo indirizzo: <http://www.internetculturale.it/> (ultima consultazione: 25/1/2021). I brani dedicati a Galeazzo Alessi sono: Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Manoscritti, ms.B5 (*Scorta Sagra*), 119r – 119v (2 aprile), 254 v-255 (8 dicembre).

<sup>17</sup> Le architetture rappresentate nei *Palazzi di Genova* non sono associate al nome di Galeazzo Alessi, ma sono presentate in maniera astratta con una lettera: ad esempio, Villa Giustiniani Cambiaso è indicata sotto la denominazione “Palazzo B”, Villa Grimaldi Sauli è chiamata da Rubens “Palazzo H”, mentre villa Pallavicino delle Peschiere “Palazzo E”. W. Oechslin 1975, 21-22, 29-30. I *Palazzi di Genova* sono ampliati con un secondo volume nel 1626, che rappresenta anche la chiesa di Santa Maria di Carignano. Sulla diffusione e l’importanza del volume di Rubens nell’architettura del Nord Europa, si veda: P. Lombaerde 2002; O. Medvedkova 2007. *Les Plus Beaux Édifices De La Ville De Gênes* possono essere consultati on-line a questo indirizzo: <https://architettura.unige.it/e-books/gauthier/gauthier.htm> (ultima consultazione: 25/1/2021). A differenza dei *Palazzi di Genova* di Rubens, le stampe di Gauthier sono accompagnate da brevi testi introduttivi che indicano il nome dell’architetto responsabile del progetto. Gauthier attribuisce a Alessi la Loggia della Mercanzia (“Loge de Banquiers”), Palazzo Cambiaso, Palazzo Carega, Palazzo Lercari e Palazzo Grimaldi in Strada Nuova, Palazzo Brignole in Strada Nuovissima, la chiesa di Santa Maria di Carignano, il Granaio Pubblico, Villa Grimaldi-Sauli, Villa Giustiniani a Sampierdarena, la Porta del Molo, villa Pallavicino delle Peschiere, Villa Lercari Sauli a Sampierdarena, Villa Grimaldi (la Fortezza) a Sampierdarena, Villa Giustiniani-Cambiaso ad Albaro, Villa d’Angelo a Polcevera e Villa Imperiale a San Pier d’Arena. M.P. Gauthier 1818. Sulla fortuna (e sfortuna) delle architetture genovesi di Alessi nelle guide di Genova e nella letteratura di viaggio: W. Oechslin 1975, 20-26.

<sup>18</sup> L. Pascoli 1730, Volume Primo, 279-287.

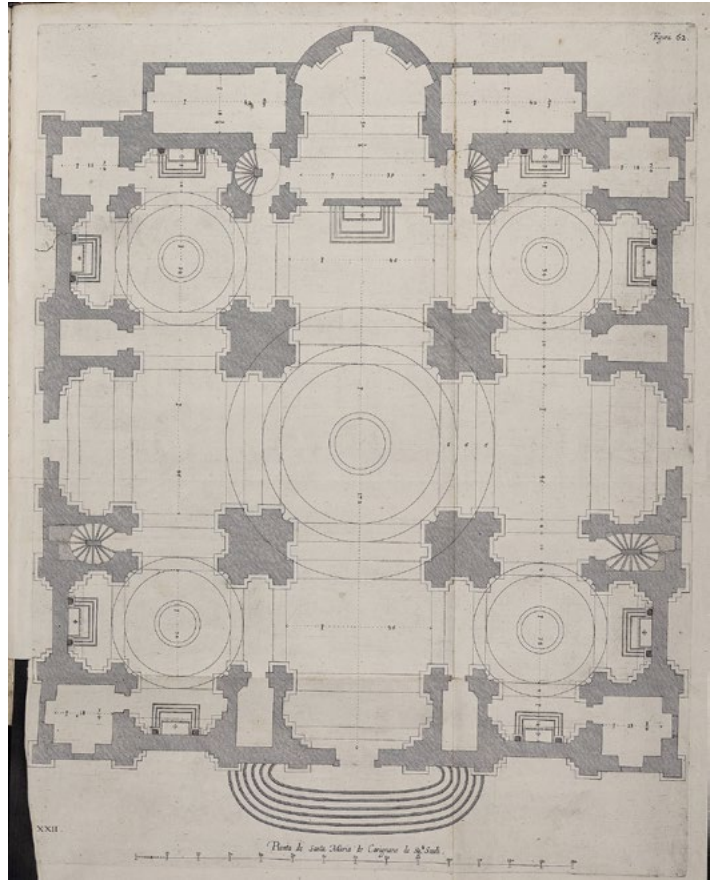
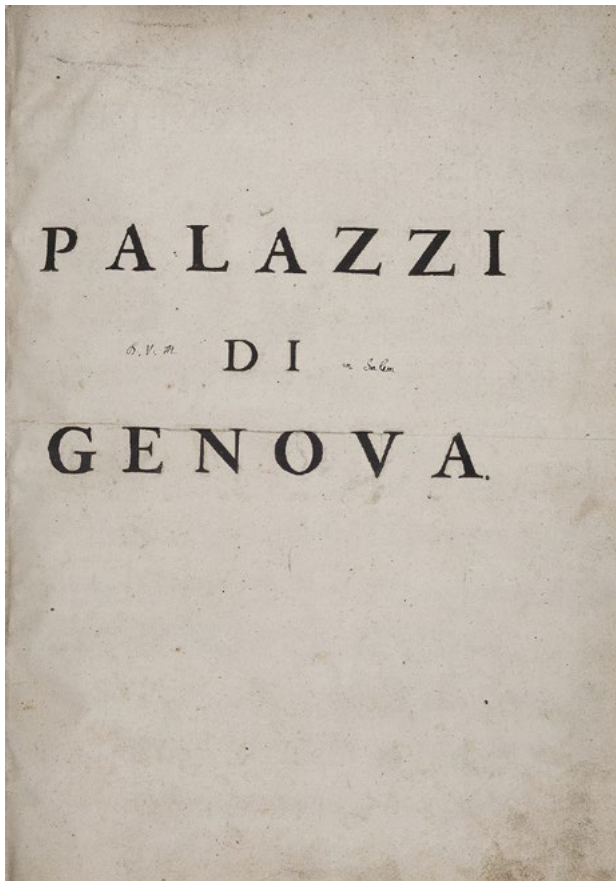


Figura 0.23 - Peter Paul Rubens, *Pianta de Santa Maria de Carignano de Sig.ri Sauli*, iniziata nel 1552 su progetto di Galeazzo Alessi, acquaforte, 1622. Da: P.P. Rubens 1622, frontespizio, 62.

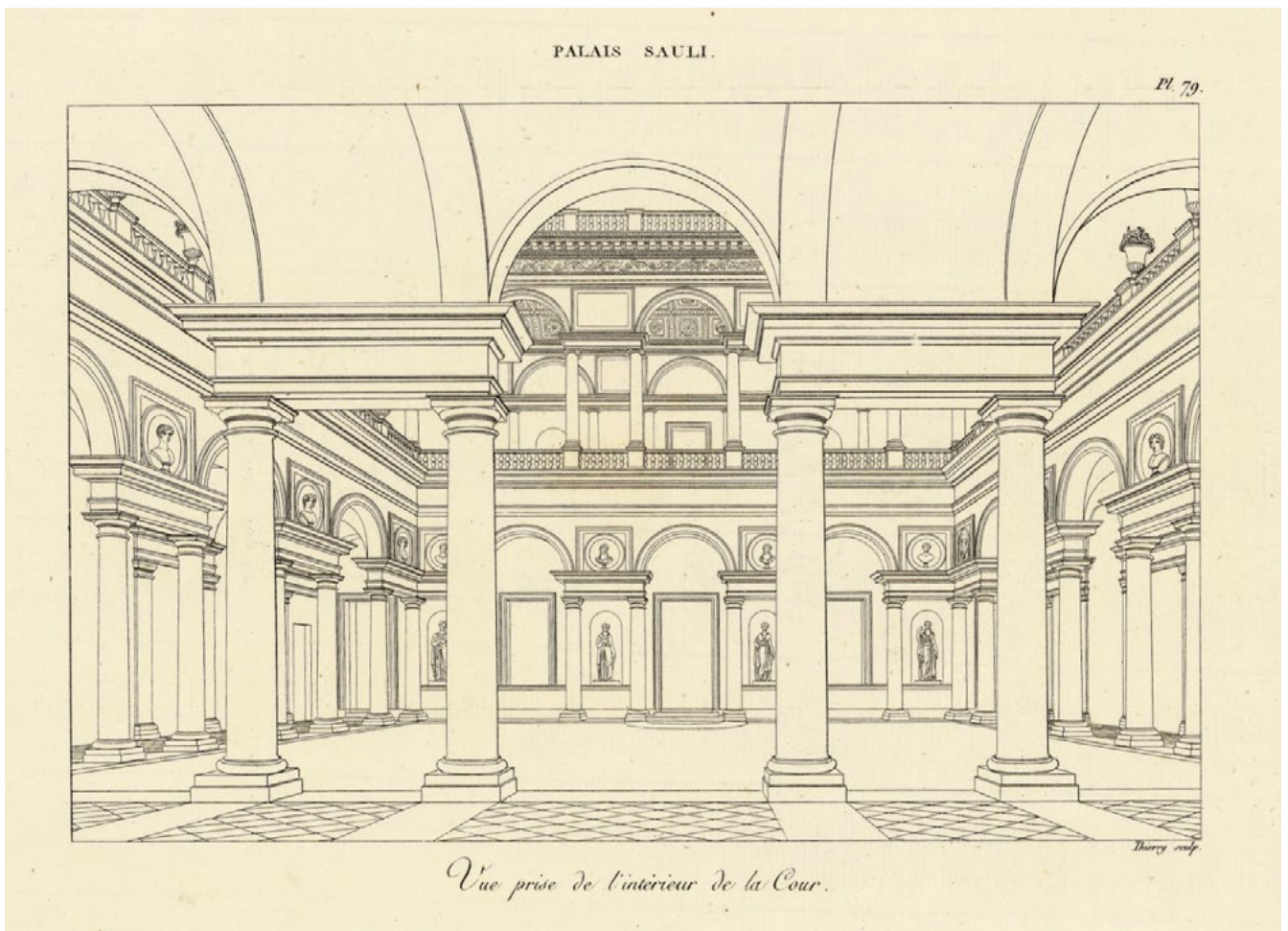


Figura 0.24 - Martin-Pierre Gauthier, *Palais Sauli, Vue prise de l'intérieur de la Cour* (Veduta della corte di Villa Grimaldi Sauli, iniziata intorno al 1554 su progetto di Galeazzo Alessi), acquaforte, 1818. Da: M.P. Gauthier 1818, Pl. 79.

senza capo, senza viscere, e senza la maggior parte de' membri.”<sup>19</sup> Lione Pascoli si lancia quindi nell'impresa di “prender altrove il mancante” e “d'unire con proporzionata distribuzione al tutto le parti, per non lasciar difforme, ed in pezzi divisa la sua vita”. Nonostante le buone intenzioni, la vita di Alessi scritta da Lione Pascoli poco aggiunge alle informazioni dei suoi predecessori e si limita a romanzare le parole di Giorgio Vasari e Filippo Alberti, integrandole con alcune annotazioni di Ottavio Lancellotti.

Il testo di Pascoli è la principale fonte per la voce biografica di Francesco Milizia, che, nelle *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781), si sofferma soprattutto sulle architetture genovesi, lodando la capacità di Alessi di realizzare edifici “grazios[i], senza che punto pecchino di pesante”, ovvero di saper bilanciare il linguaggio classico con un ornato ricco e elegante<sup>20</sup>.

Nel *Dictionnaire historique d'architecture* (1832), Quatremère de Quincy riconosce l'importanza di Galeazzo Alessi nella storia dell'architettura rinascimentale: “Galeazzo Alessi fu per Genova ciò che furono Bramante e Sangallo per Roma, Buontalenti e Ammannati per Firenze, Sansovino e Palladio per Venezia”<sup>21</sup>. Come Milizia, anche Quatremère de Quincy apprezza le capacità di Alessi “di attenersi al semplice, senza divenir monotono, e di variare le sue invenzioni, senza chiamar in soccorso innovazioni viziose e senza abbandonarsi al capriccio”. Ma soprattutto si concentra su Genova, che Quatremère de Quincy riconosce come il fulcro della sua attività: Alessi è il responsabile delle grandi trasformazioni urbane di Genova nel secolo d'oro, l'architetto che ha reso questa città la “Superba”.

Nel 1872 cade il terzo centenario della morte di Alessi. Per l'occasione a Perugia sono organizzate commemorazioni, mostre e elogi pubblici, sono pubblicati opuscoli, poesie, saggi e indagini d'archivio. Tra le molte iniziative, spiccano la ristampa della vita vasariana di Galeazzo Alessi, arricchita di annotazioni che compendiano le conoscenze sull'architetto, e le *Memorie* di Adamo Rossi, storico e bibliotecario perugino che, per la prima volta, indaga i “patri scrittori ed archivi”, nel tentativo di aggiungere sfumature e dettagli alla biografia alessiana<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Il passaggio di Cesare Crispolti su Galeazzo Alessi nella *Perugia Augusta*: C. Crispolti 1648, 358-359. Raffaele Soprani dedica a Galeazzo Alessi una delle sue *Vite* di artisti genovesi e “forastieri che in Genova operarono”, replicando quasi testualmente le informazioni fornite da Vasari: R. Soprani 1674, 284-285.

<sup>20</sup> Milizia 1781, Libro Terzo, 1-12.

<sup>21</sup> Edizione francese: A.C. Quatremère de Quincy 1832, Tome Première, 25-30; Traduzione italiana: A.C. Quatremère de Quincy 1842, Volume Primo, 57-61.

<sup>22</sup> G. Vasari 1873; A. Rossi 1873 a. Le memorie di Adamo Rossi sono pubblicate sia in un opuscolo sciolto, che all'interno della rivista perugina *Giornale di Erudizione Artistica* (Vol II, Fasc. II, Febbraio 1873, 25-56), consultabile online a questo indirizzo:

<http://periodici.librari.beniculturali.it/> (ultima consultazione: 25/1/2021). Con aggiunte in: A. Rossi 1873 b. L'elenco del materiale esposto alla mostra perugina è presentato in: *Commemorazione* 1873, 41-42. L'opuscolo, pubblicato con la collaborazione dell'Accademia delle Belle Arti, presenta una relazione dell'ingegner Guglielmo Calderini, che ripercorre con termini encomiastici la carriera di Alessi, e tre componimenti di poeti locali, tra cui la defunta Assunta Pieralli. Nel 1872 lo storico dell'arte Gustavo Frizzoni pubblica la traduzione della voce biografica su Alessi redatta da Julius

Negli stessi, a Genova, lo scultore Santo Varni individua un ricco nucleo documentario relativo alla Fabbrica della chiesa di Santa Maria di Carignano, all'interno dell'archivio della famiglia Pallavicino, allora depositato nella villa delle Peschiere. Tra i molti documenti rinvenuti nell'archivio, Santo Varni porta alla luce un importante gruppo di lettere autografe di Galeazzo Alessi<sup>23</sup> (Fig. 0.25). Come spiega in una lettera introduttiva, egli non riesce a pubblicare le sue ricerche in occasione del terzo centenario della morte, ma soltanto quattro anni dopo, nel 1877, in un opuscolo indirizzato all'Accademia Perugina delle Belle Arti. Se Santo Varni, per la prima volta, riesce a ricostruire la vicenda costruttiva di Santa Maria di Carignano, considerata già allora uno dei capolavori di Alessi, le lettere dell'architetto, accompagnate da disegni indirizzati al cantiere, costituiscono ancora oggi una delle principali fonti per la conoscenza dell'attività di Alessi a Genova e delle sue "idee sull'architettura", usando le parole di Howard Burns<sup>24</sup>.

Non passano molti anni perché anche a Milano Galeazzo Alessi torni al centro dell'interesse della critica storico artistica: l'occasione è segnata dal restauro di Palazzo Marino come nuova sede del Comune di Milano. Il restauro guidato dall'architetto Luca Beltrami suscita forti dibattiti a livello nazionale: nel tentativo di coniugare lo studio della storia con la pratica del restauro filologico, Beltrami conduce ricerche d'archivio su Palazzo Marino e porta alla luce quelli che considera i disegni autografi di Galeazzo Alessi<sup>25</sup>. Beltrami utilizza questo gruppo di disegni per guidare il restauro dell'edificio, che presto diventerà una delle tappe fondamentali della teoria del restauro tardo-ottocentesca<sup>26</sup> (Fig. 0.26).

Negli anni compresi tra le due guerre sono pubblicate alcune importanti ricerche su Galeazzo Alessi: così come era successo in occasione delle celebrazioni per i trecento anni dalla morte di Alessi, gli studi restano frammentati tra Perugia, Genova e Milano, i tre fulcri della sua attività.

Nel 1929 Grete Kühn pubblica un corposo saggio in lingua tedesca sull'attività genovese di Alessi, in cui compie una revisione bibliografica sull'architetto,

---

Meyer sulla rivista romana *Il Buonarroti*: J. Meyer 1872 a (tradotto in: J. Meyer 1872 b). Già in Meyer si possono leggere alcuni temi ricorrenti della storiografia tedesca di primo Novecento. Ad esempio Meyer ammette i legami di Alessi con il Rinascimento romano, ma, allo stesso tempo, sostiene che nelle sue architetture "andarono perdute due cose; [...] la delicatezza del disegno [...] che distingue la primitiva epoca della Rinascenza, e poi quella tranquilla bellezza delle ritriche proporzioni". Per Meyer, Alessi è "uno dei fondatori della architettura barocca".

<sup>23</sup> In una lettera introduttiva indirizzata all'Accademia Perugina di Belle Arti, Santo Varni spiega di essersi "proposto di fare una piccola pubblicazione allorquando cotesta illustre Accademia apprestossi nel 1873 a solennizzare il terzo centenario della morte del famoso Architetto", ma "allora il tempo volò via senza che egli [...] potess[e] mantenere il fermato proposito". S. Varni 1877, VI.

<sup>24</sup> S. Varni 1877; H. Burns 1975.

<sup>25</sup> Beltrami pubblica i disegni nella Relazione di progetto e in un saggio per la rivista *Archivio Storico dell'Arte*. L. Beltrami 1888. Il progetto di restauro di Palazzo Marino è presentato in: L. Beltrami 1896. Sul restauro del Salone di Palazzo Marino: *Del Salone* 1872.

<sup>26</sup> Sulla figura di Luca Beltrami e il suo ruolo nella teoria del restauro ottocentesca, si veda il recente catalogo della mostra: S. Paoli 2014. Sul restauro di Palazzo Marino, in particolare: G. Bologna 1999, 62-69.



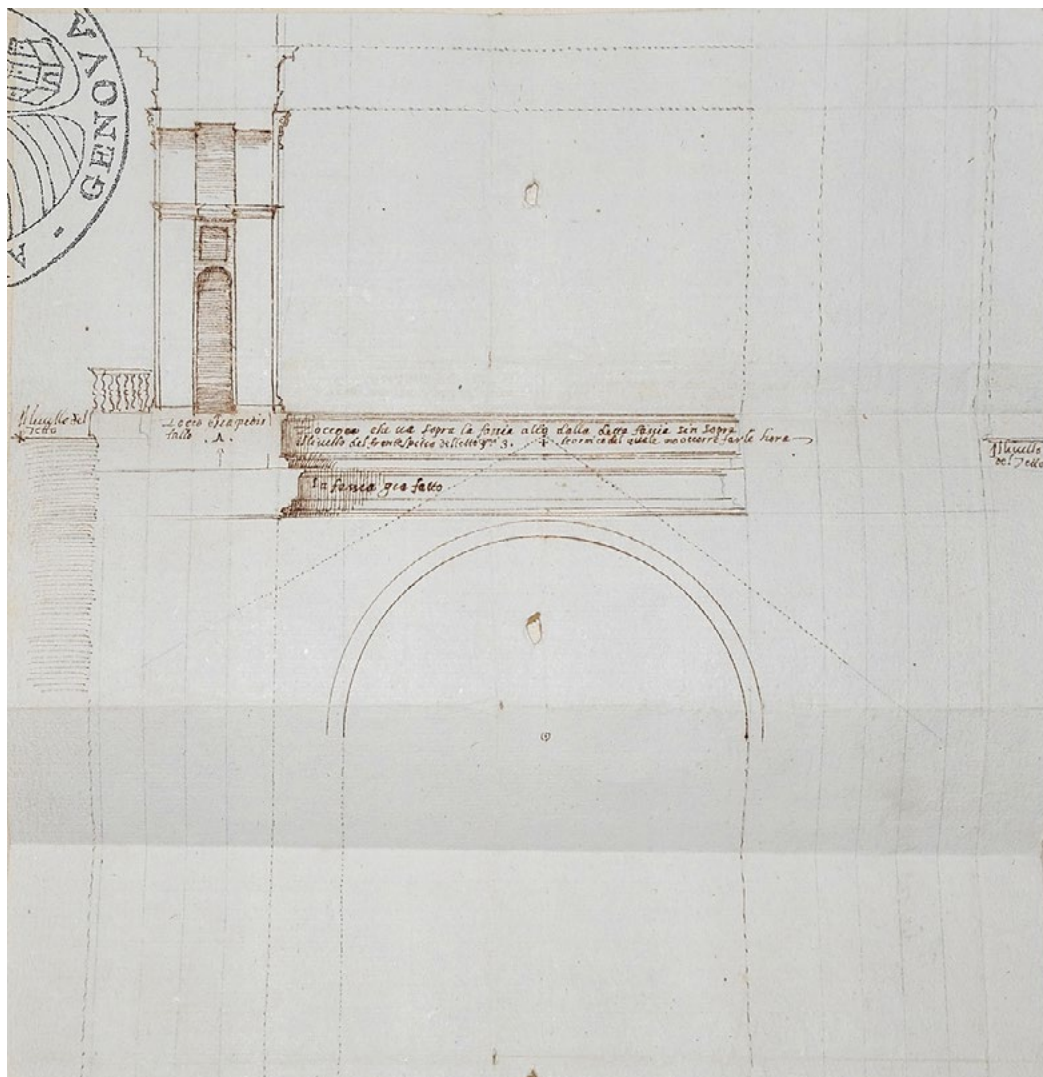


Figura 1.25 - Lettera di Galeazzo Alessi alla fabbrica della chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, con una sezione del tamburo della cupola, penna e inchiostro bruno su carta, 1567, Genova, Archivio Durazzo-Giustiniani. Da: R. Gill 2016, 209.



Figura 0.26 - Anonimo, Cantiere della facciata di Palazzo Marino su Piazza della Scala, costruita su progetto di Luca Beltrami a partire dal 1886, stampa all'albumina, 1892 ca., Milano, Civico Archivio Fotografico di Milano, Raccolta Beltrami, inv. RLB 2743, CC BY-SA.



intrecciando dati materiali, fonti secondarie e fonti d'archivio<sup>27</sup>. Nell'analizzare le opere genovesi, Grete Kühn pone particolare enfasi sulle origini romane del linguaggio architettonico di Alessi e sui presunti legami con Michelangelo<sup>28</sup>. Negli stessi anni lo storico dell'architettura Mario Labò intraprende alcune ricerche sulle ville e sulle chiese genovesi tra Cinque e Seicento: partendo da questi studi, inizia a lavorare a un'aggiornata biografia dell'architetto, che prenderà forma soltanto nel dopoguerra con la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, pubblicata nel 1960<sup>29</sup>.

A Milano, invece, gli studi su Galeazzo Alessi s'inseriscono nel contesto di un rinnovato interesse per l'architettura rinascimentale lombarda, che culmina nella pubblicazione dei *Documenti per la storia dell'architettura a Milano*, risultato delle imponenti ricerche d'archivio condotte da Costantino Baroni a partire dagli anni Trenta<sup>30</sup>. In ambito internazionale spicca l'intervento in lingua tedesca di Hans Hoffman (1934), che, nel ripercorrere l'architettura milanese negli anni compresi tra 1550 e 1650, dedica un capitolo a Galeazzo Alessi: Alessi è una "meteora" in grado di esprimere meglio di chiunque altro i conflitti ideologici del suo tempo. Secondo Hoffman, le sue opere, così cariche di "bizzarrie", cancellano l'armonia e l'allegria atmosfera del Rinascimento bramantesco, ma, allo stesso tempo, rappresentano "un'attraente fase di transizione dal Rinascimento al Barocco"<sup>31</sup>. Nei numerosi saggi pubblicati tra gli anni Trenta e Quaranta su Alessi, Giovanni Rocco tenta di valutare gli apporti dell'architetto perugino nella Milano della seconda metà del Cinquecento: confermando o mettendo in discussione alcune tradizionali attribuzioni, egli considera Alessi il responsabile dei progetti per il Palazzo dei Giureconsulti, l'Auditorium del Cambio, Palazzo Marino, le chiese dei Santi Paolo

---

<sup>27</sup> G. Kühn 1929. Un'importante voce biografica su Galeazzo Alessi in lingua tedesca, a cura di William Suida, era già stata pubblicata nel primo tomo del *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*: W. Suida 1907.

<sup>28</sup> In particolare, si vedano le considerazioni su villa Giustiniani-Cambiaso, in cui Kühn cerca di valutare l'attendibilità di una guida artistica genovese di tardo Settecento, che indicava Michelangelo come l'autore della villa: G.C. Ratti 1780. Ratti non è il primo autore a collegare il nome di Alessi a quello di Michelangelo: già Lione Pascoli suggeriva che durante il suo soggiorno a Roma Alessi aveva stretto amicizia con Michelangelo, diventandone suo allievo. L. Pascoli 1732, 280.

<sup>29</sup> M. Labò 1932; M. Labò 1938; M. Labò 1960. Mario Labò presenta per la prima volta le sue ricerche su Galeazzo Alessi in occasione del *V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, tenutosi a Perugia nel 1948. M. Labò 1957. Negli anni Trenta lo storico e archivist perugino Giustiniano degli Azzi Vitelleschi pubblica un gruppo di documenti inediti relativi a Galeazzo Alessi, rinvenuti in un non specificato "archivio domestico del compianto professor Vincenzo Sereni": interessato soprattutto ai dettagli della vita privata dell'architetto, l'autore si sofferma sulla corrispondenza tra Galeazzo e l'intransigente fratello, frate Nicolò Alessi, che lo rimprovera per un rapporto adultero con una donna genovese di nome Franceschetta. G. Degli Azzi Vitelleschi 1934. Su Franceschetta e i lasciti di Alessi: A. Rossi 1873 a.

<sup>30</sup> Gli studi di Costantino Baroni costituiscono ancora oggi uno dei punti di riferimento per lo studio dell'architettura milanese tra Cinque e Seicento. Se il primo volume, dedicato agli edifici sacri, è pubblicato nel 1940, il secondo volume, che prende in considerazione anche alcuni edifici civili, vede la luce soltanto nel secondo dopoguerra. C. Baroni 1940; C. Baroni 1968. Le ricerche d'archivio di Baroni sono di particolare importanza per gli studi su Galeazzo Alessi, perché attestano la presenza dell'architetto perugino nei cantieri di Santa Maria presso San Celso, San Paolo e Barnaba e Palazzo Marino, attraverso le fonti documentarie e non soltanto attraverso analisi stilistiche e tradizionali attribuzioni della letteratura artistica cinque-seicentesca.

<sup>31</sup> H. Hoffman 1934, 69-73.

e Barnaba, di San Raffaele e di San Vittore, la Certosa di Garegnano, nonché l'autore dei numerosi disegni per Santa Maria presso San Celso e il Sacro Monte di Varallo e di alcuni schizzi per il Duomo e Palazzo Ducale<sup>32</sup>.

Nel secondo dopoguerra, mentre Mario Labò sta lavorando a una monografia su Galeazzo Alessi, mai pubblicata, Emmina de Negri dà alle stampe un volume dedicato all'attività dell'architetto a Genova, in cui presenta una puntuale analisi delle opere genovesi, completando il testo con uno stato dell'arte, in cui elenca i numerosi contributi nazionali e internazionali sull'argomento<sup>33</sup>. Quello di Emmina de Negri è il primo di una serie di importanti lavori dedicati Alessi negli anni Sessanta: tra le molte pubblicazioni, sono da ricordare i saggi di Eros Robbiani e Nancy Houghton Brown (rispettivamente su Palazzo Marino e la chiesa di San Paolo e Barnaba a Milano) e il volume monografico di Ennio Poleggi sulla Strada Nuova a Genova<sup>34</sup>.

Negli stessi anni Manfredo Tafuri pubblica "L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo" (1966), che segna il punto di arrivo di un crescente interesse per l'architettura della metà del Cinquecento, tra il Rinascimento maturo e l'esplosione del Barocco romano di inizio Seicento<sup>35</sup>. Alessi trova grande spazio

---

<sup>32</sup> Rocco presenta al *IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* del 1939 un intervento sull'attività di Alessi a Milano: G. Rocco 1940 a. Il disegno per Palazzo Ducale era stato pubblicato da Luca Beltrami in: L. Beltrami 1900. Sui disegni per Santa Maria presso San Celso: G. Rocco 1940 b. Sull'intervento di Alessi al Sacro Monte di Varallo: G. Rocco 1940 d; G. Rocco 1941. Sul San Raffaele: G. Rocco 1940 c. Come si vedrà più avanti, Rocco non è il primo studioso ad attribuire progetto del Sacro Monte ad Alessi.

<sup>33</sup> Negli anni Cinquanta, prima di scrivere la voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, Mario Labò aveva in cantiere una monografia su Galeazzo Alessi, da pubblicare per la collana *Il Balcone*, diretta da Bruno Zevi, come si può leggere nella terza di copertina di alcuni volumi della collana. Ringrazio Sofia Nannini per la segnalazione. E. De Negri 1957. Tra gli studi pubblicati in questi anni, spicca anche il breve saggio di Giusta Nicco Fasola sulla chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, ricco di immagini e rilievi inediti: G. Nicco Fasola 1956 b.

<sup>34</sup> E. Robbiani 1969; N.A. Houghton Brown 1964; N.A. Houghton Brown 1965. Il libro di Ennio Poleggi è il risultato di un'importante indagine d'archivio che mette in discussione la tradizionale attribuzione vasariana della Strada Nuova. E. Poleggi 1968. Sulla Strada Nuova (attuale via Garibaldi) si veda anche: E. Poleggi 1983.

<sup>35</sup> M. Tafuri 1966. Un'intera sessione del *Twentieth International Congress of the History of Art* (1963) è dedicata al tema "Recent Concepts of Mannerism": alla sessione, coordinata da Ernst Gombrich, partecipa anche Wolfgang Lotz, con un intervento incentrato sui "Changing Aspect" del Manierismo in architettura. L'interesse della storiografia, sia italiana che internazionale, è incentrato soprattutto sulla pittura e la scultura manieristica, più che sull'architettura. Tra anni Sessanta e Settanta spiccano, a livello internazionale, pubblicazioni di grande importanza sul tema: A. Hauser 1964 (traduzione italiana per Einaudi pubblicata nel 1965); J. Shearman 1970. Il testo di Shearman, destinato a avere grande successo a livello internazionale, riceve poca attenzione dalla storiografia italiana, come spiega Marco Collareta nell'edizione italiana pubblicata solo tredici anni dopo: J. Shearman 1983. In Italia il dibattito sul Manierismo in architettura aveva preso vita già negli anni Cinquanta, con il saggio di Giusta Nicco Fasola: G. Nicco Fasola 1956 a. Sul tema si sarebbe poi esposto, una decina di anni dopo, anche Eugenio Battisti: E. Battisti 1968-69. Soltanto a un anno di distanza dalla pubblicazione del libro di Tafuri, è organizzato dal *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* un importante convegno sul tema "L'architettura del Manierismo e il Veneto". Al convegno, i cui atti sono pubblicati sul *Bollettino del CISA* (IX, 1967), partecipano studiosi di fama internazionale, come Arnold Hauser, Giulio Carlo Argan, Eugenio Battisti, André Chastel, Erik Forsmann, Nikolaus Pevsner, Lionello Puppi, John Shearman e Manfredo Tafuri. Tra i saggi pubblicati, compare anche un intervento di Adriano Peroni su Pellegrino Tibaldi e Galeazzo

nelle pagine di Tafuri, che, sulla scorta della storiografia tedesca di inizio secolo (tra cui Ernst Michalski, Hans Hoffman, Ernst Gombrich e Nikolaus Pevsner), racconta l'architettura del Manierismo come l'espressione di una società dilaniata dai conflitti ideologici e religiosi e alla ricerca di dimensioni nuove: un'architettura sperimentale, irrequieta, instabile e tormentata<sup>36</sup>. Il dibattito sul Manierismo in architettura prosegue per tutto il decennio successivo e s'intreccia con il quattrocentesimo anniversario della morte di Alessi (1572).

A Genova, Emmina de Negri e Corrado Maltese organizzano una mostra e un convegno internazionale sull'architetto perugino. Se per la mostra i curatori realizzano il primo catalogo ragionato della sua opera, gli atti del convegno, con la collaborazione di Wolfgang Lotz, rimangono tuttora la più estesa e importante pubblicazione su Galeazzo Alessi<sup>37</sup>. Il volume tenta di precisare alcuni aspetti della sua carriera e di inserire le sue opere nel più ampio contesto dell'architettura del Cinquecento, evidenziando i legami con la trattatistica (Vitruvio, Alberti e Serlio), il debito verso il Rinascimento maturo romano, le analogie e le differenze con gli architetti a lui contemporanei<sup>38</sup>.

Leggendo i quaranta saggi che compongono il libro, Alessi sembra aver vissuto almeno tre vite diverse: una in Umbria, dove diventa interprete del sobrio classicismo di Raffaello, una a Genova, in cui si fa il portavoce dello sfarzo e dell'eleganza dell'aristocrazia cittadina, e un'altra ancora a Milano, dove disegna un'architettura esuberante e vitale, che oscilla tra "fantasia" e "schizofrenia"<sup>39</sup>. Da questo grande sforzo collettivo (il volume supera le 700 pagine) emerge una figura poliedrica ed eclettica, che sfugge a ogni semplice e univoca interpretazione. Come afferma l'organizzatore del convegno in un "tentativo di conclusione", osservando Alessi ci si trova di fronte a mille contraddizioni, conflitti e a continui "drammi dialettici". Nelle parole di Corrado Maltese e di molti dei relatori del convegno incombono senza dubbio i contemporanei dibattiti sul Manierismo in architettura: Galeazzo Alessi è l'interprete ideale di un momento storico segnato dal contrasto e dall'irrequietezza; la "schizofrenia" di Alessi è il segno di un mondo tormentato, in continuo cambiamento.

---

Alessi: A. Peroni 1967. Sulla fortuna degli studi sul Manierismo in architettura negli anni Sessanta-Settanta e il "declino di una categoria storiografica", si rimanda a: R. Samperi 2019.

<sup>36</sup> Si veda il capitolo introduttivo, in cui Tafuri presenta uno stato dell'arte sull'architettura del Manierismo: M. Tafuri 1966, 13-37. Tafuri parla di Galeazzo Alessi in: M. Tafuri 1966, 69-72. Si veda anche il capitolo dedicato a Milano e Genova nell'*Architettura dell'umanesimo*, in cui Tafuri mette a fuoco alcuni temi già delineati nell'*Architettura del Manierismo*: M. Tafuri 1969, 159-168.

<sup>37</sup> C. Maltese 1974; *Galeazzo Alessi* 1975.

<sup>38</sup> Il volume è diviso in sei sezioni. La prima e la seconda sezione indagano la fortuna postuma di Alessi (Carboneri e Oechslein) e i legami con il Manierismo, l'urbanistica e la trattatistica cinquecentesca (Olivato, Wilinski e Burns). La terza sezione analizza la formazione di Alessi (Miarelli Mariani), le opere in Umbria (in particolare Algeri) e a Bologna (Tuttle). La quarta sezione tocca le architetture genovesi (De Negri), dalle ville (Carpeggiani), alle fortificazioni (Marconi, Forti), alla chiesa di Santa Maria di Carignano (in particolare Thoenes). La quinta sezione riguarda l'attività milanese: i saggi affrontano l'analisi di singoli progetti (Ackerman, Robbiani, Rosci, Stefani Perrone), ma anche questioni stilistiche (Fusconi) e problemi attributivi (Scotti). L'ultima sezione esamina invece l'influsso dell'architettura di Alessi in Spagna.

<sup>39</sup> Dall'*Ipotesi di conclusione* di Corrado Maltese: *Galeazzo Alessi* 1975, 685-690.

Se l'obiettivo del convegno era quello di comprendere "in un secolo di giganti (...), tra Leonardo e Michelangelo, Raffaello e Tiziano, Sansovino e Palladio, qual è veramente il posto dell'Alessi"<sup>40</sup>, la risposta è data da Wolfgang Lotz. Nello stesso anno del convegno, Lotz apre il capitolo su Genova e Milano del suo fondamentale "Architecture in Italy, 1500-1600" con queste parole: "Come Palladio e Vignola, Galeazzo Alessi (...) è uno dei grandi architetti del proprio tempo. I suoi edifici hanno un'importanza tipologica e stilistica, per Genova e per Milano, pari a quella dei palazzi e delle ville di Palladio per il Veneto"<sup>41</sup>.

In genere, le ricerche pubblicate negli anni appena successivi al convegno si concentrano sull'analisi di singoli edifici o su contesti geografici e cronologici limitati<sup>42</sup>. Nella grande produzione storiografica su Alessi tra anni Ottanta e primi anni Duemila, spiccano la monografia di Nancy Houghton Brown sull'attività milanese di Alessi, il volume in lingua tedesca dello storico dell'arte tedesco Kurt Zeitler su villa Giustiniani-Cambiaso e villa Grimaldi-Sauli a Genova e i numerosi studi di Lauro Magnani sui giardini e le ville genovesi, ricchi di aggiornamenti e, in alcuni casi, sorprendenti riscoperte, come la fonte Doria, nascosta per quasi un secolo nello scantinato di una palazzina popolare<sup>43</sup> (Fig. 0.27). Oltre a queste pubblicazioni di più ampio respiro, non mancano interventi puntuali, come i saggi di Aurora Scotti, le revisioni archivistiche di Marco Bologna (curatore dell'inventario dell'Archivio Sauli genovese), gli studi di Walter Ghia su Santa Maria di Carignano e i numerosi contributi della storiografia internazionale su

---

<sup>40</sup> Queste sono le parole di Corrado Maltese nell'introduzione al catalogo della mostra: C. Maltese 1974, 16.

<sup>41</sup> "Like Palladio and Vignola, Galeazzo Alessi (...) is one of the great architects of the period. His buildings are of a typological and stylistic importance for Genoa and Milan equal to Palladio's palazzi and villas for the Veneto". L.H. Heydenreich, W. Lotz 1974, 287.

<sup>42</sup> Gli unici interventi pubblicati in questi anni sono un breve saggio pubblicato da Giulia Fusconi, che analizza la decorazione degli edifici di Alessi, in relazione all'esperienza romana, ponendo particolare enfasi sull'influsso dei cantieri di Perin del Vaga nella Roma di Paolo III Farnese e un articolo di Nino Carboneri sulle chiese alessiane, che poco aggiunge ai numerosi interventi del convegno del 1974: G. Fusconi 1976; N. Carboneri 1977.

<sup>43</sup> Il lavoro di Nancy Houghton Brown scaturisce dalla tesi di dottorato discussa nel 1978 alla Columbia University (pubblicata in tiratura limitata come *Outstanding Dissertation in Fine Arts*). Particolarmente significativa è l'analisi delle fonti primarie, organizzate in un'organica e ricca appendice documentaria. N.A. Houghton Brown 1982. Il testo di Kurt Zeitler è diviso in tre parti distinte: nella prima ripercorre l'evoluzione della villa nel Rinascimento, dalle ville medicee a alcuni esempi veneti, passando per la Roma del primo Cinquecento; nella seconda analizza i precedenti genovesi delle ville alessiane; nella terza entra nel merito di villa Giustiniani-Cambiaso e villa Grimaldi Sauli, soffermandosi sulla distribuzione degli edifici e sul linguaggio architettonico utilizzato. K. Zeitler 1993. Un tentativo analogo è rappresentato da una tesi di dottorato, mai pubblicata, di Donna Maria Salzer (discussa alla Harvard University nel 1992), che prende in esame le ville Giustiniani-Cambiaso, Grimaldi-Sauli e Pallavicino, ponendo particolare enfasi sulla committenza e sull'analisi del linguaggio architettonico, con puntuali confronti all'architettura romana del Rinascimento maturo romano. D.M. Salzer 1992. Sulla cultura del giardino e delle grotte a Genova, si veda il catalogo della mostra genovese del 1984 (L. Magnani 1984), il cui testo è tradotto anche in lingua inglese in: L. Magnani 1985. Si veda anche l'importante volume monografico *Il Tempio di Venere* (L. Magnani 1987) e i successivi interventi su grotte e ninfei in: L. Magnani 1999. Particolarmente interessanti sono le riflessioni sulla formazione vitruviana di Alessi in: L. Magnani 2003.





Figura 0.27 - Galeazzo Alessi, Fonte Doria, Genova, 1550-1558 circa.



Figura 0.28 - Anonimo (Galeazzo Alessi?), *De i Terragli delle Cortine e loro misure*, penna e inchiostro su carta, 1564-1572 (?), Modena, Biblioteca Estense, Codice Campori, γ, L. 11.1, 46R.

giardini e ville genovesi (in particolare di George L. Gorse e Stephanie Hanke)<sup>44</sup>. Non mancano nemmeno nuove proposte: Gianni Baldini suggerisce Alessi come l'autore di un manoscritto militare conservato alla Biblioteca Estense di Modena (Fig. 0.28), Francesco Repishti documenta la sua partecipazione al progetto della facciata del Palazzo Medici a Milano (Fig. 0.29), Charles Davis lo individua come il progettista delle finestre di Palazzo Sforza-Almeni a Firenze (Fig. 0.30) e Silvia Medde lo riconosce come l'architetto del monumento di Gian Giacomo Grati alla chiesa dei Servi a Bologna<sup>45</sup> (Figg. 0.31, 0.32).

Tuttavia è solo nel 2012, in occasione del cinquecentenario della nascita, che prendono vita nuove, importanti iniziative di divulgazione e di ricerca. Alcune istituzioni genovesi creano un sito internet con lo scopo di “presentare al più ampio numero di persone, e non solo agli specialisti, l'attività svolta dal celebre architetto” e di istituire un “itinerario alessiano” all'interno della città<sup>46</sup>. Intanto a Perugia hanno luogo una mostra, alcune giornate di studio e ben quattro pubblicazioni, con

---

<sup>44</sup> Tra i molti saggi di Aurora Scotti sull'argomento, segnalo, in particolare: A. Scotti 1991. Le ricerche di Marco Bologna hanno permesso, ad esempio, di stabilire che il celebre bagno descritto da Vasari non si trovava all'interno della villa Grimaldi-Sauli, ma in un altro edificio di proprietà di Giovanni Battista Grimaldi in Bisagno. M. Bologna 2001, 567-570. Particolarmente significativi sono i documenti trascritti da Walter Ghia, che permettono di precisare i tempi del cantiere di Santa Maria di Carignano, oltre a definire alcuni aspetti della vita personale di Alessi (tra cui l'amicizia con il committente Stefano Sauli). W. Ghia 1999. Walter Ghia ha inoltre curato il catalogo dei disegni dell'Archivio Sauli, dove identifica (seppur con qualche incertezza) un nucleo di disegni attribuibili ad Alessi: W. Ghia 2009. Tra i numerosi interventi di George Lawrence Gorse (autore del capitolo su Genova nel Secondo Cinquecento per la collana *Storia dell'Architettura Italiana Electa*: G.L. Gorse 2001), segnalo in particolare: G.L. Gorse 1983; G.L. Gorse 1997. Stephanie Hanke si è occupata soprattutto di giardini, grotte e bagni rinascimentali genovesi. Particolarmente importanti sono le considerazioni sul “legendary bath” costruito per la villa di Giovanni Battista Grimaldi e i legami con la cultura antiquaria e i bagni turchi: S. Hanke 2006; S. Hanke 2010; S. Hanke 2014.

<sup>45</sup> G. Baldini 1981. L'attribuzione di Baldini, anche se confermata qualche anno più avanti in un volume monografico di Alessandra Coppa, suscita ancora molte perplessità: A. Coppa 1999. Su palazzo Medici: F. Repishti 2000. Silvia Medde presenta la sua attribuzione in un convegno su Domenico e Pellegrino Tibaldi, tenutosi a Bologna nel 2006. S. Medde 2011. Durante lo stesso convegno Deanna Lenzi propone timidamente Alessi come il responsabile di alcuni dettagli architettonici in Palazzo Poggi a Bologna. S. Medde 2011. L'attribuzione della finestra inginocchiata di Palazzo Sforza-Almeni a Firenze è presentata per la prima volta da Howard Burns in una conferenza a Villa i Tatti (1980) (il suo intervento non fu mai pubblicato) e sostenuta in diverse occasioni da Charles Davis: C. Davis 1980. Nel catalogo della mostra per *I grandi bronzi del Battistero* di Vincenzo Danti, Davis attribuisce a Alessi anche lo stemma di Palazzo Sforza-Almeni e un camino in Palazzo Niccolini in via dei Servi, sempre a Firenze. C. Davis 2008, 203. Tra le nuove proposte, è da segnalare anche il contributo di Isabella Balestreri, che suggerisce Alessi come il “maestro GA with Caltrop”, autore di un gruppo di stampe sciolte raffiguranti dettagli architettonici di reperti antichi (o soggetti di fantasia) databili intorno al 1537. I. Balestreri 2012 a.

<sup>46</sup> Progetto sostenuto da Regione Liguria, Comune di Genova, Provincia di Genova, Università degli Studi di Genova, Camera di Commercio di Genova, Autorità Portuale di Genova: <http://galeazzoalessi.it/> (ultima consultazione: 21/12/2020). Il progetto dell'itinerario alessiano, in realtà, è naufragato prima di essere portato a termine: l'Università degli Studi di Genova aveva iniziato a preparare pannelli illustrativi da esporre all'interno di ciascuna delle sei tappe dell'itinerario (1. Santa Maria di Carignano; 2. Villa Giustiniani Cambiaso; 3. Porta del Molo; 4. Grotta Doria; 5. Cattedrale di San Lorenzo; 6. Villa Grimaldi Sauli), ma, in occasione del cinquecentenario, ha portato a termine soltanto i pannelli delle prime tre tappe.



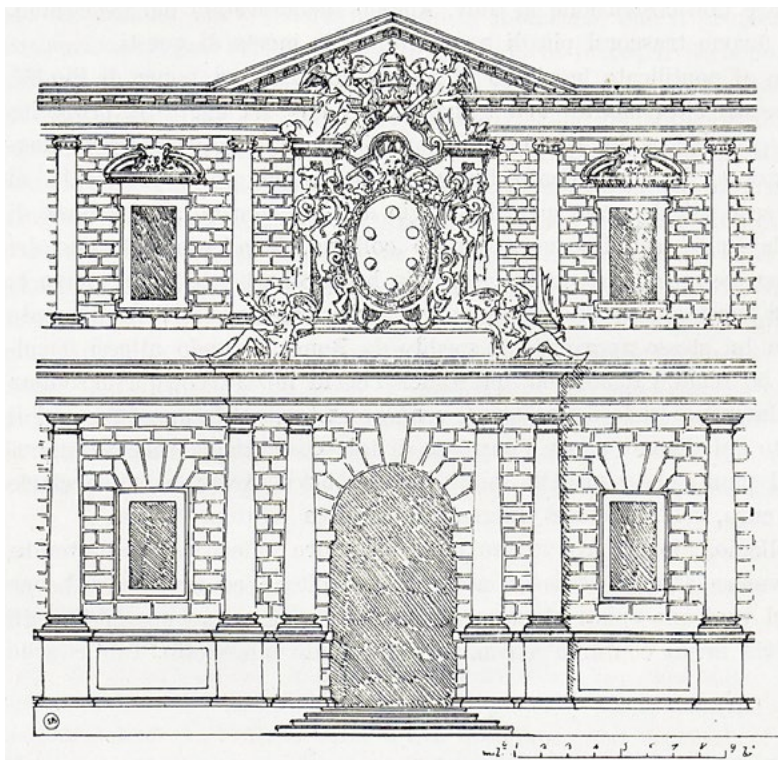


Figura 0.29 - Luca Beltrami, Ridisegno della parte centrale di un foglio attribuito a Vincenzo Seregni (BAMi, F 251 inf., n. 215), che rappresenta la facciata di Palazzo Medici a Milano. Da: Beltrami, Luca. "Il palazzo di Pio IV in Milano". *Archivio Storico dell'Arte* 2, I (1889), 4. Il disegno di Seregni è forse ispirato a un progetto di Galeazzo Alessi, databile al 1562 (F. Repishti 2000).



Figura 0.30 - Galeazzo Alessi (attribuito), Finestra inginocchiata, costruita intorno al 1555-65, Firenze, Palazzo Sforza-Almeni.



Figura 0.31 - Galeazzo Alessi (attribuito), Monumento funebre di Gian Giacomo Grati, 1551-52, Bologna, Chiesa dei Servi. Originariamente il monumento era forse coronato dal sarcofago alla Fig. 0.32 (S. Medda 2011, 81-82).



Figura 0.32 - L. Setti (disegno), Bettini (litografia), Monumento Grati nella Chiesa dei Servi a Bologna, costruito intorno al 1619, litografia. Da: Pancaldi, Carlo. *Eletta dei monumenti* [...]. Bologna: Litografia Zannoli, 1838-1844, IV, 730.

risultati alterni<sup>47</sup>. Le acquisizioni più importanti del cinquecentenario vengono sicuramente dallo spoglio documentario effettuato negli archivi umbri, che ha permesso di mettere a fuoco con maggiore precisione gli ultimi anni della vita di Alessi, i meno sondati dal convegno del 1974<sup>48</sup>.

Per quanto apprezzato nelle *Vite*, come modello ideale di “artista cortigiano”, Alessi è uno dei pochi grandi architetti del suo tempo sfuggiti all’orizzonte vasariano<sup>49</sup>. Relegando Alessi a poche pagine all’interno della *Vita* di Leone Leoni, Vasari ha di fatto affidato alla storiografia novecentesca il compito di costruire un’immagine di un personaggio chiave nella storia dell’architettura europea, lasciando soltanto pochi indizi, ma non una sintesi di riferimento. Per più di un secolo, la storiografia ha spesso proceduto a tentoni, cercando di “re-inventare” la figura di Galeazzo Alessi, con pochi elementi biografici certi, derivati peraltro da fonti secondarie, non sempre affidabili.

Negli ultimi cinquant’anni Alessi è comparso con puntualità in testi di carattere generale, come l’allievo migliore di Antonio da Sangallo il Giovane e grande

---

<sup>47</sup> La mostra *Galeazzo Alessi e il suo tempo* ha avuto luogo nella sede dell’Ordine degli Architetti della Provincia di Perugia dal 28/9/2012 al 14/10/2012. Gli atti della lezione magistrale *Invenzione e norma: i disegni di Galeazzo Alessi “virtuoso e molto eccellente architetto”* tenuta da Aurora Scotti il 5 ottobre 2012 e i risultati del progetto di rilievo *Galeazzo Alessi e l’Umbria* (condotto dalla Sezione Interdisciplinare di Disegno e Architettura del Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell’Università degli Studi di Perugia) sono stati pubblicati nel numero speciale della rivista *L’ingegnere Umbro: Galeazzo* 2013. Il numero è consultabile online a questo indirizzo: <https://ordineingegneriperugia.it/> (ultima consultazione: 25/1/2021). A. Scotti 2013. In occasione del cinquecentenario è stato pubblicato un numero monografico del *Bollettino per i Beni Culturali dell’Umbria*, dedicato a Galeazzo Alessi: *Galeazzo* 2012. Al volume, che indaga l’attività umbra dell’architetto, ha partecipato anche Christoph Luitpold Frommel, con un corposo saggio sulla sua formazione e gli influssi dell’architettura rinascimentale romana sulla sua opera umbra e genovese: C.L. Frommel 2012. Gli atti del convegno *Tempo, luoghi e innovazioni in Umbria con Galeazzo Alessi* (a cura di Anna di Bene) rappresentano invece un’iniziativa della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici dell’Umbria: A. Di Bene 2012. I saggi sono incentrati soprattutto sulla tematica della conservazione e valorizzazione del paesaggio umbro, ad eccezione dell’intervento introduttivo di Maria Carmela Frate, che ripercorre l’attività di Alessi a Perugia e ad Assisi: M.C. Frate 2012. Infine a Galeazzo Alessi è stata dedicata una sessione del convegno perugino presieduto da Claudia Conforti e Vittorio Gusella (*Aid Monuments, Conoscere progettare ricostruire*, Perugia 24/5/2012-26/5/2012). Tra i saggi presentati in questa occasione, spiccano la prefazione di Aurora Scotti e l’intervento di Claudia Conforti, che tenta di spiegare le ragioni della sfortuna critica di Alessi. C. Conforti, V. Gusella 2013.

<sup>48</sup> M. Biviglia 2012; M. Regni 2012; F. Vignoli 2012. Il restauro della cupola di San Lorenzo a Genova è stata un’altra grande occasione di ricerca, che, purtroppo, non ha dato risultati particolarmente incoraggianti per la conoscenza dell’attività genovese di Alessi. I saggi raccolti nel libro pubblicato al termine dei lavori sono incentrati soprattutto sulla documentazione del processo e delle metodologie di restauro. L’unico intervento dedicato a Galeazzo Alessi è il saggio introduttivo di Lauro Magnani: L. Magnani 2018. Nel volume, tuttavia, non è affrontata la spinosa questione attributiva della cupola, tradizionalmente assegnata a Alessi. Come scrive Marco Folin: “alla luce della scarsità di documenti relativi all’effettiva presenza di Alessi sul cantiere della Cattedrale, sarebbe forse ora di rivedere la tradizionale attribuzione all’architetto perugino della cupola di San Lorenzo (quando non addirittura dell’intera copertura o del “disegno generale” del presbiterio), che non sembra avere altro fondamento che la pretesa di nobilitare la fabbrica cinquecentesca con il prestigio del suo preteso ‘Autore’”. M. Folin 2012, 18.

<sup>49</sup> Sull’apprezzamento vasariano di Galeazzo Alessi come “artista cortigiano”; si veda in particolare: C. Conforti 2013 b.



protagonista dell'architettura della metà del Cinquecento<sup>50</sup>. Tuttavia, a differenza di Vasari, Palladio, Vignola, Sansovino, Ammannati, Buontalenti e Dosio, Alessi attende ancora un lavoro monografico in grado di superare la frammentarietà degli atti del convegno del 1974<sup>51</sup>. Anche in testi recenti, la sua figura resta divisa tra Milano, Genova e Perugia e la sua architettura è spesso incasellata in categorie datate (Alessi “manierista inquieto”, Alessi “urbanista”, ecc.), che andrebbero rivalutate, o quanto meno ri-contestualizzate<sup>52</sup>. Sarebbe indispensabile, con gli strumenti contemporanei, riprendere in esame i disegni e i documenti d'archivio relativi ai cantieri liguri, umbri e lombardi, così come sarebbe utile aggiornare gli studi ai moltissimi interventi che negli ultimi cinquant'anni si sono succeduti sulla figura di Alessi e, in generale, sull'architettura europea della metà del Cinquecento, tra Rinascimento e Controriforma. Allo stesso tempo, sarebbe necessario tentare un lavoro di sintesi, in grado di proporre una lettura della vicenda professionale di Alessi che proceda per nuclei tematici, come avviene, ad esempio, nella recente monografia curata da Jean Guillaume su Jacques Androuet du Cerceau, altro grande protagonista dell'architettura europea nella metà del Cinquecento estraneo alle narrazioni vasariane<sup>53</sup>.

Questa ricerca non ha alcuna intenzione di rispondere a un compito così ambizioso, ma, in ogni caso, affrontare lo studio di un architetto come Galeazzo Alessi pone di fronte a questioni di metodo non indifferenti. Come parlare di un architetto che appartiene a un periodo tradizionalmente costruito su mitografie e sulle individualità dei singoli progettisti? Annullando, in maniera provocatoria, la presenza dell'“autore” o adottando un approccio che si potrebbe dire “post-vasariano”, che mette al centro l'architetto creatore, unico responsabile del progetto<sup>54</sup>?

In questa ricerca si è tentato di adottare un approccio intermedio: si è cercato di prendere in esame il ruolo della committenza e i vincoli imposti dal sito; si è tentato di comprendere più a fondo gli attori coinvolti in questo processo, considerando l'esistenza di un gruppo di collaboratori che si muove, su diversi livelli, intorno alla figura dell'architetto; tuttavia si è scelto anche di mantenere al centro della narrazione, come filo conduttore dei temi affrontati nel testo, la figura di Galeazzo Alessi. In un progetto come il Libro dei Misteri, costruito prima in carta e poi in pietra, l'architetto gioca un ruolo più facilmente riconoscibile che in altri contesti o cantieri. Questo non significa che il Libro dei Misteri sia da attribuire interamente

---

<sup>50</sup> Ad esempio, si vedano le parole di Andrew Hopkins per la collana *World of Art* della Thames & Hudson: A. Hopkins 2002, 63-75.

<sup>51</sup> Su Giorgio Vasari architetto: C. Conforti 1993. Tra le molte monografie su Andrea Palladio, si veda in particolare: L. Puppi 2006. Su Jacopo Barozzi da Vignola: R.J. Tuttle 2003; M. Fagiolo 2007. Su Jacopo Sansovino: D. Howard 1987. Su Bartolomeo Ammannati architetto: M. Kiene 1995. Su Bernardo Buontalenti: A. Fara 1996. Su Giovanni Antonio Dosio: E. Barletti 2011.

<sup>52</sup> Si veda, ad esempio: M.C. Frate 2012.

<sup>53</sup> J. Guillaume 2010.

<sup>54</sup> Interessanti considerazioni al riguardo, si possono trovare in un recente saggio di Claude Mignot sulla tradizione storiografica italiana (e francese) del genere della monografia nella storia dell'architettura in età moderna: C. Mignot 2006.

al “genio solitario” di un grande architetto rinascimentale. Tuttavia, la coerenza del piano e l’uniformità del libro sembrano la testimonianza di un processo generato da una pluralità di attori, ma gestito gerarchicamente, dove l’architetto “parla” in prima persona nelle didascalie del libro, interpretando le richieste della committenza e rivolgendosi agli aiuti che ne mettono in bella copia le “invenzioni”<sup>55</sup>. Anche l’assenza dei condizionamenti esterni che in genere segnano la costruzione di un edificio e la (relativa) breve durata nel processo del libro permettono, e forse impongono, di avventurarsi in una lettura “autorale”. Occorre sottolineare, tuttavia, che, se talvolta è possibile distinguere il ruolo di Galeazzo Alessi da quello dei committenti e dei collaboratori, spesso non si possiedono gli elementi per poter stabilire esattamente le responsabilità dei diversi attori e l’entità del loro contributo. Per questo motivo capiterà spesso di leggere nel testo il nome di Alessi come soggetto di azioni e decisioni che potrebbero essere estese anche a committenti o collaboratori: anche se questa scelta talvolta potrebbe risultare una semplificazione eccessiva, quando si parlerà di “Galeazzo Alessi” non si farà riferimento al pan-architetto in grado di stabilire e decidere tutti gli aspetti del progetto, ma, in genere, al mondo che circonda la figura di Galeazzo Alessi, composto da collaboratori, ma anche da committenti religiosi e laici, che svolgono un ruolo non sempre facile da definire.

## **Il Libro dei Misteri e il Sacro Monte di Varallo, tra storia e storiografia**

Conservato per più di tre secoli nel palazzo della famiglia d’Adda a Varallo Sesia, il Libro dei Misteri è ricordato fin dalla seconda metà del Seicento dagli storici del Sacro Monte, come “un’universale, e preciosissimo disegno [...] fatto lavorare da molti Virtuosi in que’ tempi da Giacomo d’Adda”<sup>56</sup>. Tuttavia, nelle prime “storie” del Sacro Monte, Giacomo d’Adda e il Libro dei Misteri restano all’ombra di Carlo Borromeo, che, fin dai primi decenni del XVII secolo, è

---

<sup>55</sup> Su questo aspetto si tornerà in particolare nel paragrafo **1.5 Una storia del Libro a partire dal libro**.

<sup>56</sup> La storiografia del Sacro Monte fonda le sue radici nella guidistica cinquecentesca. Già nel 1566 è proposta una prima storia del Sacro Monte intitolata: *Quali fossero li fondatori del monte di Varallo: Et quali d’esso siano le cose più notabili*. In poche pagine, l’anonimo autore presenta in termini agiografici le vicende della fondazione del Sacro Monte, individua i principali committenti ed elenca, con orgoglio campanilista, le opere di Gaudenzio Ferrari (“Homo veramente molto Eccellente così nel depingere come nella scultura”): “sono tanto naturali: come se la Natura istessa, e non l’arte l’havesse formate”. *Descrizione* 1566. Il primo vero e proprio storiografo del Sacro Monte è tuttavia Giovanni Battista Fassola (1671). Riferendosi al Libro dei Misteri, scrive: “chi desidera poi vedere minutamente quanto dovrà rappresentare perfettamente questo Santo Luogo appresso li successori della Casa Scarognina, che sono li d’Addi, ne sta un’universale, e preciosissimo disegno tanto degl’edifizij, quanto delle statue di tutto il Sacro Monte, quale fu fatto lavorare da molti Virtuosi in que’ tempi da Giacomo d’Adda, marito di Francesca Scarrognina”. G.B. Fassola 1671, 123. Su Giovanni Battista Fassola e relativa bibliografia: L. Fecchio 2019 a, 26-27. Il Libro dei Misteri è conservato nella “Casa da Nobile” a Milano, almeno fino alla morte del committente nel 1580. Il primo documento a testimoniare la presenza del Libro nel palazzo di Varallo è un inventario dei beni posseduti dal nipote di Giacomo d’Adda (Giacomo di Giovanni Antonio), datato 1623: ASCMi, AdAS, c. 12, 1623. 13. *Settembre, Copia dell’Inventario de mobili argentei, Gioie* [...], f. 32.

considerato il grande protagonista del cantiere varallese tra anni Sessanta e Ottanta del Cinquecento<sup>57</sup>.

Sebbene già i primi storiografi suggerissero un intervento al Sacro Monte dell'architetto di Borromeo, bisogna attendere fino al 1830 perché il Libro dei Misteri sia associato esplicitamente al nome di Pellegrino Tibaldi<sup>58</sup>: il cartografo, incisore e appassionato d'arte Vincenzo Bordiga è il primo storico del Sacro Monte a collegare il Libro dei Misteri alla committenza cardinalizia di Carlo Borromeo e all'attività di Pellegrino<sup>59</sup>. L'attribuzione di Bordiga è confermata dagli eruditi che, dalla seconda metà dell'Ottocento, s'interessano alla storia del Sacro Monte di Varallo (Figg. 0.33, 0.34). Tra questi spicca Achille Mauri, patriota, politico, scrittore e pedagogo milanese, che il 24 agosto 1850 annota sull'ultima pagina del Libro dei Misteri questa iscrizione:

“Questo volume di disegni di Pellegrino Tibaldi ha perfetto riscontro e nella scrittura e nella pianta con altri volumi manoscritti del medesimo illustre artefice, che si conservano nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, i quali furono da me più volte veduti e a lungo consultati. Varallo, 24 Agosto 1850. Achille Mauri”<sup>60</sup>.

Nei decenni successivi soltanto pochi studiosi del Sacro Monte hanno la possibilità di consultare il Libro dei Misteri, conservato tra le mura di palazzo d'Adda a Varallo: anche Samuel Butler, artista e intellettuale inglese, autore di un libro di cruciale importanza nella storiografia sul Sacro Monte, scrive di non aver avuto la “fortuna” di vedere la “pianta di Pellegrino Tibaldi”, se non “per pochi minuti nel 1884”<sup>61</sup>. Soltanto a partire dal 1912 il libro diventa accessibile a un

---

<sup>57</sup> Alla mitizzazione del ruolo di Carlo Borromeo contribuiscono gli scritti agiografici su San Carlo e, soprattutto, la breve storia del Sacro Monte scritta dal vescovo Carlo Bascapé nel *Novaria Seu De Ecclesia Novarensis*: C. Bascapé 1612, 131-133. Le testimonianze dei biografi di Carlo Borromeo sulla visita al Sacro Monte del 1584 sono riportate in: C. Debiaggi 2016, 674-678. Ho avuto modo di scrivere su Carlo Borromeo e sulle costruzioni agiografiche intorno alle sue visite al Sacro Monte in: L. Fecchio 2019 a, 115-117.

<sup>58</sup> Ad esempio Fassola scrive, in riferimento al cantiere tardo-cinquecentesco: “Disegnava Pellegrino Pellegrini gl'edifizij, il Tabacchetti, e Mastro Bargnola lavoravano intorno le statue, il Fiamenghino dipingeva; così felicemente caminavano le facende della Ven. Fabrica.” G.B. Fassola 1671, 35.

<sup>59</sup> “Il Cardinale Carlo Borromeo di santa memoria, gran promotore delle arti belle, soddisfatto di quanto aveva osservato di pregievole nella sua prima visita data nell'anno 1578, non esitò di concorrere a maggior vantaggio di questo Pio luogo coi mezzi più efficaci per il suo lustro, appoggiando l'incombenza per delineare alcune Cappelle a Pellegrino Pellegrini Tibaldi, oriondo di Valsolda, celebre architetto e pittore, che ivi lasciò nella Cappella di Adamo ed Eva un monumento di elegante architettura. L'obbligante accoglienza che facevasi a Varallo dalla nobilissima famiglia d'Adda Scarognini al Pellegrino all'occasione che colà portavasi per la direzione della Fabbrica, non lo fece punto esitare di addossarsi l'incombenza data dal Cavaliere Giacomo, in quegli anni Fabbriciere, di delineare gli edificij già esistenti, e quelli che rimanevano a farsi. Questo grandioso progetto che non poté aver luogo in tutto, esiste nel copioso archivio di questa illustre Casa in un volume grande contenente pianta, alzata, e spaccato, con entrovi disegnate in piccole macchiette il Mistero, che ciascuna di esse Cappelle doveva rappresentare”. Il testo è seguito da un passaggio del *Proemio* del Libro dei Misteri. G. Bordiga 1830, 34-36.

<sup>60</sup> Non è chiaro in quale occasione e per quale motivo Achille Mauri consultò il Libro dei Misteri. Su Achille Mauri, si veda: N. Raponi 2009.

<sup>61</sup> “Another document which I have in vain tried to see is the plan of the Sacro Monte as it stood towards the close of the sixteenth century, made by Pellegrino Tibaldi with a view to his own proposed alterations. He who is fortunate enough to gain access to this plan—which I saw for a few



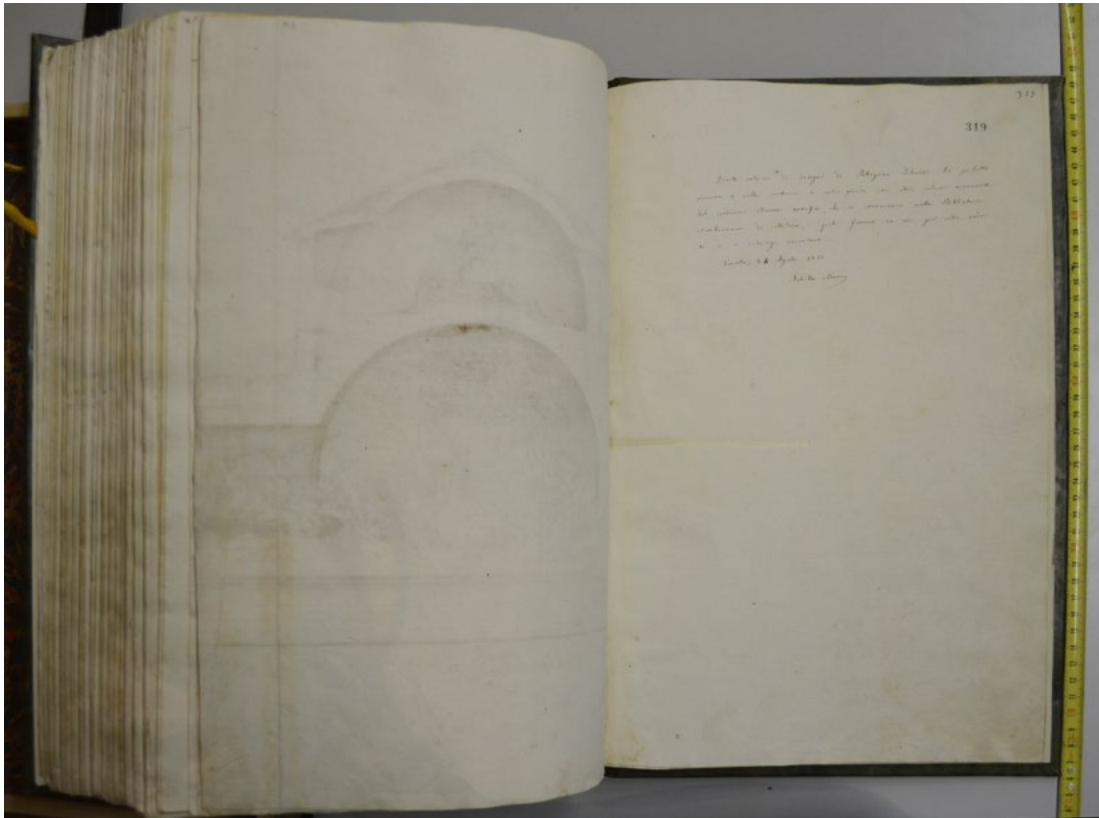


Figura 0.33 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Libro dei Misteri, 1565-1572, Varallo Sesia, Biblioteca Civica "Farinone Centa", *Sala Rari*. Sul foglio 319 si legge: "Questo volume di disegni di Pellegrino Tibaldi ha perfetto riscontro e nella scrittura e nella pianta con altri volumi manoscritti del medesimo illustre artefice, che si conservano nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, i quali furono da me più volte veduti e a lungo consultati. Varallo, 24 Agosto 1850. Achille Mauri".

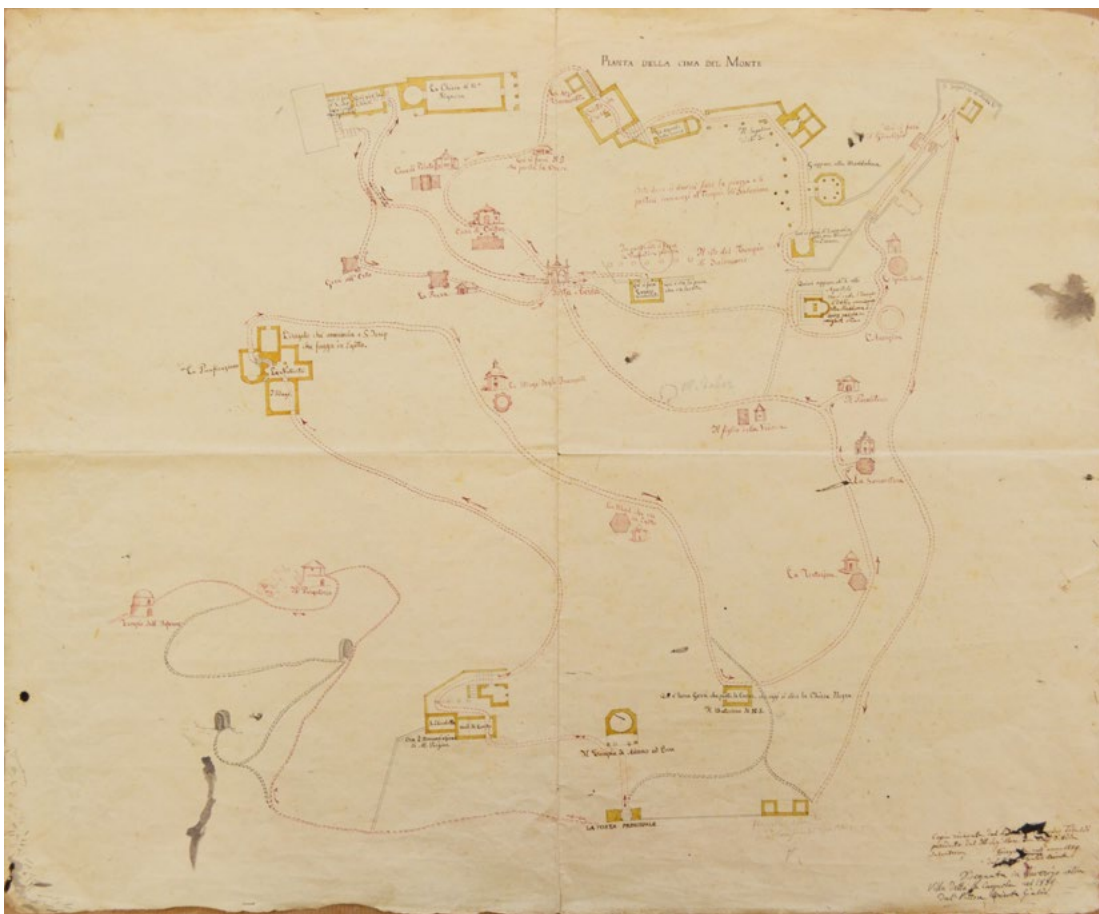


Figura 0.34 - Giulio Arienta, Ridisegno del foglio 11 del Libro dei Misteri, penna, inchiostro nero, ocre e rosso e acquerello su carta, 1889, ASVar, ASM, Disegni, 1. Nel margine destro del disegno si legge: "Copia ricavata dal [disegno di] Pellegrino Tibaldi posseduto dal Ill. Sig. Marc. Don Luigi d'Adda Salvaterra. Disegnato nell'anno 1889 dal Pittore Giulio Arienta. Disegnata in Inverigo nella Villa detta la Cagnola nel 1889. dal Pittore Arienta Giulio".

numero più ampio di studiosi, quando l'ormai ottantenne marchese Luigi d'Adda, erede della famiglia d'Adda-Salvaterra, decide di donare il Libro dei Misteri al Municipio di Varallo<sup>62</sup>. È forse grazie a questa particolare congiuntura che lo storico valesiano Pietro Galloni, direttore del Sacro Monte dal 1879, ha la possibilità di studiare più a fondo il Libro dei Misteri<sup>63</sup>. Ormai da decenni Galloni stava conducendo un'approfondita indagine negli archivi di Varallo, Novara, Milano e Torino, con lo scopo di scrivere una nuova storia del Sacro Monte, che sarebbe stata pubblicata nel 1914<sup>64</sup>.

Cercando indizi sulla figura del committente Giacomo d'Adda e confrontando i disegni del Libro dei Misteri con l'avanzamento dei lavori sul Sacro Monte negli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento, Galloni riesce a precisare gli estremi cronologici dell'intervento illustrato nel Libro (1565-1572) e, grazie a un gruppo di documenti rinvenuti negli archivi varallesi, collega per la prima volta il progetto al nome di "Galeazzo Alessio perugino architetto Eccellentissimo"<sup>65</sup> (Fig. 0.35).

Tuttavia, incerto sull'attribuzione del Libro dei Misteri, Galloni chiede un parere al famoso restauratore e storico dell'arte Luca Beltrami, che già si era occupato di Alessi per il restauro di Palazzo Marino a Milano. Beltrami analizza il Libro dei Misteri, lo confronta con alcuni disegni da lui ritenuti di mano dell'architetto perugino, e nota che i fogli che lo compongono sono "disegni eseguiti, per usare una frase familiare, in *bella copia*, sopra un grosso volume che venne all'uopo predisposto". Proprio perché "in *bella copia*", secondo Beltrami, i disegni non possono essere ritenuti gli "originali" di Galeazzo Alessi: Beltrami sostiene che il Libro dei Misteri sia stato commissionato dal figlio di Giacomo d'Adda, Giovanni Antonio, che, secondo le sue ipotesi, avrebbe chiesto a un gruppo di disegnatori tardo-cinquecenteschi di copiare i disegni originali di Alessi e di arricchirli con modanature "non [ancora] eseguit[e] al tempo dell'Alessi"<sup>66</sup>.

---

minutes in 1884, but which is now no longer at Varallo—will find a great deal made clear to him which he will otherwise be hardly able to find out." S. Butler 1888, 1. Il testo di Butler è tradotto in italiano in una versione corretta e ampliata stampata nel 1894: S. Butler 1894. Su Samuel Butler e il Sacro Monte, si veda in particolare: P. Cannon-Brookes 1974; G. Symcox 2019, 1-17. Si veda inoltre l'importante saggio di Simone Bertelli sulla riscoperta del Sacro Monte da parte dei viaggiatori inglesi tra Otto e Novecento: S. Bertelli 2010.

<sup>62</sup> Pietro Galloni scrive che nel 1880 il volume era stato "concesso agli studiosi nella grande Esposizione d'Arte di Torino, dove era schizzata la pianta e tratta la copia di parte del proemio o spiegazione". P. Galloni 1914, p. 181. In realtà non si ha alcuna prova che il volume sia stato effettivamente esposto, dal momento che nel catalogo dell'Esposizione non si trova alcun cenno al Libro dei Misteri: *Catalogo* 1880.

<sup>63</sup> Nel 1909 Pietro Galloni, erudito varallese interessato alla storia dell'arte valesiana, aveva già pubblicato un importante volume sulla fondazione del Sacro Monte e sulla figura di Bernardino Caimi: P. Galloni 1909. Su Pietro Galloni: G. Federici 2008

<sup>64</sup> P. Galloni 1914.

<sup>65</sup> In particolare, Galloni rinviene un documento conosciuto come "Ordine delli Misterii" e un memoriale (ora disperso), in cui la Fabbrica afferma che le donazioni di Giacomo d'Adda dovranno essere utilizzate secondo le sue volontà testamentarie e seguendo il "disegno del libro qual è a M[ilano] fatto per il S. Galeazzo Architetto perugino". P. Galloni 1914, 149-222.

<sup>66</sup> "Il volume oggi preso in esame non sarebbe che una copia, sviluppata e coordinata, di quella raccolta di disegni [realizzata da Galeazzo Alessi], coll'aggiunta dei profili al vero per gli edifici che ancora non erano stati eseguiti al tempo dello Alessi: profili al vero che questo architetto non sempre disegnava, accontentandosi di indicare per lettera le sagomature da adottare per basi, cornici, ecc. ed i relativi ornati ed intagli, come si vede nelle istruzioni date, stando in Milano, per la Chiesa

+

Ordine delli misterij quali sono sopra il s.<sup>to</sup> Monte, dove è il s.<sup>to</sup> sepolcro di  
Varallo in Valsesia, de un disegno fatto per il s.<sup>r</sup> Galeazzo Alessio Perugino  
Architetto ecc.<sup>mo</sup>, e diligentemente stato visto et approvato dal signor  
Alessandro Caimo gentiluomo milanese, e da molte altre persone  
intelligentissime; In un grandissimo sito circondato di mura, cioè  
se entra per una bellissima porta di marmo, e d'impetto à quella  
vi è un bellissimo Tempio figurato per il Paradiso Terrestre dove  
sono Adamo et Eva quando peccarono, per il che se seguito l'  
Incarnazione di N. S.<sup>te</sup>, quel che è in un Tempio che sequita, et  
tutti li altri misterij come appresso annotati, la maggior  
parte finiti, et il resto si finiranno in breue con l'aiuto delle  
d devote persone.

La dita porta d'esso s.<sup>to</sup> Monte di marmo, fatta con bel disegno et  
ordine, qual sarà ornata di due mascione di marmo, cioè una  
per ogni parte, le quale getteranno acqua della fontana  
d'esso s.<sup>to</sup> Monte sopra la pietra qual sarà l'auri ad.<sup>a</sup> porta.

Il detto Tempio fabricato con bellissimo ornamenti di marmo nel  
quale sono, Adamo et Eva, l'Arbore et serpente di vilieno, con  
il brio Padre che par che dica, Adam vti es?

Il detto Tempio dell'incarnazione fatto a imitatione della Capella di  
Loreto ben adornato, dove è l'Angelo che annuncia la Gloriosa  
vergine, di vilieno.

La visitatione della Madonna a s.<sup>ta</sup> Elizabetha.

Li tre Rej che venno Adorare il N. S. in Betlem.

La Natività di N. S. nel presepio, fatto a imitatione di quello  
di terra santa.

La Circoscisione di N. S.

L'Angelo che annuncia s.<sup>to</sup> Ioseff che fugge in Egitto con la Madonna  
et N. S.<sup>te</sup>.

Figura 0.35 - *Ordine delli Misterii*, penna e inchiostro bruno su carta, 1572 circa, ASVar, AdA, I, 22. Nell'intestazione del documento si legge: "Ordine delli misterij, quali sono sopra il santo Monte dove è il santo Sepolcro di Varallo In Valsesia; de un disegno fatto per il signor Galeazzo Alessio, Perugino Architetto Eccellentissimo e diligentemente stato visto e approvato dal signor Alessandro Caimo gentiluomo Milanese et da molte altre persone intelligentissime".



La pubblicazione di Galloni segna un momento di particolare importanza nella storiografia del Sacro Monte: il suo libro resta ancora oggi una tappa fondamentale per chiunque si approcci allo studio del monumento valsesiano. Anche il giovane Roberto Longhi, che in questi anni sta muovendo i primi passi nella pittura lombarda tra Cinque e Seicento, intuisce il valore dell'opera e, in una recensione pubblicata sulla rivista *L'arte* (1917), esorta la critica storico-artistica ad affrontare lo studio del Sacro Monte di Varallo, appoggiandosi alla ricchissima documentazione pubblicata da Galloni<sup>67</sup>. Tuttavia, se si escludono alcuni interventi di Anna Maria Brizio su Gaudenzio Ferrari e l'impegno del bibliofilo valsesiano Alberto Durio, l'appello di Longhi non trova risposte fino al secondo dopoguerra<sup>68</sup>.

Negli anni Cinquanta, l'interesse per i "Pittori della realtà in Lombardia" da parte di storici dell'arte come Anna Maria Brizio, Mina Gregori e Giovanni Testori riporta l'attenzione della storiografia, non soltanto valsesiana, sul Sacro Monte di Varallo<sup>69</sup>. Infatti, alcuni artisti attivi nel cantiere del Sacro Monte tra Cinque e Seicento (Gaudenzio Ferrari, Morazzone e Tanzio da Varallo), fino a quel momento considerati figure marginali nella storia dell'arte, diventano i protagonisti di importanti mostre distribuite sul territorio piemontese e lombardo<sup>70</sup>.

In particolare, l'impegno di Brizio per lo studio del Sacro Monte di Varallo s'intensifica a partire dal 1957, quando inizia a coordinare un gruppo di ricerca sul patrimonio artistico varallese<sup>71</sup>. Il primo risultato del gruppo di lavoro diretto da

---

di S. Maria di Carignano in Genova [...]". P. Galloni 1914, 214-221. Beltrami fa riferimento ai disegni pubblicati in: S. Varni 1877.

<sup>67</sup> "Si può dire perciò che col libro del Galloni tutto il materiale documentario e cronologico è apprestato. Apprestato per chi voglia, intendo, scaltrito in nuova sensibilità, prendere a considerare in quel complesso d'opere, il sorgere, l'affermarsi, il perdersi anche di certi problemi che vi appaiono spesso in forma unica per potersi risolvere; parlo dell'interpretazione di plastica e pittura; del colore nella scultura; dell'adattamento critico-creativo di certe produzioni del Seicento a forme anteriori gaudenziane, che ha dello stupefacente; e molti altri deliziosi quesiti". R. Longhi 1917.

<sup>68</sup> A.M. Brizio 1926. Particolarmente importanti sono gli studi di Alberto Durio sulle guide cinquecentesche del Sacro Monte. A. Durio 1926; A. Durio 1927 a. Alberto Durio redige anche una bibliografia degli studi sul Sacro Monte: A. Durio 1927 b; A. Durio 1943. Per quanto riguarda il Libro dei Misteri, l'unico studio pubblicato tra le due guerre è il saggio di Giovanni Rocco, di cui si è parlato nel paragrafo **0.2 Stato dell'arte** (La costruzione storiografica di un protagonista del tardo Rinascimento). Senza aggiungere molto alle considerazioni di Beltrami e Galloni, Rocco riconosce Alessi come l'autore dei progetti per il Sacro Monte, ma attribuisce la realizzazione del volume a un collaboratore dell'Alessi. G. Rocco 1940 d; G. Rocco 1941.

<sup>69</sup> Si veda la mostra a Milano sui "Pittori della realtà in Lombardia" organizzata da Longhi nel 1953: R. Longhi 1953. Sul ruolo di Roberto Longhi nello studio dei pittori della realtà: A. Morandotti 2017.

<sup>70</sup> *Mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del Seicento: sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Del Cairo*, curata da Giovanni Testori (Torino e Ivrea, 1955); G. Testori 1955. *Mostra su Gaudenzio Ferrari*, curata da Anna Maria Brizio (Vercelli, 1956); A.M. Brizio 1956. *Mostra sul Morazzone* (Varese, 1962); M. Gregori 1962.

<sup>71</sup> Come scrive Stefania Stefani nell'introduzione al convegno sui Sacri Monti del 1980: "Già dal 1957, con il passaggio di Anna Maria Brizio dalla cattedra universitaria di Torino a quella di Milano, l'Istituto [di Storia dell'Arte dell'Università di Milano] era stato coinvolto nel rilancio culturale della Valsesia promosso dal mecenatismo di Giorgio Rolandi con la ristrutturazione del Palazzo dei Musei, il riallestimento della Pinacoteca di Varallo e l'indizione nel 1960 di un grande

Brizio è il nuovo allestimento della Pinacoteca d'Arte di Varallo: in quest'occasione la città diventa la sede del *Terzo Congresso Piemontese di Antichità ed Arte*, promosso dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Al convegno partecipa anche lo storico dell'architettura Augusto Cavallari Murat, con un contributo sul Libro dei Misteri: Cavallari Murat conferma l'attribuzione ad Alessi, ipotizzando tuttavia un massiccio intervento da parte di collaboratori, e analizza il progetto per il Sacro Monte, facendo emergere alcuni temi (la pianta centrale, il carattere "intellettualistico e aristocratico" del progetto, i suoi valori "urbanistici" e "paesaggistici"), che saranno sviluppati più a fondo dalla storiografia successiva<sup>72</sup>.

Intanto, nel 1959, è pubblicato un saggio di Rudolf Wittkower sulla rivista francese *L'Oeil*. Lo studioso propone una breve rassegna storiografica, in cui tenta di spiegare le ragioni della sfortuna critica dell'arte dei Sacri Monti, considerata tra fine Ottocento e inizio Novecento come un'espressione "naïf" di "devozione popolare". Wittkower presenta inoltre una sintesi interpretativa della storia del Sacro Monte di Varallo e porta l'attenzione sulla costellazione di santuari derivati dal prototipo varallese, leggendoli come un "sistema" ideato per "alimentare il rinnovato fervore religioso" post-tridentino. Con un'immagine particolarmente evocativa, descrive i Sacri Monti come "fiaccole della fede accese lungo le Alpi, poste a difese contro le minacce del nord"<sup>73</sup>. L'idea di Wittkower di leggere i Sacri Monti come un sistema monumentale a scala territoriale segna l'inizio di una serie di pubblicazioni che, passando dalla rassegna di Santino Langé (1967), giungerà nei primi anni Duemila all'importante volume di sintesi curato da Luigi e Paolo Zanzi: *l'Atlante dei Sacri Monti prealpini*<sup>74</sup>.

Negli stessi anni in cui Giovanni Testori pubblica la celebre raccolta di saggi sull'attività al Sacro Monte del pittore e scultore rinascimentale Gaudenzio Ferrari, *Il Gran Teatro Montano* (1965), Stefania Stefani, al tempo collaboratrice di Anna Maria Brizio, comincia a lavorare sul Libro dei Misteri, che ormai da qualche anno è depositato a Palazzo Racchetti, sede della Biblioteca Civica di Varallo<sup>75</sup>. Nelle stanze della biblioteca sono conservate, senza inventariazione, anche le carte

---

congresso, gestito dalla torinese Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti". P. Pelizzari 2008. Alcune informazioni relative al gruppo di lavoro coordinato da Anna Maria Brizio mi sono state riferite di persona qualche anno fa, in una conversazione con Stefania Stefani.

<sup>72</sup> Pur non avendo prove documentarie al riguardo, Cavallari Murat si spinge anche nell'identificazione dei collaboratori, suggerendo i nomi in Vincenzo Seregini, architetto del Duomo di Milano dal 1537 al 1567, e del giovane Domenico Alfano, pittore perugino attestato sul cantiere del Sacro Monte a partire dal 1593. A. Cavallari Murat 1966. Negli anni Sessanta, durante l'inventariazione della raccolta Bernardino Ferrari alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, Maria Luisa Gatti Perer riconosce un gruppo di disegni e documenti manoscritti legati al cantiere del Sacro Monte di Varallo negli anni Settanta-Ottanta del Cinquecento. Nel 1964 la studiosa pubblica un saggio su Arte Lombarda in cui attribuisce i disegni a Martino Bassi, che, secondo le sue ricostruzioni, sarebbe succeduto a Galeazzo Alessi nei cantieri del Sacro Monte e di Santa Maria di Carignano. M.L. Gatti Perer 1964.

<sup>73</sup> R. Wittkower 1959. Il saggio è pubblicato in italiano in: R. Wittkower 1992.

<sup>74</sup> S. Langé 1967; L. Zanzi 2002. La categoria di "sistema" è stata ridimensionata dalla storiografia in anni recenti. Si veda, al riguardo: P. Cozzo 2019, 552-553.

<sup>75</sup> G. Testori 1965. Il libro di Testori è stato recentemente ripubblicato, con un'introduzione di Giovanni Agosti: G. Testori 2015.

provenienti dall'archivio di Palazzo d'Adda-Salvaterra. Tra queste carte Stefani rinviene un nucleo documentario a suo avviso "determinante" per la "questione attributiva del Libro": un gruppo di oltre quaranta disegni che la studiosa ritiene le "copi[e] del perduto disegno originale dell'Alessi [...] eseguit[e] da qualche collaboratore per essere inviat[e] a Varallo ad uso dei fabbricieri che dovevano far procedere i lavori sul Monte". In particolare, in uno di questi fogli, in cui è disegnata una copia del foglio 118 del Libro dei Misteri, Stefani riconosce la prova della paternità alessiana del Libro dei Misteri: una didascalia, infatti, testimonia che l'elaborato è stato eseguito "secondo il disegno del s. Galeazzo"<sup>76</sup> (Fig. 0.36).

Se le ricerche di Stefani s'inseriscono in un contesto di generale riscoperta dei Sacri Monti, esse tuttavia hanno il merito di indirizzare l'attenzione della storiografia artistica sull'architettura, fino a quel momento rimasta all'ombra delle spettacolari scene dipinte e scolpite all'interno delle cappelle. I suoi studi s'intrecciano inoltre con il crescente interesse per l'architettura della Maniera e, soprattutto, con il quattrocentenario della morte di Galeazzo Alessi: proprio in occasione delle celebrazioni alessiane del 1974, Stefania Stefani cura una ristampa anastatica integrale del Libro dei Misteri, accompagnata da un corposo saggio introduttivo, che tuttora resta un punto di riferimento imprescindibile nella storiografia del Sacro Monte<sup>77</sup>.

In un testo fortemente influenzato dai contemporanei studi sull'"urbanistica" rinascimentale, sull'architettura del Manierismo e della Controriforma, Stefani conferma la paternità alessiana del Libro dei Misteri, presenta il contesto del Sacro Monte tra Cinque e Seicento e individua i caratteri principali del piano, soffermandosi principalmente sul disegno d'insieme<sup>78</sup>. Sono soprattutto gli scritti di Manfredo Tafuri ad orientare la ricerca di Stefani, che legge la vicenda del Sacro Monte di Varallo nel secondo Cinquecento, nel segno del contrasto e della "crisi". Ai suoi occhi, sul Sacro Monte prendono vita i grandi conflitti ideologici della seconda metà del Cinquecento e, come nell'*Architettura del Manierismo* di Tafuri, a Varallo si scontrano visioni del mondo opposte e inconciliabili: l'universo profano di un ricco patrizio milanese, che promuove il "manierismo bizzarro" di Galeazzo Alessi, e l'"austero" e "impegnato" mondo della cristianità riformata, guidato dalla

---

<sup>76</sup> Il disegno è ora conservato all'Archivio di Stato di Varallo: ASVar, AdA, I, Disegni, 59.S. Stefani Perrone 1974, 14-24. I disegni dell'Archivio d'Adda sono pubblicati e schedati nel catalogo della mostra tenutasi a Varallo nel 1980: Stefania Stefani 1980.

<sup>77</sup> S. Stefani Perrone 1974. Il libro è ora consultabile online all'indirizzo: <https://www.sacromontedivarallo.org/wp/scritti/> (ultima consultazione: 25/12/2020).

<sup>78</sup> Il saggio è presentato, in forma ridotta, anche al convegno genovese su Galeazzo Alessi: S. Stefani Perrone 1975. Tra i testi di riferimento di Stefania Stefani Perrone sull'"urbanistica rinascimentale", spiccano senz'altro il saggio di Gustavo Giovannoni nel volume collettaneo *L'urbanistica dall'antichità ad oggi* e il capitolo su *Architettura e città* nell'*Architettura dell'umanesimo* di Manfredo Tafuri. G. Giovannoni 1943; M. Tafuri 1969, 309-316. Dalla lettura di Ennio Poleggi sembrano derivare alcune scelte lessicali ("pianificazione", "lottizzazione", ecc.). E. Poleggi 1968. Particolarmente significativi risultano anche alcuni passaggi dell'*architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* di Manfredo Tafuri e il capitolo sul *Concilio di Trento e l'arte religiosa* nelle *Teorie artistiche in Italia* di Anthony Blunt, pubblicato in lingua italiana nel 1966. A. Blunt 1966. È probabile che Stefania Stefani conoscesse gli studi di Blunt, tramite la nota critica di Paola Barocchi alle *Istruzioni* di Carlo Borromeo: P. Barocchi 1962, 383-402.



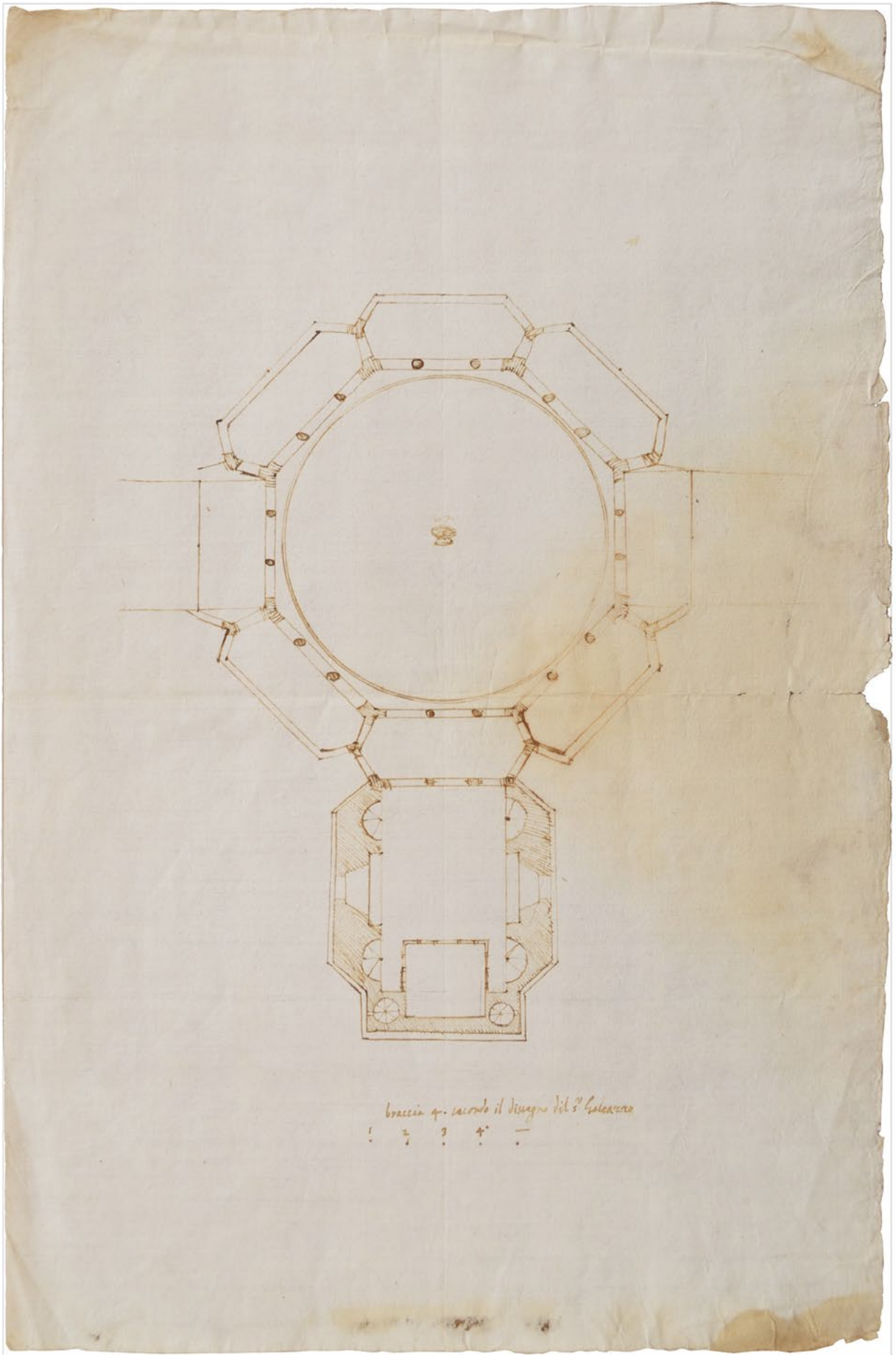


Figura 0.36 - Collaboratore di Galeazzo Alessi, Piazza del *Tempio di Salomone*, matita, penna, inchiostro bruno su carta, 1565-72 circa, ASVar, AdA, I, Disegni, 59. Il disegno è una copia del foglio 118 del LM. Sopra alla scala metrica è vergata questa annotazione: "braccia 4. secondo il disegno del s.r Galeazzo".

figura onnipresente di Carlo Borromeo. Enfatizzando il ruolo di san Carlo, considerato il fulcro attorno a cui ruotano i destini del Sacro Monte, la studiosa si convince che il presule milanese si sarebbe opposto alla trasposizione in pietra del Libro dei Misteri, facendo immediatamente naufragare il progetto di Alessi. Secondo Stefani, dell'ambizioso piano presentato nel Libro, non sarebbero rimasti che un portale e una cappella, realizzati prima che Borromeo potesse ostacolare i progetti di Giacomo d'Adda e di Galeazzo Alessi<sup>79</sup>.

Anche se recenti studi hanno tentato di ridimensionare alcune posizioni di Stefania Stefani, per decenni i suoi saggi hanno avuto un forte impatto sulla storiografia del Sacro Monte, condizionando, fino a tempi recenti, tutti gli studi sul Libro dei Misteri e sul cantiere varallese nella seconda metà del Cinquecento.

Una tappa fondamentale per la storia recente del Sacro Monte è segnata dalla decisione della Regione Piemonte di istituire il Sacro Monte di Varallo a *Riserva Naturale Speciale* (28 aprile 1980): è il primo passo verso un programma di tutela e valorizzazione che porterà, nel 2002, all'iscrizione del Sacro Monte di Varallo e altri otto Sacri Monti prealpini (Crea, Orta, Varese, Oropa, Ossuccio, Ghiffa, Domodossola e Valperga) nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'umanità UNESCO<sup>80</sup>. In occasione dell'iscrizione a *Riserva Naturale Speciale*, nel 1980 a Varallo si tiene anche il *Convegno Internazionale sui Sacri Monti*: un evento distribuito in cinque giornate di lavoro, con trentasette relatori italiani e internazionali, tra cui figurano anche nomi di grande rilevanza, come Eugenio Battisti, Franco Cardini, Santino Langé, Lionello Puppi, Pier Luigi De Vecchi e Giovanni Romano<sup>81</sup>. Quello di Varallo è il primo di una serie di convegni nati con l'obiettivo di unire l'attività di ricerca alle esigenze di conservazione, documentazione e promozione dei Sacri Monti. Per quasi tre decenni in questi

---

<sup>79</sup> Secondo Stefani, sul Sacro Monte sono realizzati soltanto due edifici: la *Porta Maggiore* e la cappella di *Adamo ed Eva*. S. Stefani Perrone 1974, 38. A suo avviso “dopo il 1570 il progetto dell'Alessi viene abbandonato: tra 1572 e il 1576 vengono costruite molte cappelle nell'area sottostante al piazzale ma, pur rispettando la pianificazione del «Libro dei Misteri», non se ne seguono le proposte architettoniche dei singoli grafici per le cappelle”. S. Stefani Perrone 1974, 51.

<sup>80</sup> P. Pelizzari 2008, 13. “I nove Sacri Monti di questa regione dell'Italia settentrionale sono gruppi di cappelle e di altri elementi architettonici, eretti tra la fine del XV e l'inizio del XVIII secolo, dedicati a vari aspetti della fede cattolica. Oltre al loro significato spirituale simbolico, questi complessi offrono uno splendido esempio di integrazione degli elementi architettonici nei paesaggi circostanti, disseminati di colline, foreste e laghi; inoltre, racchiudono un notevole patrimonio artistico in forma di sculture ed affreschi”. <http://whc.unesco.org/en/list/1068> (ultima consultazione: 16/12/2020).

<sup>81</sup> I temi trattati in quest'occasione sono estremamente diversificati e spaziano da indagini su aspetti specifici della storia dei Sacri Monti prealpini (Varallo, Orta, Crea, Graglia, Arona, Orta, Belmonte, Valperga, Montrigone, Domodossola e Varese), ad aperture verso diverse geografie (come il Sacro Monte di Bom Jesus de Braga in Portogallo, il Sacromonte di Granada, la “via romana” di Monselice, nei pressi di Vicenza e il Sacro Monte di San Vivaldo in Toscana), a questioni di conservazione e tutela. Gli atti del convegno sono stati pubblicati quasi trent'anni dopo: P. Pelizzari 2009. In occasione del convegno è anche organizzata una mostra documentaria a cura di Maria Grazia Cagna Pagnone, Annalisa Colla e Michela Cometti: M.G. Cagna 1980.

incontri convogliarono i principali contributi sul tema, con prospettive sempre più aperte al confronto con realtà internazionali<sup>82</sup>.

Tracciare una sintesi degli studi sui Sacri Monti negli anni che seguono il convegno varallese è un compito estremamente complesso, poiché presto si sviluppano filoni di ricerca indipendenti, con geografia e cronologie sempre più ampie<sup>83</sup>. Per quanto riguarda il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del Cinquecento, i contributi di maggiore rilevanza vengono soprattutto da storici della cultura e della religione, nel contesto di un rinnovato interesse per la “religiosità popolare”, tema molto sentito negli anni successivi al Concilio Vaticano II (1962-65)<sup>84</sup>. In particolare, spiccano gli studi di Guido Gentile e Pier Giorgio Longo, che, indagando le fonti primarie, tentano di precisare i tempi del cantiere, di definire l’identità e il ruolo degli attori coinvolti e di districare le complesse e travagliate vicende amministrative che caratterizzano la storia della Fabbrica in questi decenni<sup>85</sup>.

Anche se fino agli anni Duemila non sono pubblicati studi particolarmente significativi sul Libro dei Misteri e sull’architettura del Sacro Monte<sup>86</sup>, nel 2001 il

---

<sup>82</sup> Nel 1982 a Orta San Giulio: A.M. Morello 1985. Nel 1986 a San Vivaldo (Certaldo): S. Gensini 1989. Nel 1990 a Gazzada di Varese: L. Vaccaro 1992. Il 15-16 ottobre 1992 a Domodossola (*Conservazione e fruizione dei Sacri Monti in Europa*, Atti non pubblicati). Convegno del 2005 a Monselice: A. Diano 2006. Particolarmente significativo, per l’apertura a prospettive di respiro internazionale, il convegno di Varallo del 1996, che apre la strada alla pubblicazione di un *Atlante*, in cui sono censiti 1812 complessi devozionali distribuiti in tutta Europa, con caratteristiche assimilabili alle Vie Crucis e ai Sacri Monti prealpini. A. Barbero 2006 a; A. Barbero 2001. Si veda anche il convegno *Religioni e Sacri Monti*, tenutosi a Torino, Moncalvo e Casale Monferrato nel 2004: A. Barbero 2006 b. Dal 2005 l’attività di promozione e documentazione è guidata dal *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, istituito nel 2005 dalla Regione Piemonte. Alcune pubblicazioni promosse dal Centro sono consultabili online a questo indirizzo: <https://www.sacrimonti.org/il-centro-di-documentazione> (ultima consultazione: 26/12/2020)

<sup>83</sup> Una ricca panoramica degli studi sul Sacro Monte di Varallo in questi anni si può trovare in: S. Langè 1991; M.L. Gatti Perer 1999, 7-36. Importante, inoltre, il tentativo di costruire una bibliografia italiana e internazionale sul tema dei “Sacri Monti” in: J. Andresen 2007; P.G. Longo 2010 b. Una ricca (ma non priva di criticità) bibliografia del Sacro Monte di Varallo è stata di recente pubblicata da Giampaolo Garavaglia: G. Garavaglia 2017.

<sup>84</sup> P. Pelizzari 2009, 9-10.

<sup>85</sup> Particolarmente significativo per la storia del Sacro Monte nella seconda metà del Cinquecento è il saggio pubblicato da Guido Gentile nel catalogo della mostra sul Sacro Monte, tenutasi a Varallo nel 1984: G. Gentile 1984. Importanti anche gli interventi sul vescovo Carlo Bascapé, biografo di San Carlo e protagonista del cantiere varallese a partire dal 1593: G. Gentile 1994. Negli anni Ottanta iniziano anche le indagini dello storico dell’arte valesiano Casimiro Debiaggi, che, partendo da sintetiche rubriche pubblicate sul Bollettino del Sacro Monte, comincia a scrivere attente “storie” delle cappelle, costantemente aggiornate nel corso degli anni e raccolte in: C. Debiaggi 2016. <https://www.sacromontedivarallo.org/wp/scritti/> (ultima consultazione: 25/12/2020). Per gli studi sul Libro dei Misteri e sul cantiere tardo cinquecentesco del Sacro Monte, è significativa anche la mostra sulla famiglia d’Adda, curata da Maria Grazia Cagna: M.G. Cagna 1986. I saggi di Pier Giorgio Longo restano insuperati per la ricchezza della documentazione presentata e per l’accuratezza nel districare le delicate questioni amministrative che caratterizzano la storia del Sacro Monte nella seconda metà del XVI secolo. P.G. Longo 1989; P.G. Longo 1996.

<sup>86</sup> L’unica importante pubblicazione sull’architettura del Sacro Monte di Varallo, incentrata soprattutto sul periodo successivo al cantiere alessiano, è: S. Langé 1991. Anche se il Libro dei Misteri è citato con frequenza in studi di ambito milanese (si veda, ad esempio: A. Morandotti 2005),



Libro dei Misteri viene analizzato con grande attenzione nel volume sull'architettura del *Secondo Cinquecento* (2001), nella collana *Storia dell'Architettura Italiana*, edita da Electa. In un saggio sull'architettura religiosa nell'arcidiocesi di Carlo Borromeo, lo studioso americano Barthon Thurber dedica al Libro dei Misteri ben quattro pagine, più di qualsiasi altro progetto affrontato nel testo: per la prima volta il Sacro Monte e il Libro dei Misteri sono inclusi in un importante volume di storia dell'architettura, trattati con la stessa dignità di edifici-simbolo dell'architettura lombarda del Cinquecento, come Palazzo Marino, la chiesa di San Fedele o il Collegio Borromeo<sup>87</sup>.

In parallelo ai convegni sui Sacri Monti e ai contributi degli storici della religione e dell'arte, tra anni Ottanta e Novanta del Novecento si riscontra una nuova ondata di interesse da parte della storiografia artistica internazionale per il fenomeno dei Sacri Monti. Gli studiosi inglesi e americani iniziano a leggere questi complessi (soprattutto i Sacri Monti di Varallo e di San Vivaldo in Toscana) come una significativa manifestazione di un "altro" Rinascimento, estraneo alle tradizionali narrazioni di stampo vasariano, sviluppate intorno al mito della centralità di Firenze e di Roma<sup>88</sup>. I Sacri Monti fanno così la loro comparsa all'interno di due libri destinati ad avere grande successo nei decenni successivi: il *Potere delle Immagini* di David Freedberg e *Only Connect* di John Shearman. Freedberg e Shearman vedono nell'arte dei Sacri Monti un eccezionale caso di studio per testare i loro approcci sperimentali nell'ambito della *Rezeptionsgeschichte*: se Freedman pone la propria attenzione sulle "immagini e la loro verosimiglianza, che di fatto incanalano l'attenzione e attivano il coinvolgimento emotivo" dell'osservatore, Shearman indaga invece il rapporto fisico e mentale tra le opere d'arte e lo spettatore, progettato e costruito nelle

---

la storiografia non aggiunge molto alle ricerche di Stefania Stefani. Si veda, ad esempio: G. Algeri 1979. In un intervento al convegno internazionale *Les Chantiers de la Renaissance* (Tours, 1983-1984), Aurora Scotti riflette sul cambiamento del ruolo dell'architetto nei cantieri milanesi nella seconda metà del Cinquecento e presenta come casi di studio il Libro dei Misteri e il volume di disegni per la chiesa di Santa Maria presso San Celso. A. Scotti 1991. Nel 1992, in occasione del concorso di idee ideato da Guido Canella e Giovanni Testori per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona (cui partecipano Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Philip Johnson, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Luciano Semerani), sulla rivista *Zodiac* è pubblicato un saggio di Derek Moore che presenta gli interventi di scala urbana nella Milano dei Borromeo, in rapporto allo sviluppo dei Sacri Monti prealpini. Nel saggio, Moore tratteggia una panoramica della storia del Sacro Monte di Varallo ed accenna anche all'esistenza del progetto di Alessi, pubblicando qualche immagine del Libro dei Misteri. D.A.R. Moore 1993. Santino Langè parla della tipologia delle cappelle a pianta centrale nel Libro dei Misteri in un capitolo del libro *Barocco Alpino*: S. Langè 1994, 53-67. Il contributo più originale sul Libro dei Misteri in questi anni è lo studio di Andrea Marelli sull'ordine "a fasce" in Lombardia, che presenta il progetto di Alessi come un esempio particolarmente significativo di un uso abbreviato degli ordini architettonici, tipico degli architetti attivi nel ducato di Milano a cavallo tra Cinque e Seicento: A. Marelli 1993.

<sup>87</sup> B.T. Thurber 2001. A questo proposito, è inoltre importante segnalare anche il saggio di Aurora Scotti nel volume *Lombardia Manierista*: A. Scotti 2009.

<sup>88</sup> Tra i contributi più importanti, i saggi di William Hood e Alessandro Nova, sul Sacro Monte di Bernardino Caimi e Gaudenzio Ferrari, e l'articolo di David Leatherbarrow, che s'interroga sul ruolo dell'architettura nella narrazione dei *misteri* al Sacro Monte di Varallo, negli anni della Controriforma. W. Hood 1984; A. Nova 1995; D. Leatherbarrow 1987. Sul Sacro Monte di San Vivaldo: P. Cannon-Brookes 1989.

cappelle del Sacro Monte in modo tale da “annullare [nell’immaginazione dello spettatore] la distanza storica, per partecipare a quell’esperienza come se si ripetesse in quel momento”<sup>89</sup>.

È all’interno di quest’ambito di studi che, a partire dai primi anni Duemila, s’inseriscono i contributi della studiosa svizzera Christine Göttler sul Sacro Monte di Varallo e sul Libro dei Misteri<sup>90</sup>. In un libro che prende in esame il ruolo delle immagini nella pratica devozionale in Età Moderna, Göttler dedica ampio spazio al Libro dei Misteri, soffermandosi soprattutto sulle ‘vetriate’, ovvero quei dispositivi ideati da Galeazzo Alessi per dividere le sculture e i dipinti esibiti all’interno delle cappelle dall’osservatore che contempla la scena<sup>91</sup>. Il progetto per il Libro dei Misteri è interpretato da Göttler come l’espressione di un “più ampio progetto di riforma culturale e religiosa”, da leggere in relazione alle “richieste del Concilio di Trento” di “distanziare lo spettatore dall’opera d’arte”<sup>92</sup>.

Questo, tuttavia, non è l’unico indirizzo di ricerca seguito dalla storiografia internazionale: tra anni Ottanta e primi anni Duemila, Juan Antonio Ramirez e Kathryn Blair Moore prendono in considerazione il Libro dei Misteri in un gruppo di ricerche che indagano la ricezione dell’architettura della Terra Santa in Occidente. Prendendo in esame il progetto di Galeazzo Alessi per il *Tempio di Salomone*, Ramirez e Blair Moore presentano il Libro dei Misteri come un caso di

---

<sup>89</sup> Il libro di David Freedberg è pubblicato per la prima volta in lingua inglese nel 1989 e tradotto in italiano nel 1993. Freedberg tratta dei Sacri Monti nel capitolo *Verosimiglianza e somiglianza: dai sacri monti alle cere*. D. Freedberg 1993, 292-367. Il libro di John Shearman è pubblicato in inglese nel 1992 e edito in italiano, con traduzione di Barbara Agosti nel 1995. J. Shearman 2008, 40-44. Sulla *Rezeptionsgeschichte*, si veda il saggio, ormai classico di Wolfgang Kemp: W. Kemp 1986. Traduzione inglese: W. Kemp 1998.

<sup>90</sup> I primi studi di Göttler sul Libro dei Misteri sono pubblicati in lingua tedesca: C. Göttler 2001; C. Göttler 2005.

<sup>91</sup> Christine Göttler dedica al Sacro Monte di Varallo un intero capitolo del suo libro. La studiosa non affronta soltanto le vetriate, ma descrive anche le visite di Carlo Borromeo e le opere di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte, oltre a presentare il progetto di Alessi, le scelte di carattere iconografico e le cappelle dedicate ai “novissimi” (*Giudizio Universale, Limbo, Purgatorio e Inferno*). C. Göttler 2010, 1-5, 71-110.

<sup>92</sup> “Alessi’s efforts to control the gaze of the pilgrims who were visiting the chapels of the Sacro Monte at Varallo were part of a larger project of cultural and religious reform: a project that aimed in particular, as Wietse de Boer has termed it, at the redefinition and transformation of the ‘material conditions of religious sites. This distancing of the viewer from the artwork corresponds to the demands of the Council of Trent [...]”. C. Göttler 2010, 95. Il tema è ripreso da Christine Göttler in un altro saggio, pubblicato nel volume collettaneo *Religion and the Senses in Early Modern Europe*: C. Göttler 2013. Negli anni successivi, la storiografia artistica in lingua inglese raccoglie gli spunti di Christine Göttler, leggendo il progetto di Galeazzo Alessi come il riflesso dei cambiamenti in atto nel mondo cattolico: una reazione ai provvedimenti presi dalla chiesa romana sull’arte religiosa e sulle immagini sacre dopo il Concilio di Trento. A questo proposito, il progetto del Libro dei Misteri è stato spesso messo in relazione con le *Istruzioni* borromaiche, come si vedrà nel paragrafo **2.3 L’architettura e i suoi dispositivi** (Guidare l’occhio del visitatore: i portali e le vetriate). Negli stessi anni in cui Göttler lavora al libro *Last Things*, Ryan Gregg descrive l’arte del Sacro Monte di Varallo come una “manifestazione fisica degli esercizi spirituali”: pur non parlando direttamente del Libro dei Misteri, Gregg mette in relazione le grate lignee del Sacro Monte (derivate dai progetti di Alessi) agli esercizi di meditazione di Ignazio da Loyola, all’intervento di Carlo Borromeo e alle *Istruzioni*: R. Gregg 2004. Il tema è affrontato ampiamente nei saggi della studiosa americana Margaret Bell e della ricercatrice inglese Rebecca Gill: M.F. Bell 2014; R. Gill 2013. Quest’ultima tenta inoltre una lettura in chiave teologica della successione di *misteri* proposta da Galeazzo Alessi al Sacro Monte, come il riflesso dei decreti tridentini sul concetto della “giustificazione”.

studio esemplare, per comprendere in quale modo gli artisti rinascimentali percepissero, attraverso fonti grafiche e testuali, l'architettura di Gerusalemme<sup>93</sup>.

In occasione del cinquecentenario della nascita di Galeazzo Alessi (2012), Aurora Scotti, Rebecca Gill e Isabella Balestreri hanno dedicato importanti studi al progetto dell'architetto perugino per il Sacro Monte di Varallo, considerando alcuni aspetti specifici del Libro dei Misteri. Aurora Scotti si è soffermata soprattutto sull'importanza del disegno architettonico per Galeazzo Alessi, tentando di leggere il progetto per il Sacro Monte in relazione alla sua lunga e fortunata carriera professionale<sup>94</sup>. Inoltre, in un saggio sulla "Circolazione di modelli e soluzioni per la teoria e la pratica nel milanese tra Cinque e Seicento", Aurora Scotti ha riflettuto sul possibile impatto del Libro dei Misteri sulla scena architettonica milanese, sottolineando l'impegno teorico di Alessi che, al pari di Palladio, sembra "teorizzare" l'architettura "attraverso l'esemplificazione delle proprie opere"<sup>95</sup>. Isabella Balestreri, invece, si è occupata del Libro dei Misteri in occasione di un seminario organizzato dal Politecnico di Milano: se nel volume pubblicato a seguito del seminario ha indirizzato la sua attenzione su un gruppo di documenti successivi al progetto di Alessi, conservati alla Biblioteca Ambrosiana, in un saggio pubblicato nel 2013<sup>96</sup>, Balestreri ha affrontato invece l'importante tema della pianta centrale nel Libro dei Misteri. In particolare, la studiosa ha analizzato la tipologia di cappelle proposta da Alessi, avanzando alcune ipotesi sui riferimenti utilizzati dall'architetto nella stesura del progetto, dalla cultura antiquaria milanese all'iconografia gerosolomitana<sup>97</sup>. Rebecca Gill, invece, in un lungo saggio pubblicato sulla rivista inglese *Architectural History*, ha tentato di risolvere l'annosa questione attributiva e ha indagato i rapporti tra il volume varallese, la teoria e la pratica del disegno architettonico nel Rinascimento. La studiosa è arrivata quindi alla conclusione che il Libro dei Misteri sia il simbolo dei cambiamenti in corso nella professione dell'architetto, "il cui ruolo è sempre più definito dall'abilità nell'inventare e nel disegnare, più che nella capacità di costruire"<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> Si parlerà più a fondo di questo aspetto al **Capitolo 3**. J.A. Ramirez 1983 a; J.A. Ramirez 1991; K. Blair Moore 2010; K. Blair Moore 2017, 255-258. Il tema è toccato anche da Isabella Balestreri in: I. Balestreri 2013.

<sup>94</sup> A. Scotti 2012; A. Scotti 2013.

<sup>95</sup> A. Scotti Tosini 2013.

<sup>96</sup> Il testo prende in esame l'iconografia sei e settecentesca del Sacro Monte e il gruppo di disegni conservati alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, già attribuiti da Maria Luisa Gatti Perer a Martino Bassi (si veda la nota 72): I. Balestreri 2012 b.

<sup>97</sup> I. Balestreri 2013.

<sup>98</sup> Le affermazioni di Rebecca Gill sul Libro dei Misteri e sul volume di Santa Maria presso San Celso riprendono alcuni spunti di Aurora Scotti in: A. Scotti 1991. Secondo Rebecca Gill, questi due volumi testimoniano infatti il "developing role of the architect in the Sixteenth century, which [...] was increasingly defined by the ability of the architect to invent and to draw rather than to build". R. Gill 2016. Rebecca Gill partecipa inoltre al convegno perugino su Galeazzo Alessi con un contributo sul Libro dei Misteri, di cui si è già parlato alla nota 92.



In tempi recenti il fenomeno dei Sacri Monti ha goduto, a livello internazionale, di una fortuna storiografica senza precedenti. In particolare, il Sacro Monte di Bernardino Caimi e il Sacro Monte di San Vivaldo sono stati l'oggetto di una grande quantità di ricerche, soprattutto nell'ambito dei *sensorial studies* e degli studi su Gerusalemme, particolarmente in voga nella storiografia anglosassone e americana degli ultimi decenni<sup>99</sup>. Nel 2016 ben due sessioni del convegno della *Renaissance Society of America* sono state dedicate al tema dei Sacri Monti e nell'ottobre 2020 il *Centre for Medieval and Renaissance Studies* di UCLA ha organizzato una conferenza online sui Sacri Monti dell'Italia Nord-Occidentale<sup>100</sup>.

In Italia, invece, i principali contributi della storiografia artistica sul Sacro Monte di Varallo sono arrivati soprattutto dal gruppo di ricerca guidato da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, che nell'ultimo decennio ha pubblicato importanti studi sulla pittura e sulla scultura lombarda tra Cinque e Seicento. In questo contesto, nel 2019 è stata organizzata una mostra su Gaudenzio Ferrari, distribuita in tre sedi, tra Varallo, Vercelli e Novara, che, oltre a produrre un catalogo dal grande valore scientifico, ha portato al Sacro Monte di Varallo migliaia di visitatori, attratti dalle opere dell'artista valesiano<sup>101</sup>.

Sempre nel 2019 sono stati pubblicati da Guido Gentile e da Geoffrey Symcox due importanti volumi monografici sui Sacri Monti, che coronano una stagione di ricerche durata più di tre decenni<sup>102</sup>. I due libri, molto vicini nelle prospettive, tese tra intenti divulgativi e la volontà di “fornire corretti e aggiornati strumenti di ricerca” a un pubblico sempre più vasto, presentano per la prima volta in maniera

---

<sup>99</sup> Nell'ambito degli studi su Gerusalemme e sulla sua ricezione in Occidente, si veda, in particolare: A. Wharton 2006, 97-143; B. De Klerck 2014; T. Siew 2015. Sui *sensorial studies*, filone di ricerca inaugurato dalla rivista americana *The Senses and Society*: M. Bull 2006. Sul Sacro Monte e i *sensorial studies*: D.M. Lasansky 2013; A. Terry-Fritsch 2014/2015; D. Karmon 2016. Sono da ricordare inoltre gli studi della storica dell'arte Carla Benzan, incentrati soprattutto sul cantiere sei e settecentesco del Sacro Monte di Varallo. Le sue ricerche in parte s'inseriscono nel solco tracciato da David Freedberg (si veda la nota 89), in parte si soffermano su aspetti devozionali e “epistemologici” (<https://www.carlabenzan.com/varallo/> - ultima consultazione: 25/12/2020); C. Benzan 2014; C. Benzan 2018; C. Benzan 2019. Un caso isolato è la ricerca del tedesco Claudius A. Weykonath, diplomato in teologia, che legge il Sacro Monte di Varallo di Caimi e il progetto di Galeazzo Alessi per la piazza del *Tempio di Salomone*, in rapporto a pratiche para-liturgiche, come la cerimonia dell'*Entierro*: C. Weykonath 2017. Particolarmente rilevanti sono inoltre gli studi di Stephen J. Campbell su Gaudenzio Ferrari, nell'ambito di un recente volume che indaga un Rinascimento “periferico”, che ha, come principali protagonisti, artisti come Lorenzo Lotto, Cesare da Sesto, Polidoro da Caravaggio e Romanino: S.J. Campbell 2019, 97-179.

<sup>100</sup> Il *62nd Annual Meeting of the Renaissance Society of America* si è tenuto a Boston tra il 31 marzo e il 6 aprile 2016. Le due sessioni sui Sacri Monti sono state organizzate da Isabella Augart (Universität Hamburg) e Claudius Weykonath (Bibliotheca Hertziana) e moderate da Geoffrey Symcox (UCLA): *Sacri Monti: Materiality, Topography, Devotion*: (<https://www.rsa.org/page/CopyofBoston2016> - ultima consultazione: 26/12/2020). Il convegno di UCLA (*Varallo and the Sacri Monti of Northwestern Italy*) è stato organizzato da Geoffrey Symcox e si è tenuto invece il 29 e 30 ottobre 2020. È disponibile una registrazione parziale del convegno sul canale Youtube del *Centre for Medieval and Renaissance Studies* di UCLA: <https://www.youtube.com/user/medrenstud/search?query=sacri%20monti> (ultima consultazione: 25/12/2020)

<sup>101</sup> G. Agosti 2018 a; G. Agosti 2018 b.

<sup>102</sup> G. Gentile 2019 a; G. Symcox 2019.

unitaria una storia del Sacro Monte di Varallo, della sua evoluzione e delle sue derivazioni, dalla fondazione francescana a fine Quattrocento, agli ultimi sviluppi nel corso del XVIII secolo, sotto l'egida dei Savoia<sup>103</sup>.

Nei volumi di Symcox e Gentile e, in generale, in molte recenti pubblicazioni sul Sacro Monte, il cantiere varallese nella seconda metà del Cinquecento risulta il periodo più trascurato nella storia del Sacro Monte, costantemente schiacciato tra due poli: la *Hierusalem* di Bernardino Caimi e Gaudenzio Ferrari, e il Sacro Monte della Controriforma, di Carlo Bascapé, Tabacchetti, Morazzone e i d'Enrico. La lapidaria affermazione di Stefania Stefani, che “dopo il 1570 il progetto dell'Alessi [venne] abbandonato” per una presunta opposizione di Carlo Borromeo, ancora oggi condiziona fortemente gli studi sul Sacro Monte. Il Libro dei Misteri è spesso descritto come un momento di transizione, una parentesi durata soltanto pochi anni, destinata a soccombere di fronte a un mondo in cambiamento, che di fatto ha lasciato poche tracce sul Sacro Monte di Varallo.

Le mie prime ricerche sul Sacro Monte, cominciate circa sei anni fa e confluite in un volume pubblicato nel 2019, si sono concentrate proprio sul periodo appena successivo alla stesura del Libro dei Misteri. Partendo dalla documentazione d'archivio, ho tentato di ricostruire gli eventi che si sono susseguiti sul Sacro Monte negli anni compresi tra 1560 e 1584, arrivando alla conclusione che non soltanto Carlo Borromeo non ostacolò il progetto di Giacomo d'Adda, ma che per oltre un ventennio il Libro dei Misteri ebbe un grande impatto sulla Fabbrica: in questi anni, infatti, furono costruiti (o per lo meno iniziati) ben nove edifici, secondo le indicazioni raccolte tra i fogli del Libro dei Misteri<sup>104</sup>.

Questa tesi nasce in continuità e in dialogo con le mie ricerche sul cantiere del Sacro Monte nella seconda metà del Cinquecento: se nel libro mi sono soprattutto occupato di questioni economiche e amministrative, immergendomi nei giochi di forza tra i diversi attori coinvolti nel cantiere e intrecciando l'analisi delle architetture costruite sul Sacro Monte con una rilettura delle fonti d'archivio, questo studio si allontana dalla polvere del cantiere e si concentra sull'oggetto “Libro dei Misteri” e sul progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte.

Nonostante la bibliografia sull'argomento sia particolarmente vasta, molte questioni relative al Libro dei Misteri sono rimaste aperte. Per quanto riguarda il progetto di Alessi per il Sacro Monte, la storiografia si è spesso concentrata sul disegno d'insieme, ma ha prestato poca attenzione ai progetti per i singoli edifici e al rapporto che essi instaurano con l'orografia del sito e il complesso sistema di preesistenze. Il disegno di Alessi, inoltre, è stato spesso interpretato attraverso categorie storiografiche valide negli anni Settanta o Ottanta del Novecento, ma che

---

<sup>103</sup> Si veda la recensione di questi due libri di Paolo Cozzo: P. Cozzo 2019.

<sup>104</sup> L. Fecchio 2019 a.

oggi, a distanza di quattro decenni, devono essere quanto meno discusse e riconsiderate sotto una nuova luce<sup>105</sup>.

Un'altra questione critica riguarda lo studio del volume e della documentazione relativa al Libro dei Misteri e ai cantieri alessiani. La storiografia artistica e architettonica, concentrata soprattutto nel distinguere il tratto dei disegni, alla ricerca della mano dell'architetto, ha spesso sottovalutato lo studio del codice, della fascicolazione e degli inchiostri utilizzati nei fogli del Libro dei Misteri: ha di fatto trascurato la storia e la struttura del volume stesso, nonché il "cantiere" che ha portato alla costruzione del Libro dei Misteri. Ma anche il rapporto con la chiesa di Santa Maria presso san Celso e il volume di disegni dell'Ambrosiana<sup>106</sup>, suggerito più volte dalla storiografia, non è mai stato esaminato a fondo, attraverso uno spoglio sistematico degli archivi milanesi e varallesi<sup>107</sup>.

Anche se la storiografia ha talvolta evocato il rapporto tra il progetto di Alessi e la città di Gerusalemme, raramente si è andati oltre all'enunciazione del problema. Se per Stefania Stefani la *Nuova Gerusalemme* di Alessi corrispondeva a un "piano urbanistico" per una "città ideale" rinascimentale e per Guido Gentile è da intendere in "una sorta di teatro totale della vita e della morte di Cristo", ben pochi studiosi si sono interrogati sul significato della "città di Gerusalemme" nel Libro dei Misteri<sup>108</sup>. Gli spunti di Isabella Balestreri, Juan Antonio Ramirez e Kathryn Blair Moore hanno posto le basi per affrontare la questione, che, tuttavia, attende ancora di essere esaminata nel suo insieme<sup>109</sup>.

### 0.3 Metodi d'indagine e struttura della tesi

Il punto di partenza della ricerca è stata la schedatura sistematica dei fogli che compongono il Libro dei Misteri. Lavorando su livelli diversi, si è cercato di leggere ciascuna pagina del volume, analizzando sia il contenuto che le caratteristiche del disegno e del codice. Si è lavorato sulla struttura fascicolare e sulla rilegatura, si è

---

<sup>105</sup> Si vedano le considerazioni al paragrafo precedente su Manierismo e "urbanistica rinascimentale".

<sup>106</sup> BAMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S.149 Sup B.

<sup>107</sup> In particolare, non è mai stato indagato a fondo l'Archivio della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso, ora depositato all'Archivio Storico Diocesano di Milano.

<sup>108</sup> In maniera più o meno velata, Stefania Stefani ha spesso ipotizzato che l'architetto perugino, influenzato dai dibattiti contemporanei sull'"urbanistica rinascimentale", avesse sovrapposto l'immagine di Gerusalemme a quella di una città ideale rinascimentale. Il Sacro Monte sarebbe quindi diventato una sorta di Sforzinda valesiana, costruita "nel culto dell'asse, delle matrici geometriche [...] per la realizzazione di moduli urbani perfetti". S. Stefani Perrone 1982, 58-59. Il successo di questa costruzione storiografica è testimoniato dal romanzo di Sebastiano Vassalli *Le due chiese*, che descrive il progetto di Alessi (da lui chiamato l'"Architetto"), come una "Città dell'utopia", "Città di Dio", "Città del Sole". S. Vassalli 2015, 141. Il passaggio di Vassalli è citato in: I. Balestreri 2012 b, 11. Guido Gentile, nel recente libro sui Sacri Monti, scrive invece a proposito del progetto di Alessi: "Dunque il Sacro Monte, sin dal suo ingresso si annuncia, secondo l'ambizioso programma del Libro dei Misteri, come una «Nuova Gerusalemme», intesa non tanto come una riproduzione della Città Santa a uso di un pellegrinaggio sostitutivo (come recita l'epigrafe del 1491), quanto come una sorta di teatro totale della vita e della morte di Cristo". G. Gentile 2019 a, 164.

<sup>109</sup> Si veda la nota 93.



tentato di distinguere gli inchiostri e le tecniche grafiche e di riconoscere le diverse mani intervenute sui fogli. Allo stesso tempo, tutte le iscrizioni sono state trascritte e messe in relazione con i disegni: si è cercato di ricomporre il sistema di riferimenti tra i diversi elaborati e di stabilire in quale modo ciascun disegno si rapporti con gli altri fogli del Libro. Infine, passando dall'analisi dei fogli, alla lettura dei progetti per il Sacro Monte, si è tentato di comprendere in quale modo i singoli edifici rappresentati nel Libro entrassero in relazione con il disegno d'insieme e con il sistema di preesistenze. A questo scopo, si è fatto ricorso a fonti grafiche e testuali dell'epoca, nel tentativo di ricostruire la struttura del Sacro Monte intorno al 1560, prima che Alessi e i suoi collaboratori realizzassero il Libro dei Misteri.

Il lavoro preliminare sul Libro dei Misteri si è intrecciato all'indagine degli archivi milanesi e varallesi, svolta con l'intento di precisare i tempi di redazione del Libro, gli attori coinvolti e i legami con i cantieri milanesi di Alessi: la ricerca si è concentrata soprattutto sugli archivi della famiglia d'Adda-Salvaterra (conservati all'Archivio Storico Civico di Milano e all'Archivio di Stato di Varallo), su alcuni fondi dell'Archivio di Stato di Milano (l'Archivio Notarile e l'archivio della chiesa di Sant'Angelo a Milano) e sull'archivio della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso (distribuito tra la Biblioteca Ambrosiana e l'Archivio Storico Diocesano di Milano).

La schedatura del Libro e l'indagine d'archivio, i cui risultati sono raccolti in appendice nel secondo volume della tesi, costituiscono l'ossatura di questo studio, che si sviluppa intorno a tre nuclei di ricerca: i tre capitoli che compongono la tesi riflettono le tre diverse prospettive adottate per indagare il Libro dei Misteri.

L'oggetto di studio del primo capitolo è il Libro dei Misteri stesso. Intrecciando l'analisi del codice con la documentazione d'archivio, si è cercato non soltanto di ricostruire la storia del volume, la committenza, i personaggi coinvolti e i rapporti con il cantiere di Santa Maria presso San Celso, ma anche di illustrare il "cantiere" del Libro dei Misteri, individuando le fasi di redazione e i responsabili della stesura.

Il secondo capitolo, invece, prende in considerazione il progetto di architettura, dalla piccola alla grande scala, dall'impianto generale, ai dispositivi disegnati da Alessi e i suoi collaboratori. In questo capitolo si è cercato di mostrare come il progetto del Libro dei Misteri s'inserisca nel contesto del Sacro Monte intorno al 1560 e in quale misura abbia modificato gli indirizzi e le ambizioni della Fabbrica. Si è tentato inoltre di leggere la proposta progettuale di Galeazzo Alessi in relazione alla sua formazione, alla sua carriera professionale e alla cultura architettonica del suo tempo.

Il terzo capitolo, invece, indaga il rapporto tra il progetto illustrato nel Libro e l'intento (dichiarato) di riprodurre i "veri" edifici della città di Gerusalemme al Sacro Monte. Attraverso alcuni casi di studio particolarmente significativi, si è cercato di fare luce sui riferimenti dell'architetto e dei suoi committenti,

considerando la possibilità di una consulenza da parte dell'ordine dei frati minori osservanti francescani milanesi. La carenza di fonti documentarie ha costretto ad ampliare il campo d'indagine, lavorando sulla cultura condivisa, su immagini e testi che non appartengono necessariamente all'ambiente milanese di metà Cinquecento. Mettendo in primo piano il ruolo del progettista, si è cercato di indagare il modo in cui gli stimoli visivi e testuali del tempo siano stati tradotti da Alessi in un progetto di architettura per il Sacro Monte di Varallo.

Questa tesi studia quindi la materialità del Libro dei Misteri, così come i suoi contenuti. Il Libro mostra un progetto di architettura, ma è anche uno straordinario campo d'indagine per addentrarsi nelle idee di un architetto tardo-rinascimentale: proprio partendo dalle pagine del Libro, dalle specificità di un progetto ideato per un luogo particolare come il Sacro Monte, si è cercato di attraversare alcuni grandi temi della cultura architettonica (e non solo) della seconda metà del Cinquecento.

# Capitolo 1

## Il Libro dei Misteri: il manoscritto

### 1.1 Il progetto di un libro

Il Libro dei Misteri è un documento eccezionale sotto molti punti di vista: non è un taccuino di schizzi e nemmeno un libro di modelli, non si può definire un oggetto da collezionismo, né un trattato di architettura<sup>1</sup>. Non sembra indirizzato al mondo della stampa, ma ne è in qualche modo influenzato. È un oggetto di lusso, che vive della sua consistenza materiale, come un prezioso libro miniato, ma allo stesso tempo ha uno scopo strettamente pratico: quello di guidare a distanza un cantiere destinato a durare decenni. Gli elaborati che lo compongono non sono fogli sciolti, né schizzi progettuali, ma disegni in *bella copia*, pensati e realizzati come pagine di un libro, con una particolare cura nell'aspetto grafico e una concezione molto moderna dello spazio nel foglio. Un vero e proprio progetto grafico definisce l'organizzazione del materiale e l'architettura della pagina, ovvero lo schema di impaginato e la posizione di testi e disegni<sup>2</sup>.

### Segnature e numerazioni dei fogli

I fogli del Libro dei Misteri sono ordinati seguendo una numerazione progressiva, da 01 a 321. Questa numerazione (n3), in genere utilizzata dalla storiografia per fare riferimento ai disegni del volume, è la segnatura più recente, ma non l'unica annotata sui fogli. Impressa a inchiostro nero con caratteri mobili sull'angolo in alto a destra del *recto* di ciascun foglio, la numerazione (n3) è realizzata a volume già concluso e rilegato, forse nel XVII o XVIII secolo, e non corrisponde alle altre due

---

<sup>1</sup> Sui taccuini rinascimentali e le diverse tipologie di taccuini: A. Nesselrath 1986; A. Nesselrath 2014; A. Nesselrath 2020. Per una panoramica sulla trattatistica rinascimentale e relativa bibliografia: J. Guillaume 1988; V. Hart 1998; A. Payne 1999.

<sup>2</sup> La definizione "architettura della pagina" è adottata da alcuni storici del libro per descrivere l'impaginato dei manoscritti medievali: E. Kwakkel 2018, 30-70. Sull'impostazione e la preparazione dei fogli nei manoscritti medievali si veda: R. Clemens 2007, 15-17.

segnature che si possono trovare tra le pagine del Libro. La segnatura più antica è (n1), che inizia al foglio 6 termina al 110. Annotata con inchiostro rosso al centro del margine superiore, assegna a ogni carta una lettera dell'alfabeto, dalla A alla Z<sup>3</sup>: finito il primo giro dell'alfabeto, la numerazione ricomincia a lettere raddoppiate, finito il secondo, continua a lettere triplicate, e così via, fino a arrivare a cinque lettere al foglio 100<sup>4</sup>. La seconda segnatura (n2), in numeri arabi dall'1 al 316, è invece vergata in inchiostro nero nell'angolo in alto a destra del *recto* di quasi tutti i fogli, realizzata a volume concluso, ma prima della rilegatura<sup>5</sup> (Fig. 1.1). Per facilitare la lettura, nel corso del testo si farà sempre riferimento alla numerazione (n3).

## Il contenuto del Libro dei Misteri

Il Libro dei Misteri presenta il progetto per il Sacro Monte di Varallo dal generale al particolare, dalla scala territoriale alla dimensione reale delle modanature.

Senza un frontespizio ad introdurre il volume, i primi sette fogli del Libro descrivono il progetto con le parole, prima che con il disegno. Il foglio 01 è un elenco di cappelle, identificate dall'estensore con una breve descrizione del *mistero*, ovvero della scena che dovrà essere allestita all'interno di ciascuna cappella. L'elenco costituisce una sorta di indice, o piano dell'opera, che anticipa al lettore il contenuto del volume.

Nelle sei pagine che seguono è vergato un testo conosciuto come il "Proemio" del Libro dei Misteri<sup>6</sup>. Nel *Proemio* l'architetto si rivolge al lettore in prima persona, con una prosa ricercata e pomposa: spiega le circostanze dell'incarico, presenta le caratteristiche del sito, la sua posizione strategica, la bellezza del paesaggio e della natura, per procedere infine alla descrizione degli edifici, illustrati nell'ordine di visita. Nel fare questo, l'architetto si concentra su "tutto quello che [i disegni] non po[ss]o no totalmente mostrare", soffermandosi sulla descrizione dei *misteri* e lasciando al disegno il compito di illustrare l'architettura delle cappelle.

Nei fogli successivi, due immagini a doppia pagina integrano le parole del *Proemio*. La prima, ai fogli 8 e 9, è una veduta che ritrae il fiume Sesia, il torrente Mastallone, la città di Varallo, la parete rocciosa su cui si erge il Sacro Monte e il panorama frastagliato di montagne che circondano il sito (Fig. 1.2). La seconda immagine (10v-11) raffigura invece il versante settentrionale del Sacro Monte: unendo la rappresentazione planimetrica ad una prospettiva intuitiva, questa tavola tenta di restituire l'orografia e la vegetazione del sito, oltre ad individuare le preesistenze e a determinare le aree destinate ai nuovi interventi (Fig. 1.3). Vecchi e

---

<sup>3</sup> Talvolta la numerazione (n1) è tagliata dalla rifilatura.

<sup>4</sup> Il foglio 6 è contrassegnato dalla lettera A, il 7 dalla B, l'8 dalla C, ..., il 30 dalla Z, il 31 da AA, il 32 da BB, ..., il 53 da ZZ, il 54 da AAA, ..., il 106 da LLLLL, e infine il 110 da MMMMM.

<sup>5</sup> Come si può notare confrontando (n2) e (n3), prima di legare i fascicoli sono stati aggiunti alcuni fogli privi della numerazione (n2), mentre altri furono spostati e altri ancora esclusi. La manomissione dei fogli e la presenza di alcuni errori nella numerazione (n2) spiegano lo scarto di 6 fogli tra (n2) e (n3): il foglio segnato con (n3) 316, è numerato in (n2) come 310.

<sup>6</sup> Il *Proemio* è conosciuto in tre altre copie manoscritte, conservate presso l'Archivio di Stato di Varallo e la Biblioteca Ambrosiana. ASVar, *AdA*, I, m. 22, f. *Proemio* (due copie); BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S 130 Sup, CLV (ff. 201-206).



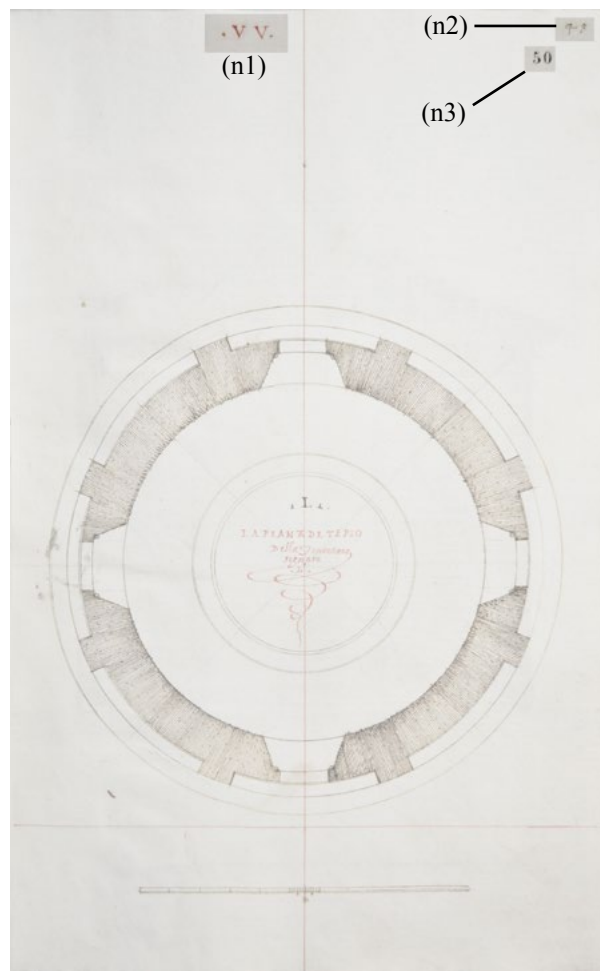
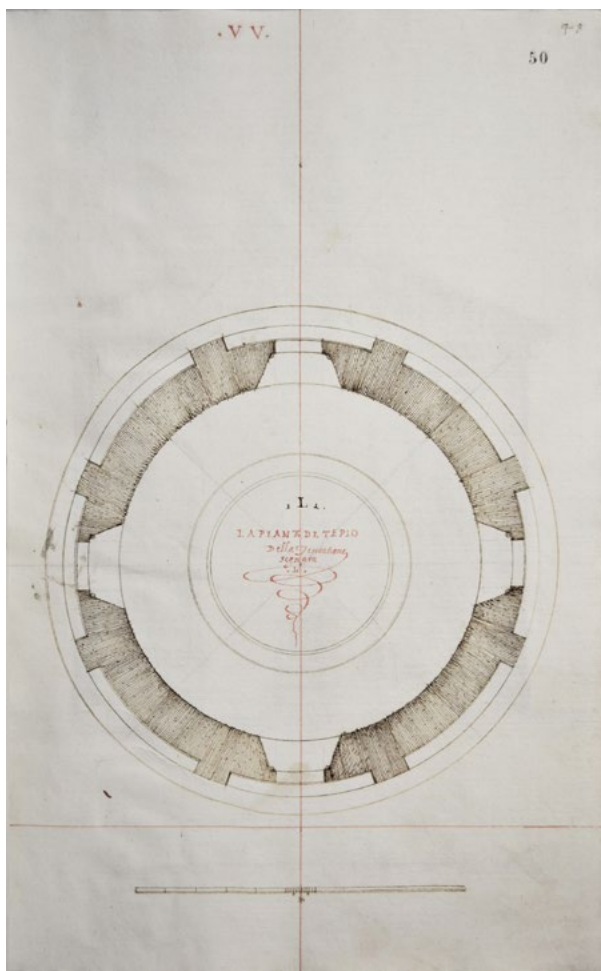


Figura 1.1 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella della *Tentazione*, pianta. LM 50. In evidenza le segnature (n1), (n2) e (n3).



Figura 1.2 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Veduta del Sacro Monte e della *Terra di Varallo*, LM 11.



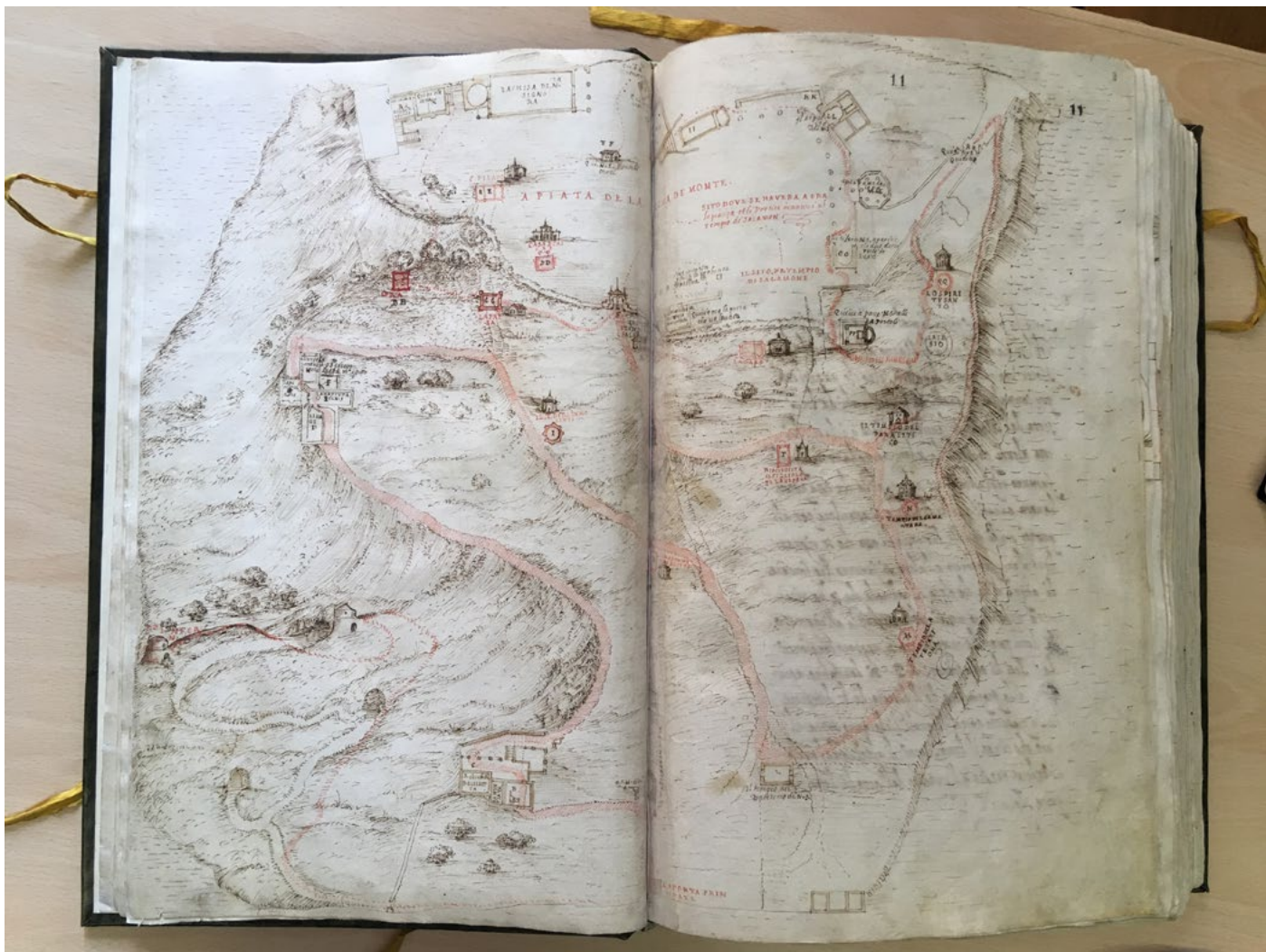


Figura 1.3 - Galeazzo Alessi, Rilievo del Sacro Monte e progetto di impianto. LM 11.



Figura 1.4 - Galeazzo Alessi, Rilievo del Sacro Monte e progetto di impianto, dettaglio della cappella della *Strage degli Innocenti*. LM 11.

nuovi edifici sono identificati da una lettera e da un'iscrizione che chiarisce quale *mistero* dovranno ospitare. Ad esempio, la cappella della *Strage degli Innocenti*, una delle prime tappe del nuovo percorso, è rappresentata con un piccolo disegno in pianta e uno schizzo prospettico che restituisce l'aspetto dell'edificio in tre dimensioni: la cappella è associata alla lettera "I" e all'iscrizione "IL T[EMPPIO] DEGL'INNOCENTI", che fa appunto riferimento al *mistero* della *Strage degli Innocenti*, cui è destinata la cappella in questione (Fig. 1.4).

Alle tavole introduttive, seguono i progetti per i singoli edifici, sempre presentati secondo l'ordine di visita, dalla prima all'ultima tappa del percorso. Il modo in cui i progetti sono illustrati varia nel corso della stesura del Libro: molto flessibile all'inizio del volume, diventa sempre più rigida e standardizzata a partire dal foglio 38. Nelle prime pagine (dal 12 al 38) gli edifici sono rappresentati con un numero variabile di fogli, che oscilla da una sola facciata per la *Porta Maggiore*, a 7 facciate per il complesso di *Nazareth*. Dal 39 in poi, ciascun progetto è illustrato in una decina di disegni che sono in genere ordinati in questa successione: una pianta, due o tre sezioni, il prospetto, uno o due dettagli di elementi architettonici (lanterne, portali e finestre) e quattro o cinque sagome di modanature. In alcuni casi sono presentate due diverse varianti per uno stesso progetto, lasciando alla Fabbrica la possibilità di scegliere la soluzione più o meno onerosa, in base alle risorse a disposizione<sup>7</sup>. Le eccezioni a questo schema sono poche e riguardano soltanto i 18 fogli dedicati alla piazza e al *Tempio di Salomone* (117-135) e le due tavole per il rinnovamento della cappella del *Santo Sepolcro* (258-267), che definiscono alcuni aspetti del disegno d'insieme, non chiariti nelle prime pagine del Libro<sup>8</sup>.

## 1.2 L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico

### La griglia di impaginato e la scala di rappresentazione

Nonostante la complessità e l'eterogeneità del materiale presentato, l'impostazione delle pagine è estremamente uniforme. I soggetti sono impostati su una griglia in inchiostro rosso tracciata a penna sul *recto* di ciascun foglio<sup>9</sup>. Un impianto pulito

---

<sup>7</sup> Sono proposte due varianti per la cappella dell'*Orazione dell'Orto* (LM 168-177), della *VerGINE Tramortita* (LM 218-227) e della *Spogliazione* (LM 228-238). Il progetto per la *Santa Casa* (LM 18-23) costituisce un caso diverso: si tratta di un progetto di rinnovamento di un edificio preesistente, per cui sono proposte due diverse soluzioni per la decorazione della facciata. Un'annotazione al foglio 18, tuttavia, spiega che la prima delle due soluzioni è "aprobat[a] per meglio", mentre è da scartare il disegno al foglio 20.

<sup>8</sup> I disegni 118 e 119 illustrano la piazza porticata del *Tempio*, da realizzare nella parte meridionale del Sacro Monte (la cosiddetta 'area alta'), mentre i fogli 258 e 259 propongono due diverse soluzioni per adattare lo schema della piazza all'orografia del sito e alle preesistenze. L'area alta è indicata come "[L]A PIA[N]TA DE LA CIMA DE MONTE", "SITO DOVE SE HAVERA A FRA [FAR] la piazza et li Portici innanzi al Tempio di SALAMON", "IL SITO DE[L] TEMPIO DI SALAMONE". LM 11.

<sup>9</sup> La griglia in inchiostro rosso non compare nei primi 11 fogli. Il *Proemio* (3-7) è impostato su un'unica colonna, a partire da una griglia regolare di 35 righe orizzontali sia sul *recto* che sul *verso*. La veduta del Sacro Monte ai fogli 8-9 è a doppia pagina e il disegno è delimitato da un riquadro in

e coerente guida l'impaginato e stabilisce la posizione dei testi, dei disegni e delle annotazioni: una linea verticale costituisce solitamente l'asse di simmetria dei disegni, mentre una o più linee orizzontali nella parte bassa del foglio permettono al disegnatore di annotare le scale metriche di rappresentazione (Fig. 1.5). Intrecciare la scala metrica alla griglia di impaginato è un espediente grafico di particolare eleganza, per chiarire le dimensioni dei soggetti disegnati in ciascun foglio: l'unità di misura adottata è il braccio milanese, ripartito in dodici onces, a loro volta divise in dodici punti<sup>10</sup>. Per non rompere l'uniformità dell'impaginato con rappresentazioni troppo piccole e per evitare l'aggiunta d'inserti, di volta in volta il disegnatore adatta la scala metrica al soggetto rappresentato. In genere i disegni in pianta, alzato e sezione hanno un rapporto tra rappresentazione e misura reale che oscilla tra 1:25 e 1:50; i disegni che mostrano elementi di dettaglio come porte, finestre e lanterne hanno sono in genere rappresentati in 1:10 / 1:15; le modanature, disegnate al vero, sono invece rapportate a una misura reale di 4 onces<sup>11</sup>.

Nei primi fogli le soluzioni adottate dai disegnatori per annotare le scale metriche sono molteplici: in alcuni casi la linea orizzontale di impaginato è raddoppiata o triplicata e divisa in unità da trattini verticali, asterischi e piccoli cerchi vergati in inchiostro rosso o nero; talvolta è accompagnata da didascalie illustrative; in altri casi è rappresentata come uno scalimetro in tre dimensioni. A partire dal foglio 119, invece, è prestata molto meno attenzione all'aspetto della scala metrica, che in genere è riportata sul foglio con semplici bucatore realizzate con la punta del compasso<sup>12</sup> (Fig. 1.6).

## Le tecniche grafiche e l'impaginato

I disegni sono realizzati a penna in inchiostro ferro-gallico, che ha assunto, per ossidazione, una tonalità bruna o ramata, in base alla diluizione del preparato<sup>13</sup> (Fig. 1.7). I disegni sono in genere tracciati con il supporto di riga e compasso, di cui restano i fori delle punte per i tracciamenti circolari, ma non mancano passaggi a mano libera, nelle rappresentazioni dei *misteri* e di minuti dettagli architettonici, come cornici, basi e capitelli. Si possono notare inoltre sottili segni di preparazione a stilo metallico e a matita nera, ma anche sporadiche modifiche e cancellature ottenute raschiando lo strato superficiale della carta (Fig. 1.8). Le iscrizioni sono

---

inchiostro rosso. Anche il disegno 10-11 è a doppia pagina, ma non ha riquadratura e occupa tutta la superficie disponibile nelle due facciate.

<sup>10</sup> Il braccio milanese corrisponde a 0,5949 m ed è diviso in onces di 0,0496 m. A. Martini 1883, 350. Sulle unità di misura e le scale grafiche nei disegni rinascimentali: S. Carpino 1997; W. Lotz 1997; P. Davis 2014.

<sup>11</sup> I disegni in pianta, alzato e sezione sono accompagnati in genere da una scala grafica ripartita in 11 braccia. Il braccio centrale è solitamente diviso in 12 onces. Nei dettagli di portali, finestre, lanterne, ecc. la scala grafica è invece ripartita in 5 braccia. Sulla scala di rappresentazione dei singoli disegni, si rimanda alle singole schede nell'**Appendice 4**.

<sup>12</sup> Sugli accorgimenti grafici per le scale metriche di rappresentazione utilizzati nel primo Rinascimento, si veda: P. Davis 2013.

<sup>13</sup> Gli aspetti tecnici del disegno architettonico saranno approfonditi al paragrafo: **1.5 Una storia del Libro a partire dal libro**.



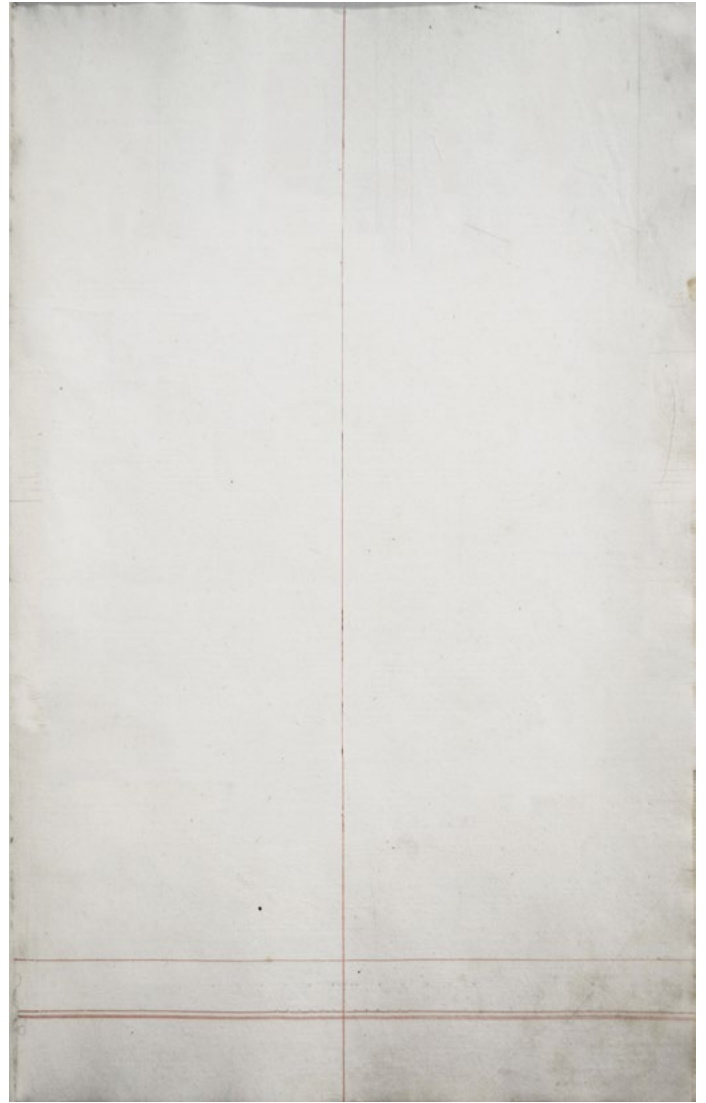
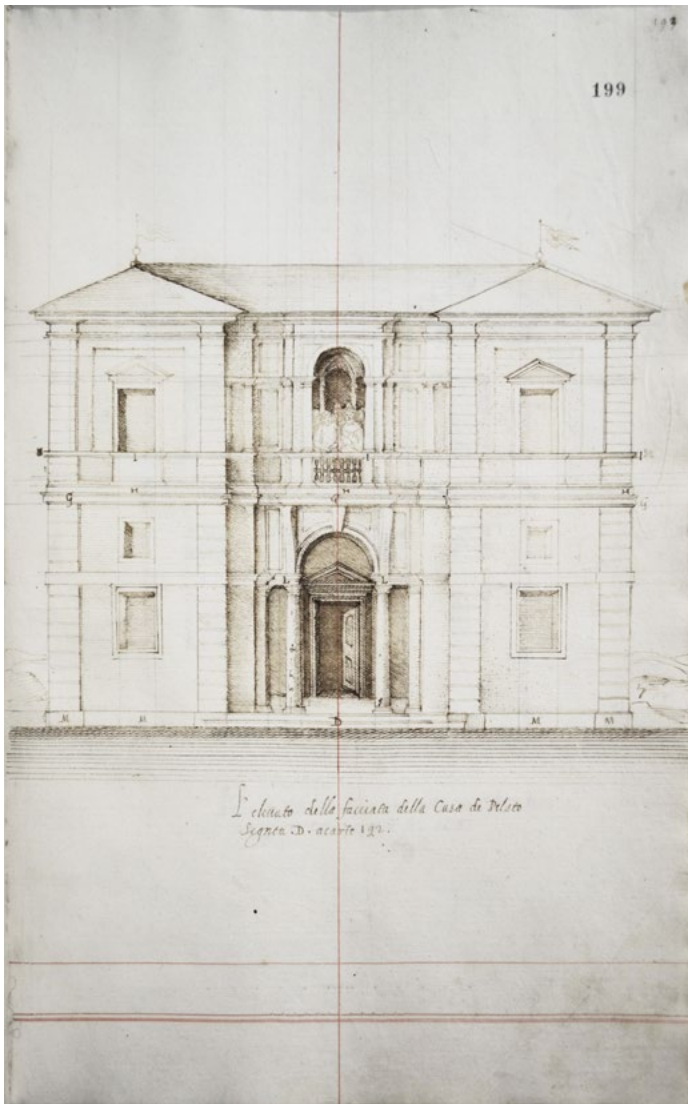


Figura 1.5 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Pilato*, alzato, LM 199. A destra, le linee di impaginato del foglio 199.

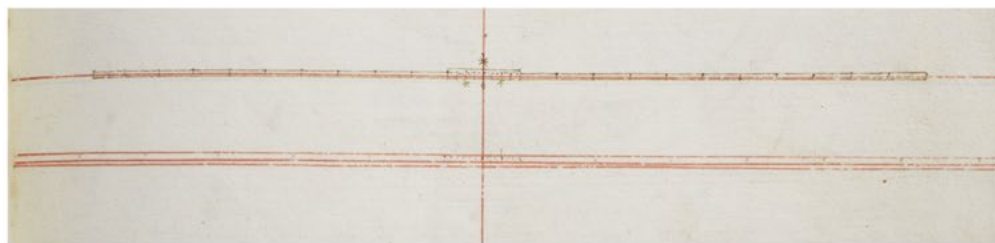
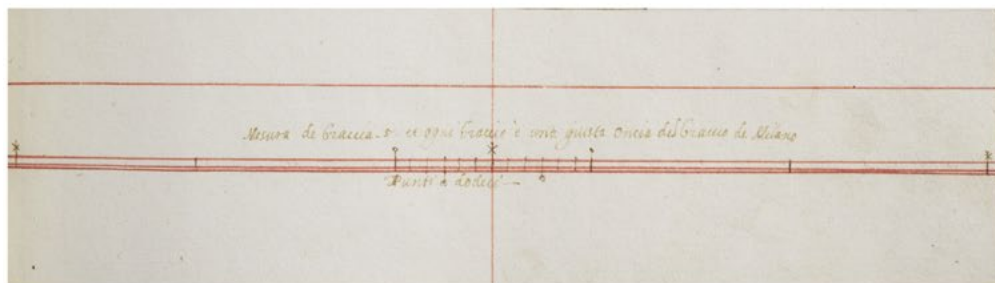
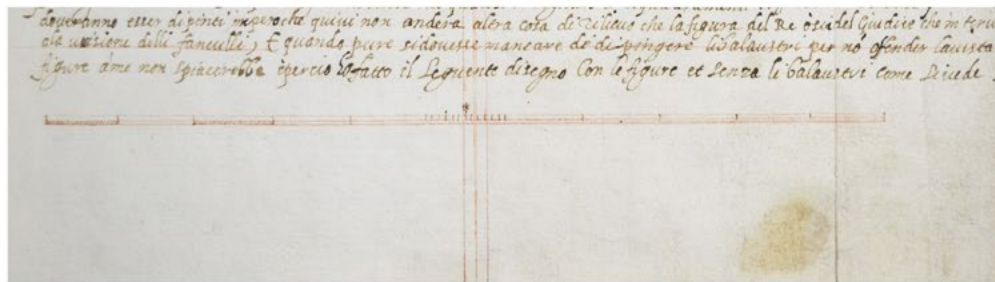
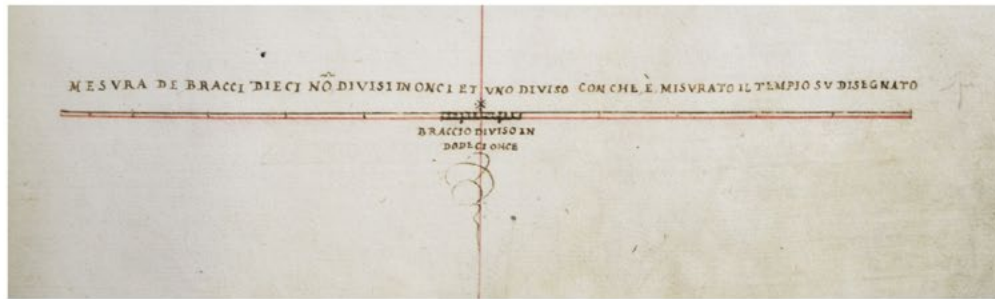


Figura 1.6 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Scale di rappresentazione, LM 28, 30, 84, 88, 104, 133.





Figura 1.7a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Entrata a Gerusalemme, sezione (dettaglio del mistero), LM 101.



Figura 1.7b - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ultima Cena, sezione (dettaglio del mistero), LM 161. Il confronto con 1.6a mostra la diversa cromia degli inchiostri utilizzati nei fogli del Libro dei Misteri.

vergate sia in inchiostro nero che in inchiostro rosso da redattori che non sempre coincidono con gli autori dei disegni.

A differenza di molti trattati manoscritti, taccuini di disegni e libri di architettura cinquecenteschi (Figg. 1.9, 1.10), l'impaginato del Libro dei Misteri si distingue per la chiarezza e ariosità della rappresentazione. Ogni foglio illustra in genere un solo soggetto, sempre disegnato sul *recto*: piante, sezioni e prospetti si trovano solitamente al centro della pagina, con ampi margini liberi intorno al disegno, mentre le sagome delle modanature sono costruite lungo il bordo sinistro, lasciando bianca quasi metà del foglio<sup>14</sup>. Soltanto in pochissime occasioni il disegno occupa anche il *verso*<sup>15</sup>: di solito sul *verso* sono annotati brevi testi che identificano il soggetto rappresentato a fronte, descrivono il *mistero* e forniscono specifiche tecniche per la costruzione<sup>16</sup>. I disegni sul *recto* sono accompagnati da sintetiche didascalie vergate da più di un redattore in corsivo o in maiuscoletto. Talvolta le iscrizioni sono accompagnate da paraffi e svolazzi che arricchiscono il capolettera o chiudono i paragrafi e le didascalie<sup>17</sup> (Figg. 1.44, 1.45).

L'attenzione all'impaginato, l'ordine e la sistematicità delle didascalie, gli accorgimenti grafici adottati per rendere gradevole l'aspetto delle pagine, il massiccio impiego di carta e l'importanza conferita allo spazio bianco nel foglio, nonostante l'alto costo del supporto, mostrano l'evidente volontà di produrre un oggetto di lusso, un libro prezioso e unico come un codice miniato<sup>18</sup>. Se si vogliono trovare oggetti contemporanei ad Alessi e paragonabili al Libro dei Misteri, bisogna cercare non tanto tra taccuini di schizzi di architetti rinascimentali, ma tra libri di architettura di particolare pregio, spesso dedicati a committenti importanti: volumi come la raccolta di disegni *Os desenhos das antigualhas* di Francisco de Holanda per il re di Portogallo João III (Fig. 1.11) o il manoscritto intitolato *Libro dell'Architettura della Vecchia Roma*, della cerchia di Giovanni Antonio Dosio, ora conservato alla Württembergischen Landesbibliothek di Stuttgart, ma un tempo appartenuto alla biblioteca di Massimiliano III, arciduca d'Austria<sup>19</sup> (Fig. 1.12)

---

<sup>14</sup> Le uniche eccezioni a questa impostazione sono: LM 18, 19, 88v, 119, 123.

<sup>15</sup> In alcune occasioni i modani, sempre rappresentati in scala reale, sono troppo grandi per essere rappresentati solo sul *recto* e il disegno continua anche sul *verso* del foglio precedente: LM 74, 114, 126, 132, 146, 174, 235, 245, 246, 263. Le tavole 9, 11, 258 e 259 sono a doppia pagina: LM 8v-9, 10v-11, 257v-258, 258v-259.

<sup>16</sup> Come si può vedere, ad esempio, nel foglio 167v: "si potrà fare gli ornamenti più necessarij di pietra di scarpello, Il coperto di essi si farà a squame di lastre di pietra, o per fuggir la spesa farvi il tetto a guisa di paviglioni con la sua palla in cima come si mostra in dissegno". LM 167v.

<sup>17</sup> Paraffi e svolazzi sono più frequenti nei primi 117 fogli del Libro, in cui si può notare una particolare cura nell'aspetto grafico delle iscrizioni.

<sup>18</sup>: "By the year 1500 (...) Manuscripts (...) depended for their survival on the characteristic that they had always possessed: their uniqueness." J.J.G. Alexander 2016, 139. Si vedano le considerazioni per il libro miniato francese in: M.D. Orth 2015, 28-30. Per quanto riguarda il libro di disegni di architettura: C. Yerkes 2017, 47.

<sup>19</sup> La differenza tra il Libro dei Misteri e il libro di Francisco de Holanda è soprattutto nella composizione del volume: nel volume di de Holanda i disegni sono realizzati su fogli sciolti e incollati in un secondo momento su fogli di lino rilegati. Felicidade Alves 1989, 7-15. Il *Libro di Architettura della Vecchia Roma* è ora conservato alla Württemberg Landesbibliothek di Stoccarda e consultabile online: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz381084132> (ultima consultazione:





Figura 1.8 - Galeazzo Alessi, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, LM 258v. La retroilluminazione del foglio permette di vedere le raschiature e le modifiche.



Figura 1.9 - Giuliano da Sangallo, Rilievi di monumenti antichi, penna, acquarello e inchiostro bruno su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 10r.

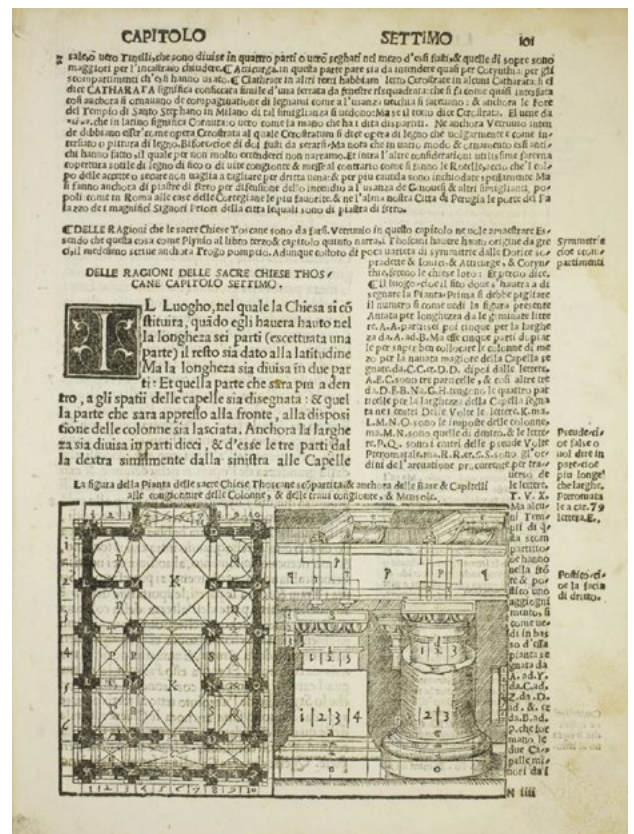


Figura 1.10 - Giovanni Battista Caporali, Pianta di 'Chiese Toscane' e dettaglio di ordine tuscanico, silografia, 1536. Da: M. Vitruvio Pollione, G.B. Caporali, 1536, Libro VII, 101.





Figura 1.11 - Francisco de Holanda, Ricostruzione del Mausoleo di Alicarnasso, penna, aquerello e inchiostro bruno e rosso su carta, 1540 circa, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, 28-i-20 (*Os desenhos das antigualhas*), fol. 46 bis



Figura 1.12 - Bottega di Giovanni Antonio Dosio, Battistero Lateranense, penna, aquerello e inchiostro bruno su carta, 1550 circa, Württemberg Landesbibliothek di Stoccarda, HB XI 32 (*Libro dell'Architettura della Vecchia Roma*), 62.

## La rappresentazione ortogonale e le teorie del disegno architettonico

L'elemento che influisce maggiormente sul progetto grafico del Libro dei Misteri è la scelta di rappresentare tutti i soggetti in proiezione ortogonale<sup>20</sup>. Del resto, come spiegano le prime righe del *Proemio*, il Libro dei Misteri dovrà servire a chi, negli anni a venire, realizzerà gli edifici del nuovo Sacro Monte “con proporzioni et misure alle corrispondentie delle lor grandezze”, ovvero rispettando le dimensioni e le proporzioni del progetto. La rappresentazione prospettica o assonometrica, utilizzata con grande frequenza nel disegno architettonico rinascimentale (Figg. 1.13, 1.14), non avrebbe permesso di trasmettere ai posteri tutte le informazioni necessarie<sup>21</sup>: la prospettiva avrebbe “mostra[to] la in ventione”, ma non “il giusto”, come si legge in una didascalia del Libro dei Misteri<sup>22</sup> (Fig. 1.15). La proiezione ortogonale, anche se di minore resa visiva, avrebbe invece consentito di controllare tutte le misure dell'edificio e di inviarle al cantiere senza rischiare fraintendimenti in fase esecutiva<sup>23</sup>.

Anche se la rappresentazione ortogonale è ormai una pratica diffusa dalla metà del Cinquecento, i disegni del Libro dei Misteri sono un caso abbastanza eccezionale per i tempi: l'impiego costante del disegno in pianta, sezione e prospetto, nel continuo passaggio dalla piccola alla grande scala, rivela un carattere che si potrebbe definire programmatico. Il Libro dei Misteri rappresenta un vero e proprio manifesto della teoria della rappresentazione architettonica cinquecentesca, elaborata nella celebre lettera a Leone X redatta da Raffaello e Baldassarre Castiglione nel 1519-20<sup>24</sup>. Raffaello, infatti, nel tentativo di elaborare un metodo per il rilievo dei monumenti antichi, aveva delineato le regole fondamentali della proiezione ortogonale e individuato i tre “modi” per rappresentare l'architettura: la pianta (“disegno piano”), il prospetto (“la parete di fori con li suoi ornamenti”) e la sezione (“la parte di dentro con li suoi ornamenti”)<sup>25</sup>. Antonio da Sangallo il Giovane,

---

2/1/2021). Il *Libro* fu realizzato intorno alla metà del XVI secolo: S. Fitzner 2012; C. Yerkes 2017, 46-47.

<sup>20</sup> Soltanto alcuni soggetti nei primi fogli non sono in proiezione ortogonale: LM 16, 18, 20, 34, 36.

<sup>21</sup> Con assonometria non s'intende il sistema di rappresentazione introdotto da Gaspard Monge nel corso del Settecento, ma sistemi sperimentali di proiezione parallela che si possono vedere, ad esempio, in disegni di dettaglio di capitelli, basi e trabeazioni nel Codice Coner: T. Ashby 1904, 73-79, 81-86, 88-94, 98, 106-107, 109-117.

<sup>22</sup> La notazione si trova al foglio 35 e spiega che il disegno è stato realizzato in sezione, in proiezione ortogonale, poiché il precedente disegno, in sezione prospettica era stato “fatto solo per mostrar la in ventione delle figure e per la Prospettiva non può mostrare il giusto”. LM 35. LM 35.

<sup>23</sup> In particolare, si veda l'articolo classico di Wolfgang Lotz sulla rappresentazione tridimensionale degli spazi interni nel Rinascimento: W. Lotz 1977, 32. Si vedano anche, sul disegno rinascimentale di architettura: C.L. Frommel 1994 a; J.S. Ackerman 1998; C. Thoenes 1998; J.S. Ackerman 2000; C. Elam 2006; G. Maurer 2012; C. Brothers 2017.

<sup>24</sup> La lettera, inviata a Leone X, fu redatta con l'aiuto di Baldassarre Castiglione. Sulla lettera di Raffaello e relativa bibliografia: C. Brothers 2001; F.P. Di Teodoro 2003; J. Shearman 2003, 533-543; F.P. Di Teodoro 2020.

<sup>25</sup> F.P. Di Teodoro 2003, 78. “Se è vero che disegni architettonici in proiezioni ortogonali furono in uso nell'Europa gotica e Rinascimentale, è da riconoscere che per la maggior parte di essi



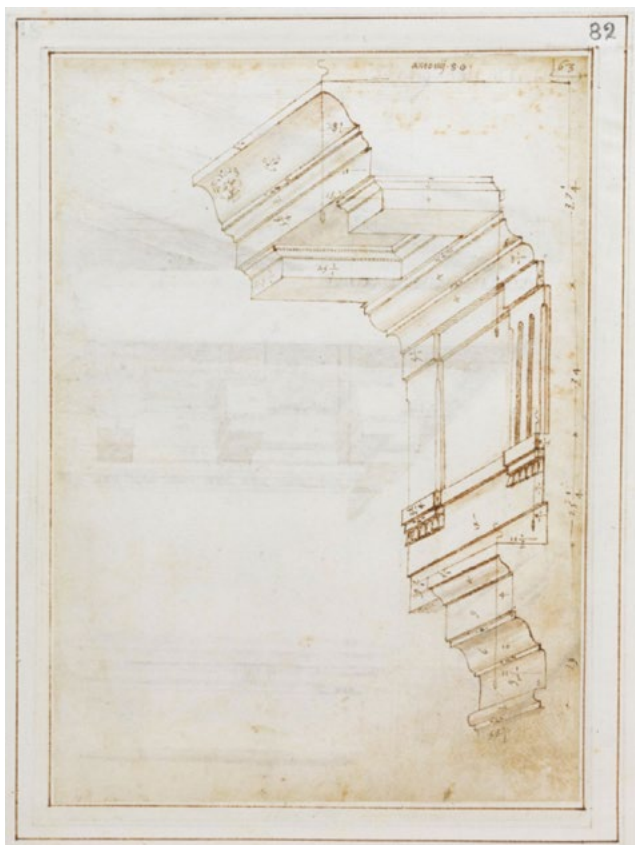


Figura 1.13 - Bernardo della Volpaia, Capitello e trabeazione dorica, su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane, penna e inchiostro bruno su carta, 1514 circa, Londra, Sir J. Soane's Museum, Codice Coner, 82.



Figura 1.14 - Giuliano da Sangallo, Mercati di Traiano a Roma, penna, acquarello e inchiostro su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 5v.

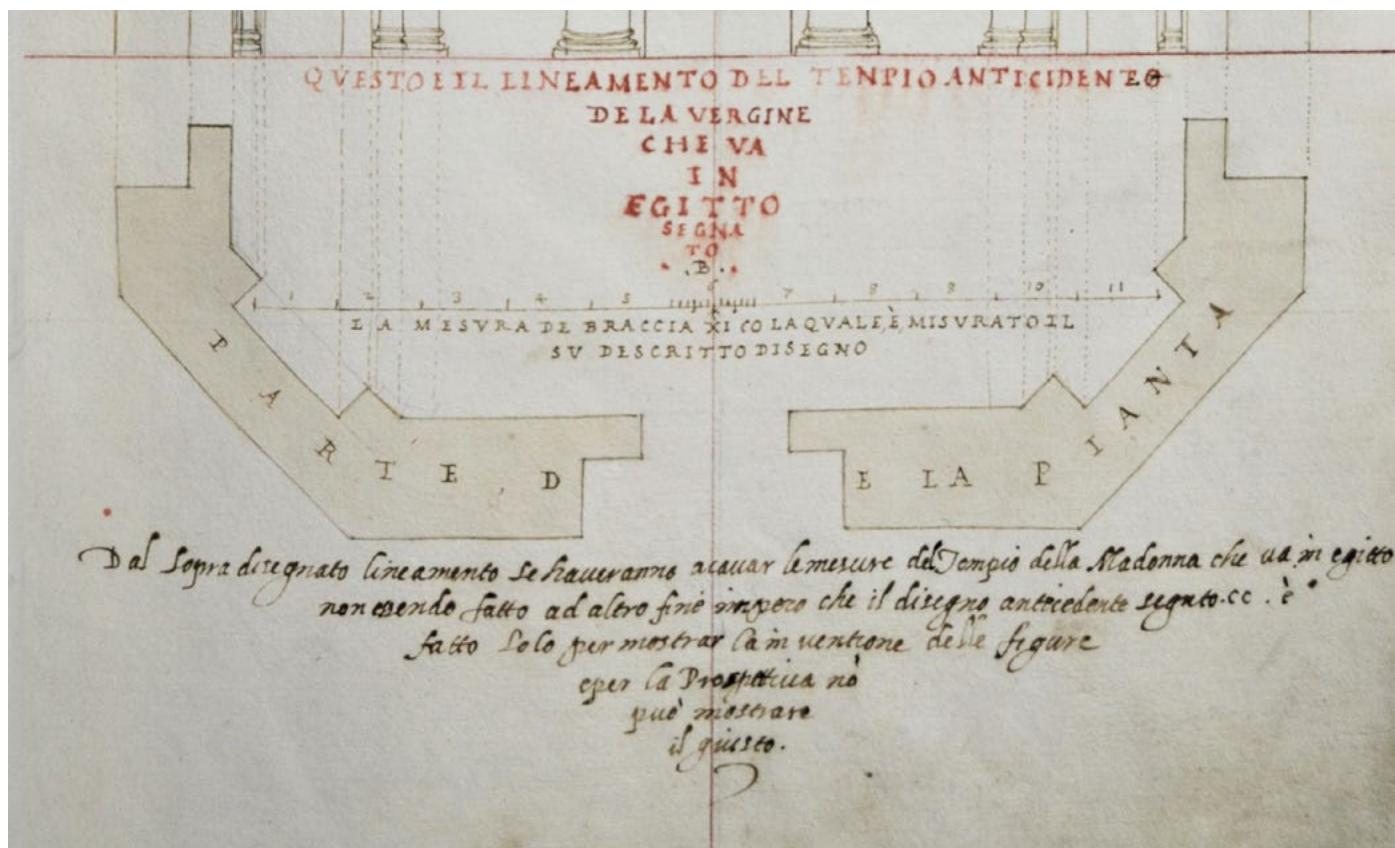


Figura 1.15 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Fuga in Egitto*, pianta e sezione, LM 35. Nella didascalia si legge: "Dal sopra disegnato lineamento se haveranno a cavar le misure del Tempio della Madonna che va in egipto non essendo fatto ad altro fine impero che il disegno antecedente segnato .CC. è fatto solo per mostrar la in ventione delle figure eper la Prospettiva non può mostrare il giusto."



“coadjutore” di Raffaello nella Fabbrica di San Pietro e collaboratore di Galeazzo Alessi a Perugia, fu tra i primi a applicare in maniera coerente questo metodo di rappresentazione, non soltanto per il rilievo dei monumenti antichi, ma anche come strumento di progetto<sup>26</sup> (Fig. 1.16). Negli anni Cinquanta del Cinquecento, tuttavia, la rappresentazione architettonica aveva mantenuto un alto livello di sperimentazione e di ambiguità<sup>27</sup>: anche in testi dal particolare impegno teorico, come le edizioni commentate di Vitruvio, i trattati di Sebastiano Serlio e Pietro Cataneo e il *Libro delle Antichità di Roma* di Antonio Labacco, convivevano ancora sistemi ibridi di rappresentazione, che univano le proiezioni ortogonali, ad assonometrie e prospettive intuitive, combinando espressivi disegni in chiaro-scuro con asciutte rappresentazioni lineari<sup>28</sup> (Figg. 1.17, 1.18). Se si escludono alcuni casi eccezionali, come il trattato di Giovanni Battista Bertani sull’ordine ionico (1558), la *Regola* di Jacopo Barozzi da Vignola (1562) e il cosiddetto *Codex Stotsch* realizzato intorno al 1520-30 da Giovanni Battista da Sangallo (Fig. 1.19), prima del 1565 non si conosce alcun libro di architettura, manoscritto o a stampa, in cui il disegno in pianta, sezione e prospetto sia impiegato con la sistematicità mostrata nel Libro dei Misteri<sup>29</sup>.

Gli anni in cui Galeazzo Alessi e i suoi collaboratori realizzano il Libro dei Misteri (1565-72) sono un momento fondamentale nell’elaborazione di un codice di rappresentazione per l’architettura. Proprio mentre il Libro dei Misteri sta prendendo forma, Andrea Palladio pubblica nel 1570 i *Quattro Libri dell’Architettura*, destinati ad avere grande successo non soltanto per i contenuti, ma anche per l’impianto grafico delle tavole. Le molte silografie inserite all’interno dei *Libri* di Palladio utilizzano in maniera sistematica lo strumento della proiezione ortogonale e dialogano apertamente con il testo: sono rigorose, essenziali, ma estremamente comunicative<sup>30</sup> (Figg. 1.20, 1.21).

Lo stesso si potrebbe dire, ad esempio, per alcuni disegni di un altro architetto contemporaneo di Galeazzo Alessi: Giovanni Antonio Dosio (Fig. 1.22). In una lettera inviata nel 1574 all’amico e committente Niccolò Gaddi, Dosio presenta i disegni da lui elaborati per un trattato di architettura. L’architetto spiega che le immagini del suo trattato sono diverse da quelle che Sebastiano Serlio aveva realizzato pochi decenni prima per i suoi *Libri di Architettura* (Fig. 1.23). I disegni di Dosio,

---

gli autori dovettero inizialmente arrendersi di fronte alla rappresentazione di volte e in genere di superfici curvilinee, mentre in seguito (...) non seppero resistere alla tentazione delle convenzioni grafiche per cui a un alzato ortogonale veniva aggiunto (...) un qualcosa che ne suggerisse la protrusione spaziale, la consistenza tridimensionale, uno spessore murario, solitamente ricorrendo alla pratica prospettica”. F.P. Di Teodoro 2003, 368-369. Si vedano anche le considerazioni in: A. Aceto 2020, 317-321.

<sup>26</sup> Come si può vedere nel ricchissimo *corpus* di disegni che Antonio da Sangallo realizza per la Fabbrica di San Pietro. W. Lotz 1997, 31. C.L. Frommel 2000 b.

<sup>27</sup> M. Bevilacqua 2014, 98.

<sup>28</sup> M. Vitruvio Pollione, Fra Giocondo 1511; M. Vitruvio Pollione, C. Cesariano 1521; M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556; P. Cataneo 1554; S. Serlio 1584; A. Labacco 1552.

<sup>29</sup> G.B. Bertano 1558; I. Barozzi da Vignola 1562. Sul *Codex Stotsch*: I. Campbell 2006, 30-34. Simili considerazioni si possono trovare in: R. Gill 2016, 203.

<sup>30</sup> A. Palladio 1570. Un’ottima introduzione sui *Quattro Libri* e la loro fortuna postuma: H. Burns 2008.

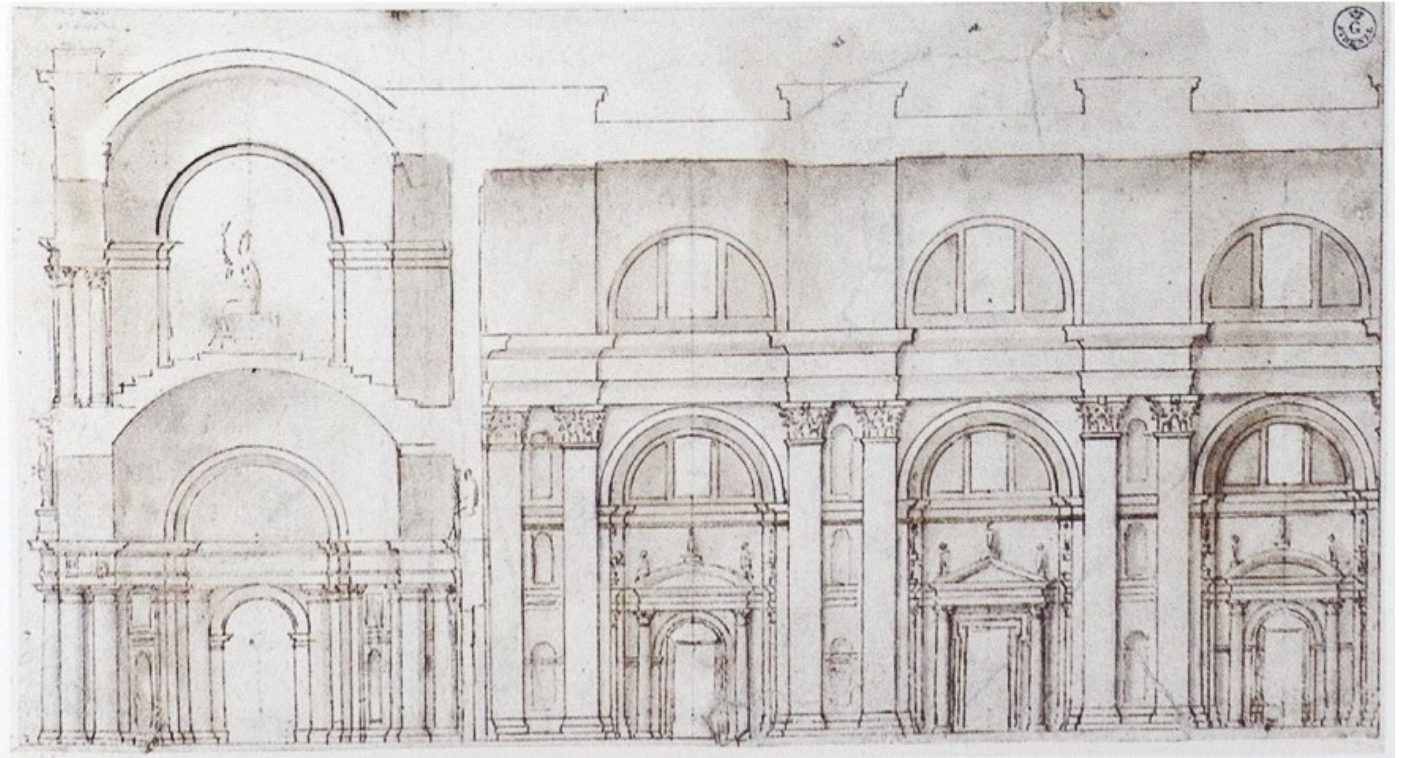


Figura 1.16 - Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per San Pietro, penna, aquerello e inchiostro bruno su carta, 1538, GSDU 67



Figura 1.17 - Antonio Labacco, Rilievo e ricostruzione del Tempio dorico nel Foro Olitorio a Roma, sezione prospettica, acquaforte, 1552. Da: A. Labacco 1552, 23

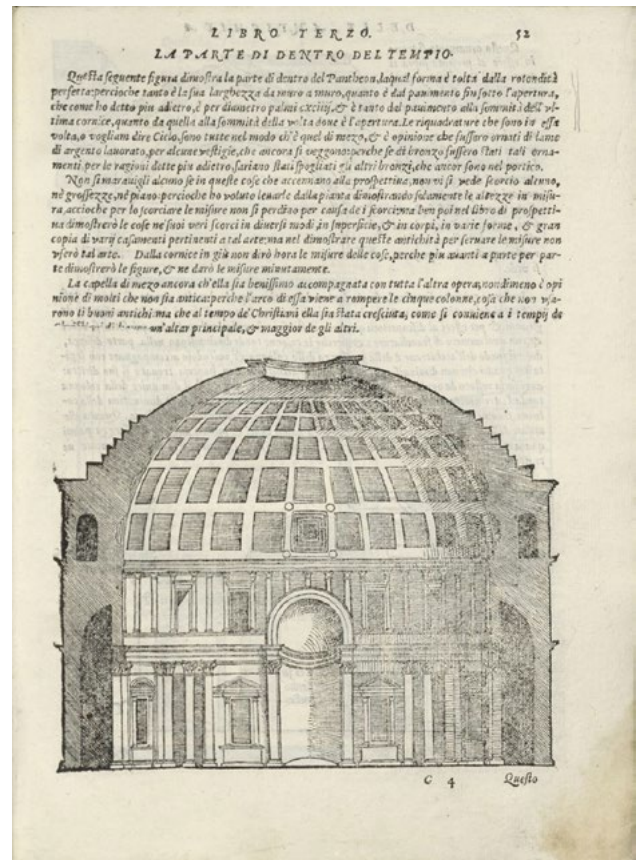


Figura 1.18 - Sebastiano Serlio, Pantheon, sezione, silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, III Libro, 52.



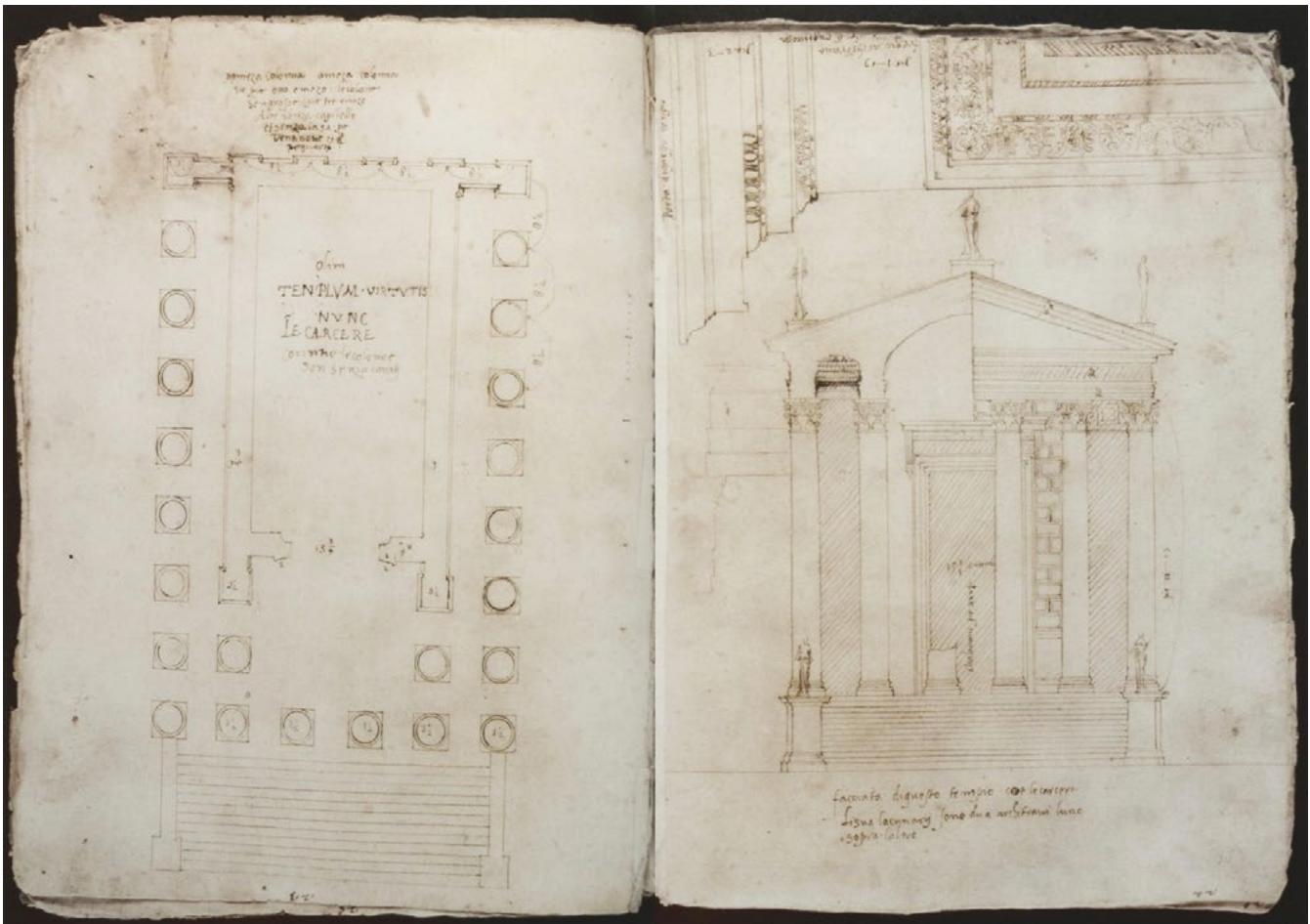


Figura 1.19 - Giovanni Battista da Sangallo, Tempio corinzio nel foro Boario (San Nicola in Carcere), penna e inchiostro bruno su carta, 1520-30 circa. Londra, RIBA, Codex Stosch, 12v-13r

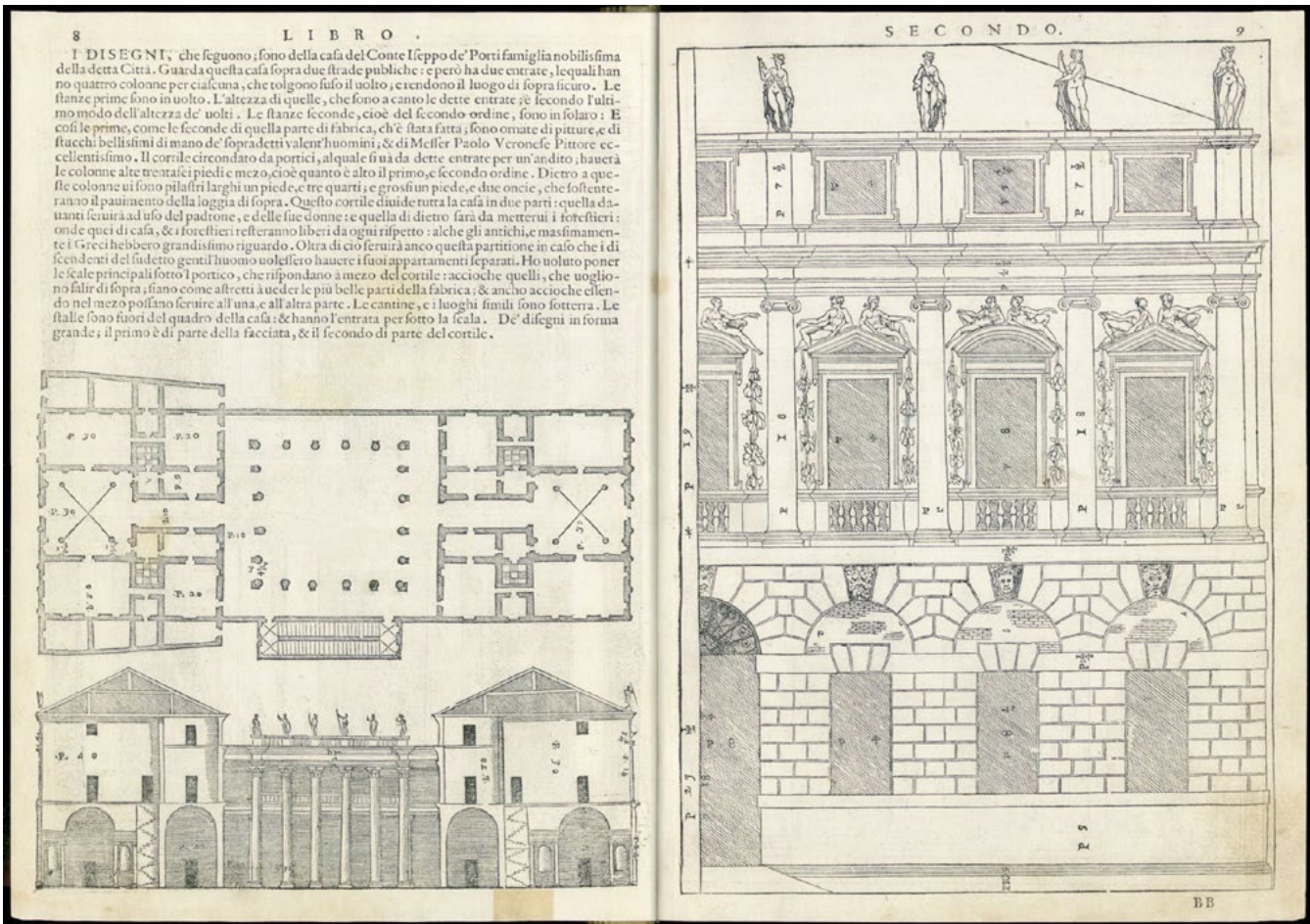


Figura 1.20 - Andrea Palladio, Progetto per palazzo Porto, silografia, 1570. Da: A. Palladio 1570, Libro Secondo, 8-9.



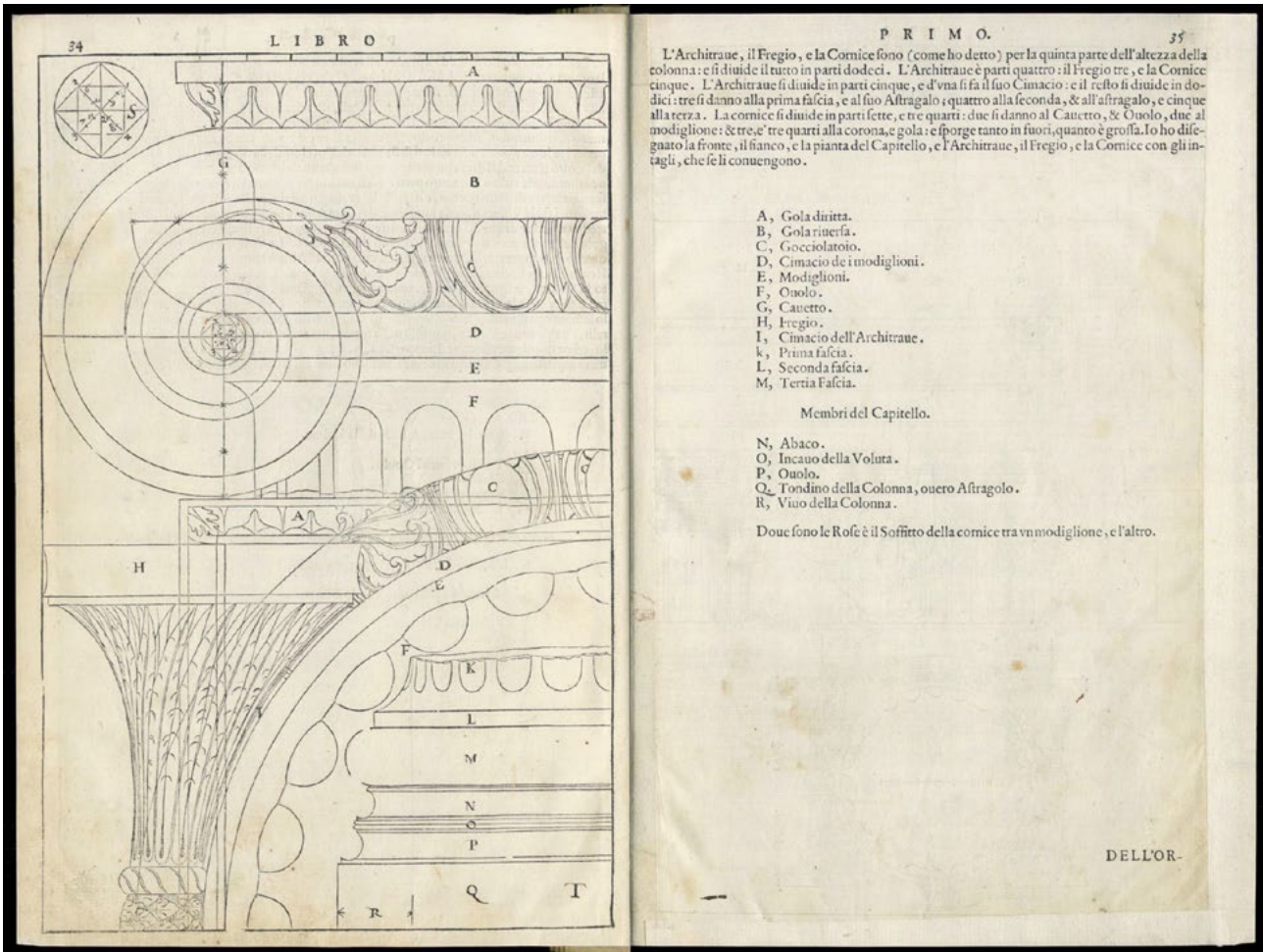


Figura 1.21 - Andrea Palladio, Dettaglio di un capitello ionico, silografia, 1570. Da: A. Palladio 1570, Libro Primo, 34-35.

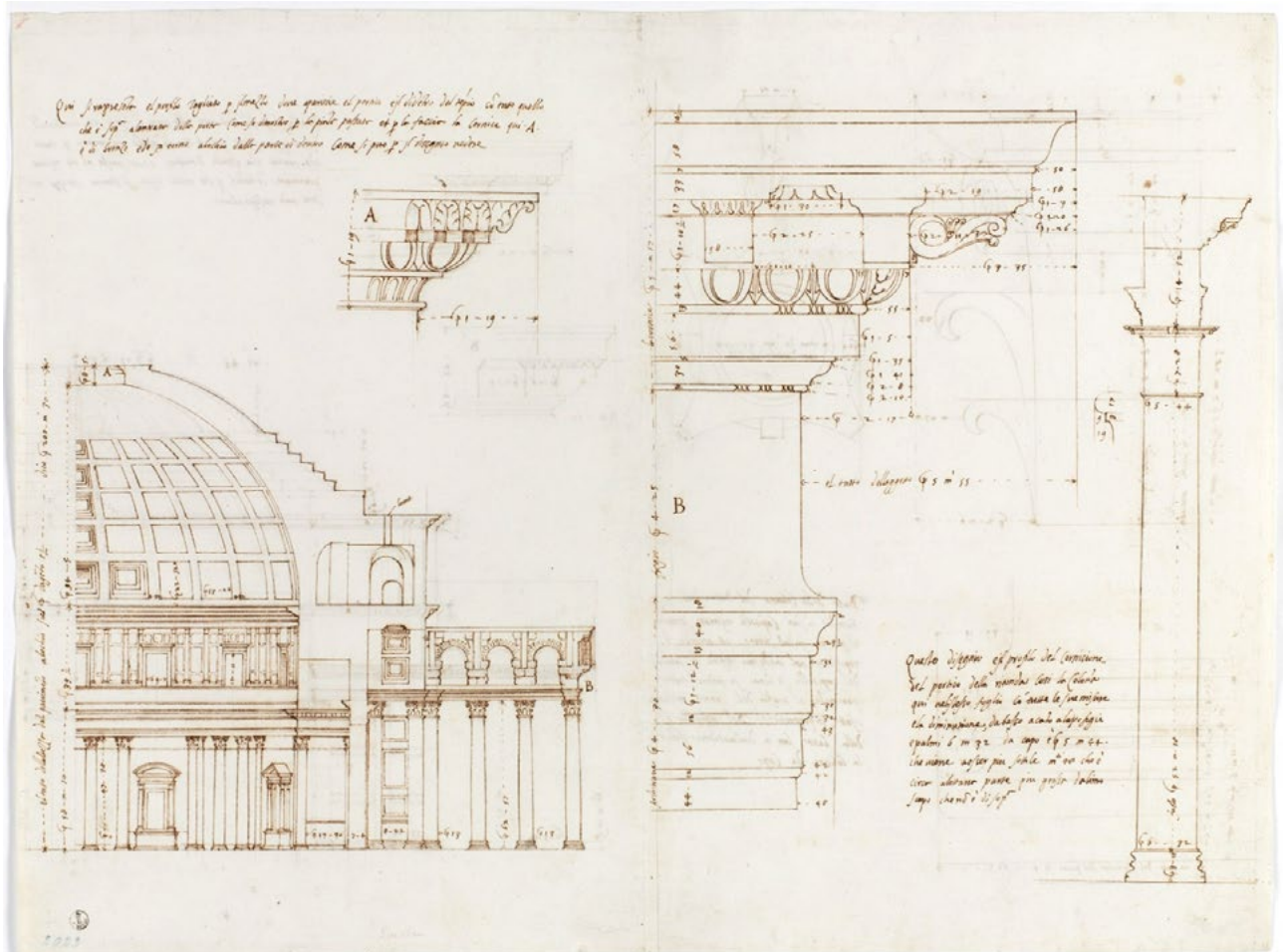


Figura 1.22 - Giovanni Antonio Dosio, Rilievo del Pantheon, con dettagli dell'ordine, penna e inchiostro bruno su carta, 1570-75, GSDU, 2023 A r.



a differenza di quelli di Serlio, Cataneo (Fig. 1.24) o Vignola, “non [sono] ombrat[i]” e non hanno “ornamenti di carte”. Per Dosio, l’aspetto più importante di un disegno di architettura risiede nella capacità di comunicare la consistenza numerica e metrica del soggetto rappresentato. Soltanto con un disegno lineare, pulito ed essenziale, le “misure” di un edificio possono essere “intelligibili”: le ombreggiature e le acquarellature, per quanto rendano il disegno più “ornato”, rischiano di “offusca[re] i numeri” e minarne l’efficacia<sup>31</sup>.

I disegni di Giovanni Antonio Dosio e di Andrea Palladio sono lo specchio di una riflessione teorica sul disegno architettonico che aveva preso vita nel corso del Quattrocento, con Leon Battista Alberti, e si era pienamente sviluppata nel secolo successivo<sup>32</sup>. Come già scriveva Raffaello intorno al 1519-20, la funzione del disegno di architettura è diversa da quella di un disegno pittorico. A differenza di quest’ultimo, il disegno di architettura deve principalmente comunicare “tutte le misure e [...] tutti li membri delli edifici senza errore”<sup>33</sup>. Questa posizione è condivisa anche da Giorgio Vasari, che nell’introduzione alla seconda edizione delle *Vite* (1568) sostiene che il disegno di architettura sia fatto soltanto di “profili, dintorni, o lineamenti”:

“I disegni [di architettura] non sono composti se non di linee: il che non è altro, per quanto all’architetto, che il principio e la fine dell’arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scalpellini e muratori”<sup>34</sup>.

Il disegno di architettura è un elaborato tecnico, fatto soltanto di “linee” e privo di ornamenti, proprio perché destinato alle maestranze, che interpretano e danno forma alle “linee” e alle “misure” dettate dall’architetto.

Il Libro dei Misteri non è estraneo a questi dibattiti, e ne sono una prova l’uso sistematico della proiezione ortogonale e la particolare insistenza nel definire le “misure” di tutti le parti che compongono il progetto, attraverso le scale metriche di rappresentazione. Tuttavia la posizione di Galeazzo Alessi e dei suoi collaboratori sembra molto meno rigida di quella di Palladio, Dosio o Vasari e, con ogni probabilità, dipende anche dalla particolare funzione del Libro dei Misteri. Se il progetto per il Sacro Monte è destinato a giungere in cantiere attraverso disegni propriamente tecnici, come quelli che si conservano nell’archivio di casa d’Adda (Fig. 1.25), di cui si parlerà più avanti, il Libro dei Misteri non è indirizzato alle maestranze, ma a un committente ricco e colto, che si compiace di sfogliare un

---

<sup>31</sup> Le parole sono tratte da una lettera inviata nel 1574 da Dosio al cardinale Niccolò Gaddi per presentare il suo trattato: F. Borsi 1976, 16. “V.S. Potrà vedere, che differenza è dalle cose, che descrive il Serlio, a queste, che le mando. Io non l’ho ombrate, parendomi che servino più così, non si curando d’ornamenti di carte, ma che sieno con le sue misure più intelligibili, perché l’acquerello offusca i numeri.” C. Barbiellini 1759, 204. Si veda, a proposito dei disegni di Giovanni Antonio Dosio: A. Marciano 2011.

<sup>32</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, II Libro, Cap. I,

<sup>33</sup> F.P. Di Teodoro 2003a, 78.

<sup>34</sup> G. Vasari 1568, Cap. XV.

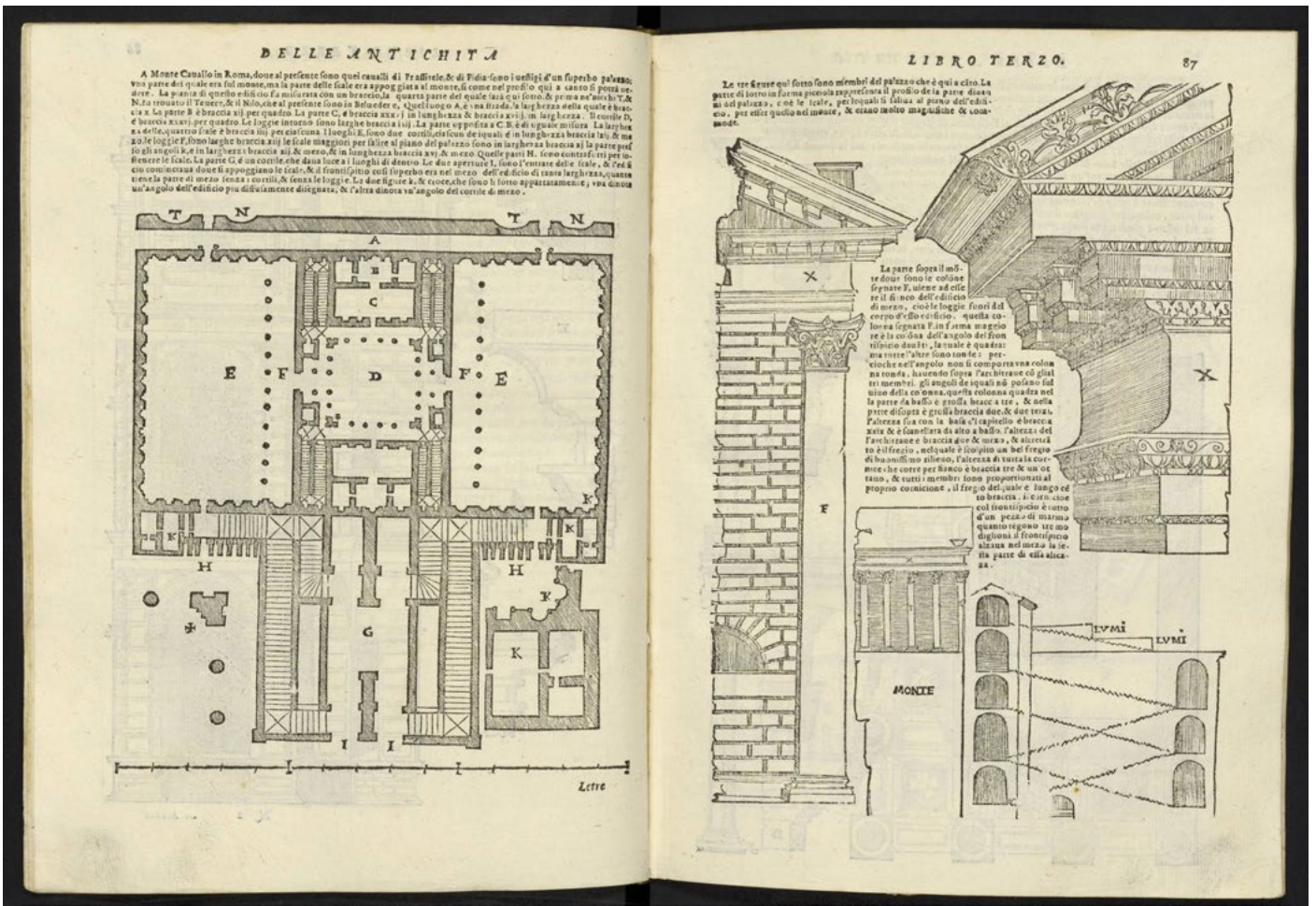


Figura 1.23 - Sebastiano Serlio, Rilievi di edifici antichi a Roma, silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, III Libro, 86v-87.



Figura 1.24 - Pietro Cataneo, Tempio a crociera, silografia, 1554. Da: P. Cataneo 1554, Libro Terzo, 37v-38.



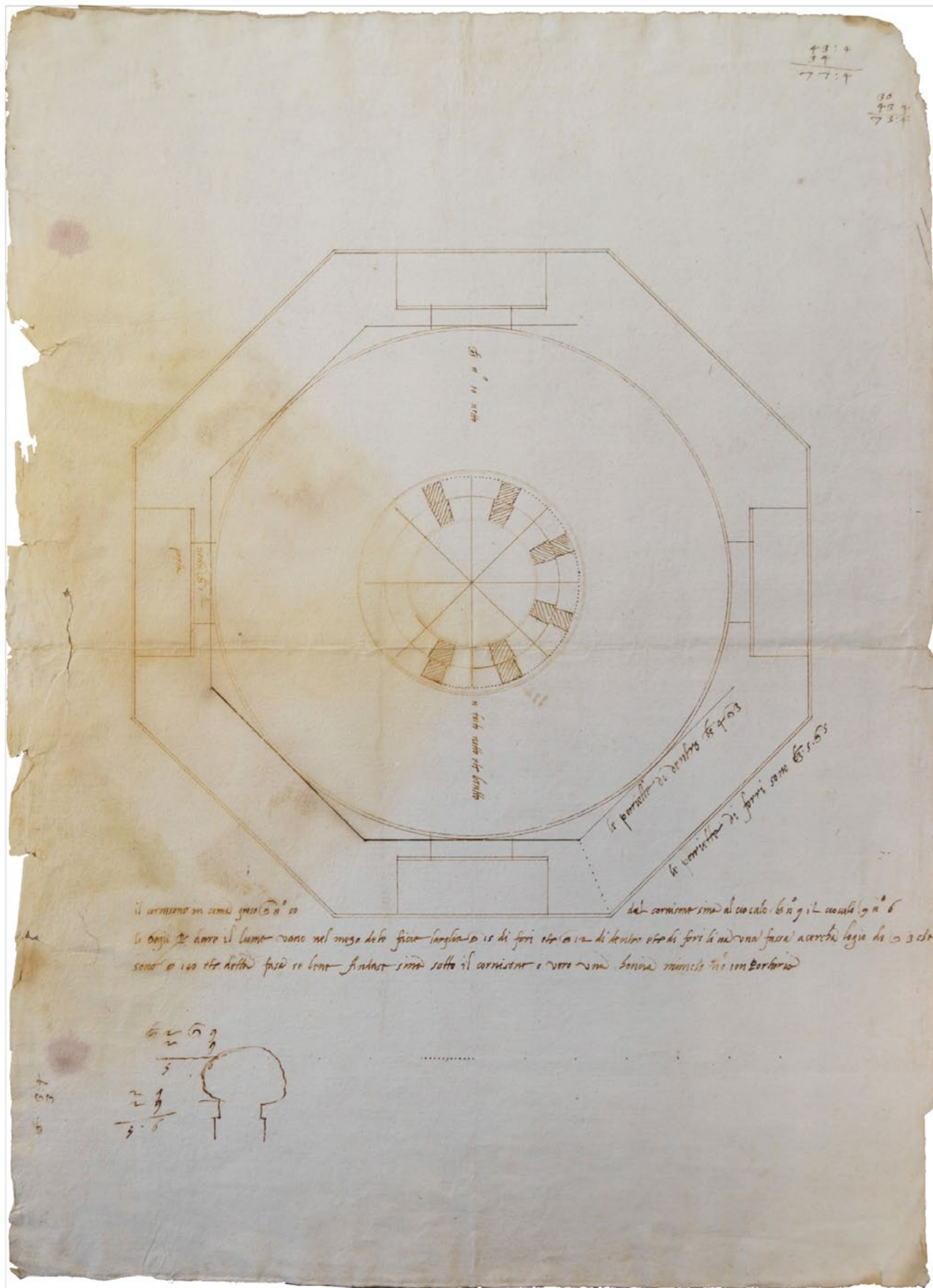


Figura 1.25 - Collaboratore di Galeazzo Alessi, Cappella della *Strage degli Innocenti*, matita, penna, inchiostro bruno su carta, 1565-72 circa, ASVar, AdA, I, Disegni, 69. Il disegno è una copia del foglio 28 del Libro dei Misteri con annotazioni e conti: il foglio, come molti altri conservati nell'Archivio d'Adda, era destinato al cantiere.

oggetto di lusso, in cui può vedere e mostrare i risultati del suo mecenatismo<sup>35</sup> (Fig. 1.26). La volontà di rendere il volume piacevole dal punto di vista grafico spinge i disegnatori del Libro dei Misteri ad assumere una posizione intermedia nei confronti delle contemporanee teorie sul disegno di architettura. Talvolta i prospetti degli edifici, sempre rappresentati in proiezione parallela, sono integrati da alcuni elementi in prospettiva, che aumentano la tridimensionalità del disegno: le bucaure di portali e finestre, le nicchie, gli sfondati di portici e loggiati talvolta sfuggono alla rigida rappresentazione ortogonale e immergono il lettore nei recessi delle facciate e negli spazi interni dell'edificio (Fig. 1.27). Inoltre, pur non rinunciando all'attendibilità della proiezione ortogonale, Alessi sfrutta le possibilità comunicative del chiaro-scuro. L'intellegibilità del disegno è garantita dal delicato equilibrio tra la rappresentazione pittorica e il disegno tecnico, tra le "minutissime ombre, & linee, & angoli" del "dipintore" e i "verissimi scompartimenti" dell'"architetto", usando le parole di Leon Battista Alberti<sup>36</sup>.

## Il trattamento pittorico del disegno di architettura

Nel Libro dei Misteri il trattamento dei disegni in pianta è abbastanza convenzionale: i muri sono campiti con linee parallele oblique, tracciate a mano libera o con il supporto della riga, talvolta accompagnate da trattini e puntinature che suggeriscono l'irregolarità della muratura in pietra<sup>37</sup> (Fig. 1.28). In alcune occasioni sono rappresentati in pianta anche i piedi delle statue e alcuni elementi della scena sacra, per indicare la posizione delle sculture da collocare all'interno delle cappelle<sup>38</sup> (Figg. 1.29, 1.30).

Nelle sezioni verticali le campiture non soltanto distinguono le porzioni murarie piene da quelle vuote, ma illustrano, in maniera piuttosto astratta, le tecniche costruttive: brevi tratteggi orizzontali e puntinature indicano le murature verticali in pietra, mentre linee radiali individuano i conci delle volte e delle cupole (Fig. 1.26). All'interno delle sezioni sono talvolta rappresentati i *misteri*: le scene rappresentate non sono veri e propri progetti per l'allestimento delle cappelle, ma sono disegni realizzati in serie. Gran parte dei *misteri* è infatti copiata dalle illustrazioni dell'artista e incisore francese Bernard Salomon per il volume in ottave *Figures Du*

---

<sup>35</sup> Si tornerà su questo aspetto al paragrafo **1.5 Una storia del Libro a partire dai documenti** (I "libri de disegni" per Santa Maria presso San Celso e il Libro dei Misteri).

<sup>36</sup> "Tra il disegno del dipintore, & quello dello architetto, ci è questa differentia, che il dipintore si affatica con minutissime ombre, & linee, & angoli (...): & lo architetto non si curando delle ombre, fa risaltare infuora i rilievi mediante il disegno della pianta, come quello, che vuole che le cose sue sieno riputate non dalla apparente prospettiva, ma da verissimi scompartimenti, sondati su la ragione". Le parole sono tratte dalla traduzione di Bartoli del *De Re Aedificatoria*. L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, II Libro, Cap. I, 36.

<sup>37</sup> In edifici a pianta circolare le campiture possono essere radiali (si veda ad esempio LM 50, 69, 317) o ad anelli concentrici (LM 298, 317, 315). Le campiture talvolta sono accompagnate da puntinature.

<sup>38</sup> Non conosco alcun disegno rinascimentale, in cui si possa trovare una rappresentazione in pianta dei piedi di una statua, ad eccezione di un foglio attribuito ad Antonio da Sangallo il Giovane, in cui è rappresentato un basamento antico nel cortile di Palazzo della Cancelleria a Roma (Fig. 1.30). Sotto al disegno è vergata quest'iscrizione: "La basa della femina grande chel e in la cancellaria". Il disegno è conservato al Gabinetto delle Stampe degli Uffizi: GSDU 993.



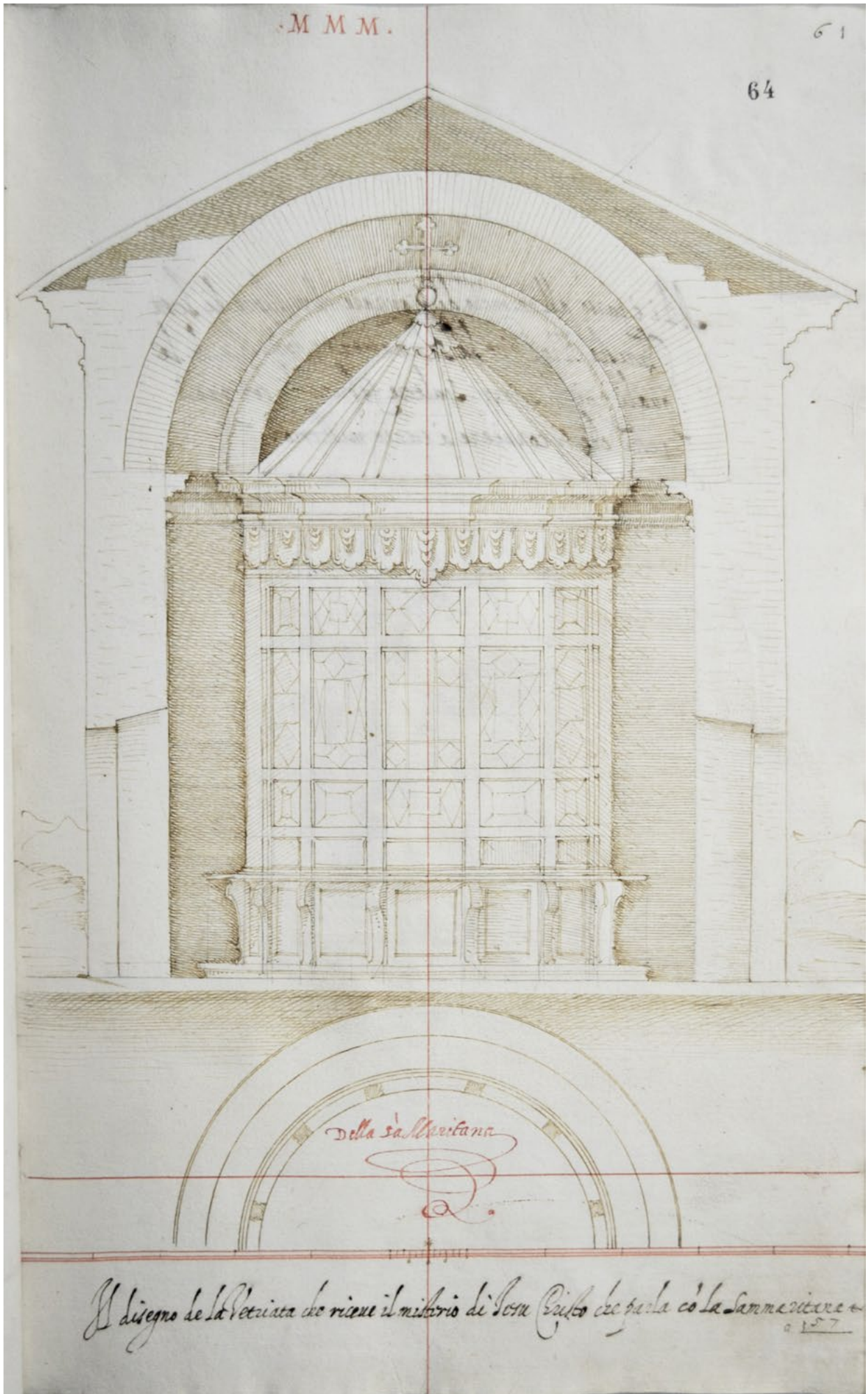


Figura 1.26 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della Samaritana, pianta e sezione, con dettaglio della vetriata, LM 64.



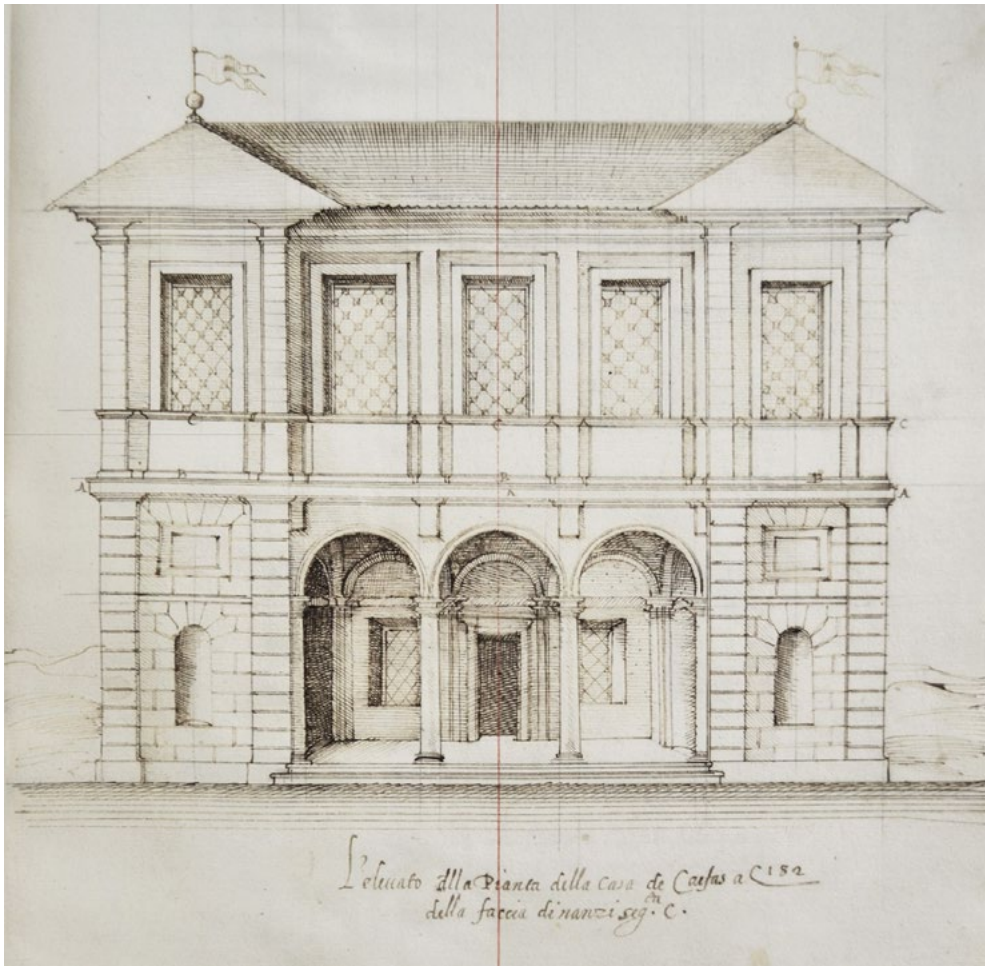


Figura 1.27 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la Casa di Caifas, alzato, LM 189.

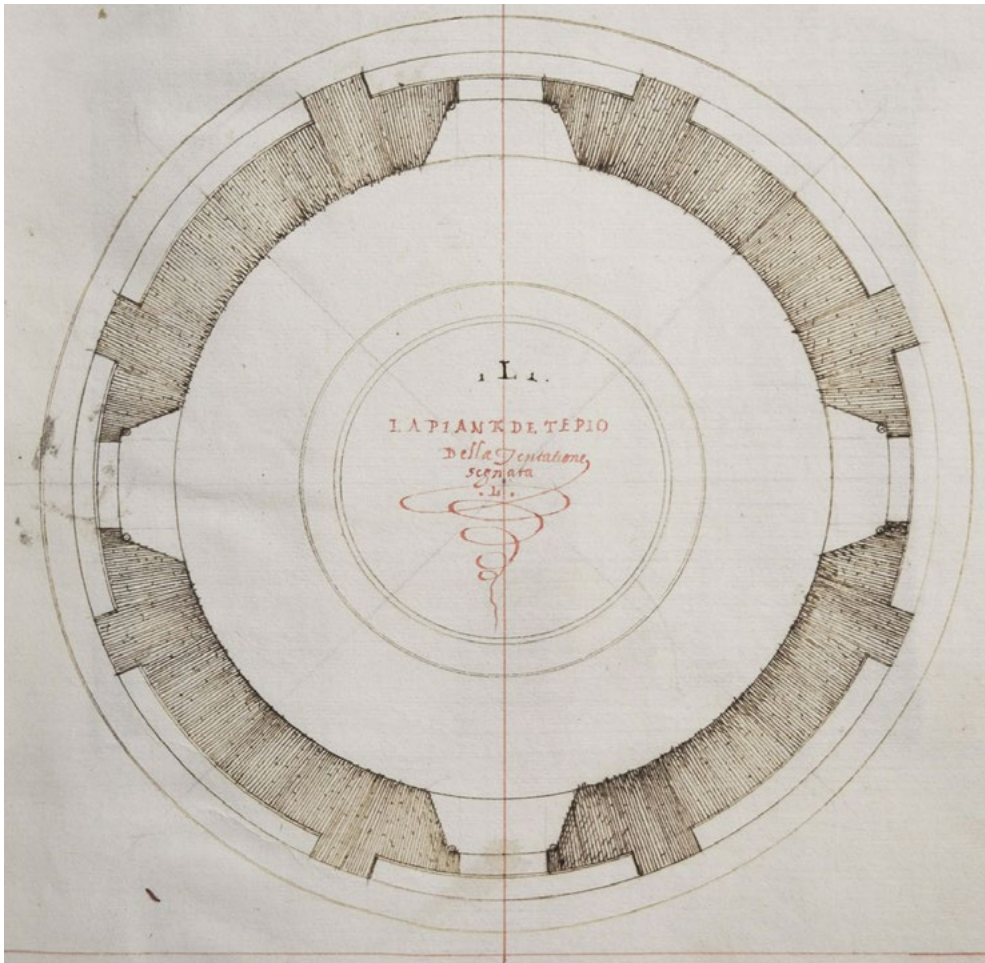


Figura 1.28 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella della Tentazione, pianta. LM 50.



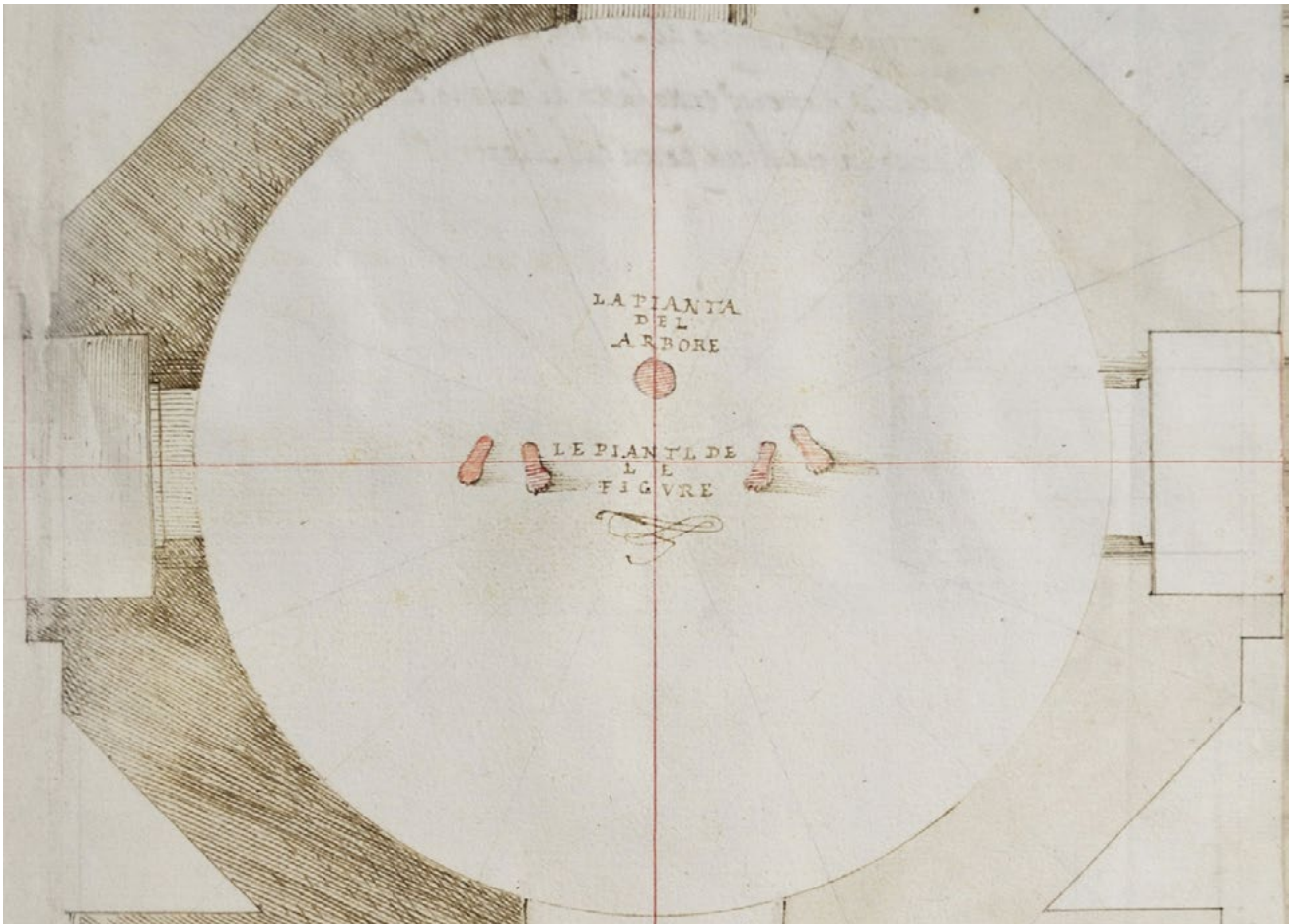


Figura 1.29 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella di *Adamo ed Eva*, pianta (particolare. LM 13).

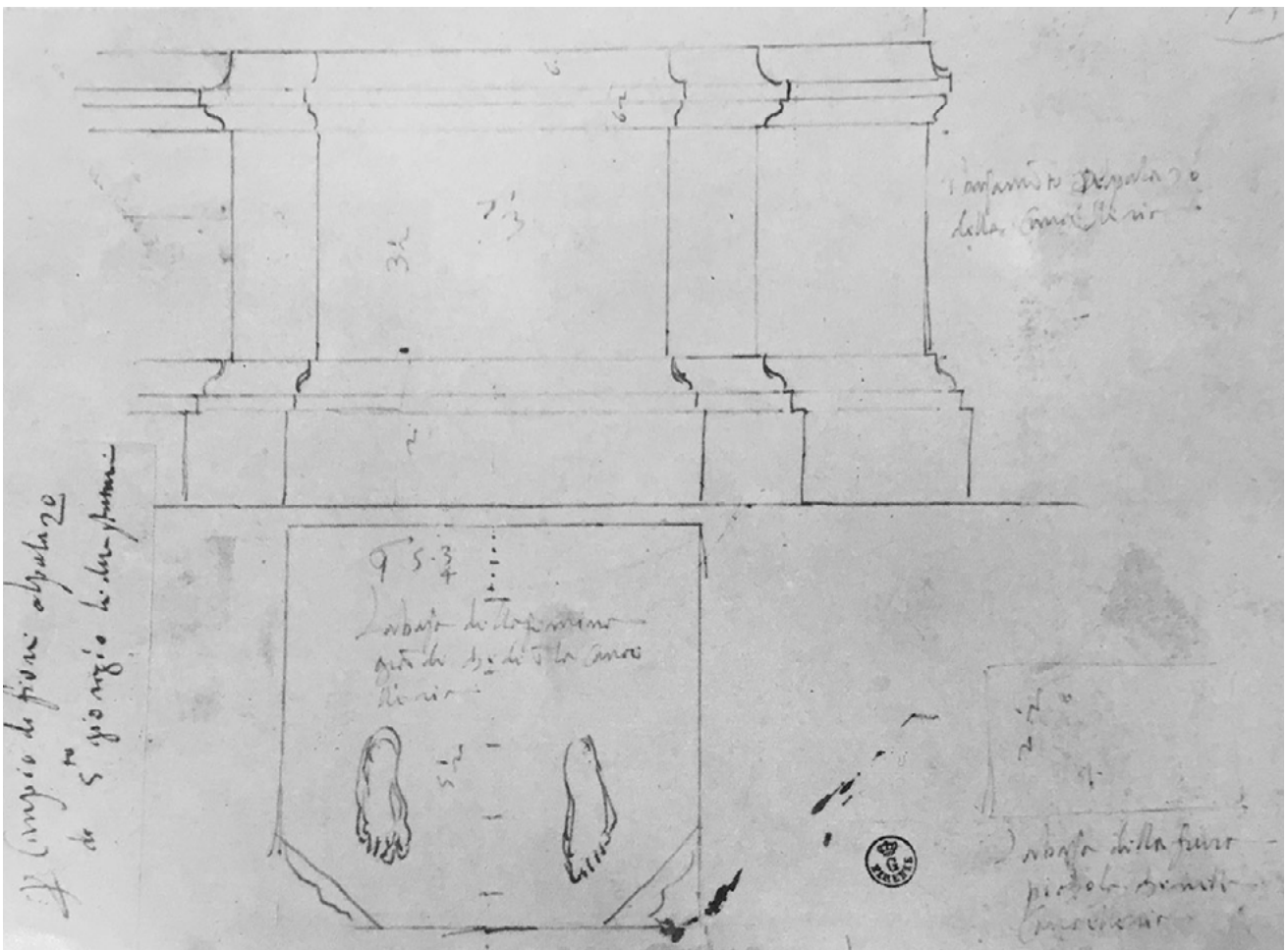


Figura 1.30 - Antonio da Sangallo il Giovane, Rilievo di un basamento antico nel cortile di Palazzo della Cancelleria a Roma, penna e inchiostro bruno su carta, 1520-1546, GSDU 993 .





Figura 1.31 - Confronto fra la rappresentazione del *mistero della Trasfigurazione* nel Libro dei Misteri (LM 91) e l'incisione di Bernard Salomon per le *Figures Du Nouveau Testament* (C. Fontaine 1554).



Figura 1.32 - Confronto fra la rappresentazione del *mistero della Flagellazione* nel Libro dei Misteri (LM 202) e l'incisione di Bernard Salomon per le *Figures Du Nouveau Testament* (C. Fontaine 1554).



Figura 1.33 - Confronto fra la rappresentazione del *mistero della Orazione nell'Orto* nel Libro dei Misteri (LM 173) e l'incisione di Bernard Salomon per le *Figures Du Nouveau Testament* (C. Fontaine 1554).

*Nouveau Testament*, pubblicato anche in lingua italiana nel 1554 dall'editore francese Jan de Tournes<sup>39</sup> (Figg. 1.31-1.33).

Sezioni e prospetti sono rappresentati su un generico piano d'appoggio orizzontale, che non rende conto delle asperità del terreno e della necessità di realizzare opere di fondazione: l'attacco a terra è illustrato con linee parallele in inchiostro nero, che s'infittiscono dal basso all'alto, fino a toccare il piede dell'edificio (Fig. 1.34).

I prospetti delle cappelle, così come i disegni di dettaglio di portali e finestre, sono in genere inseriti in ambientazioni immaginarie, realizzate sullo sfondo delle tavole, in serie, dopo aver disegnato le architetture. In primo piano sono raffigurati ciuffi d'erba, sassi e tronchi d'alberi, mentre in lontananza si stagliano paesaggi desertici, monumenti antichi, città fortificate da cui spiccano cupole e guglie, rovine di opere di terrazzamento che ricordano il Palatino romano, ma anche sentieri tortuosi, baracche e case di campagna (Fig. 1.34). Ambientazioni simili compaiono anche sullo sfondo dei *misteri* e all'interno delle finte finestre disegnate sulle pareti interne delle cappelle<sup>40</sup>, come se gli edifici si aprissero su queste vedute immaginarie: il disegno sembra rompere i confini tra interno e esterno, tra il *mistero*, l'architettura e il paesaggio che la circonda (Figg. 1.35, 1.36).

In tutte le rappresentazioni, i disegnatori arricchiscono i prospetti, le sezioni e gli elementi di dettaglio con un raffinato sistema di ombreggiature. Tratteggi paralleli e incrociati, talvolta realizzati con il supporto della riga, non soltanto distinguono il diverso trattamento delle superfici, ma cercano anche di cogliere la profondità dei piani e la curvatura delle volte e delle pareti<sup>41</sup> (Fig. 1.37, 1.38). Il chiaroscuro è ottenuto rafforzando i punti e le linee del disegno, che si piegano e s'intrecciano per restituire la luce che, inclinata di 45 gradi, tocca i prospetti e s'insinua all'interno degli edifici (Fig. 1.39). Anche nelle modanature, i disegni più strettamente legati alla pratica di cantiere, i disegnatori cercano di dare profondità all'immagine, attraverso un attento trattamento chiaroscurale: linee orizzontali si rafforzano alle estremità e s'intersecano con tratti curvi, che seguono l'andamento delle modanature, cercando di restituire l'effetto di luce e ombra sui profili degli edifici (Fig. 1.40).

Sorprende la quasi completa assenza di acquarellature, che avrebbero permesso di realizzare un chiaroscuro efficace, con tempi di redazione molto inferiori a quelli

---

<sup>39</sup> D. Maraffi 1554a; C. Fontaine 1554. Sulle illustrazioni di Bernard Salomon, il progetto editoriale dell'editore lionese Tournés per le Bibbie illustrate e la loro diffusione, con relativa bibliografia, si veda: P. Sharratt 2005, 129-150, 247-258. Si può immaginare che i volumi abbiano avuto grande diffusione in ambiente lombardo, dal momento che il *set* di immagini elaborato da Bernard Salomon per l'Antico Testamento è utilizzato anche dagli artisti della sala della *Creazione* di Palazzo Besta a Teglio (Sondrio). M.L. Gatti Perer 1983 b, 39-46. Le stesse immagini vengono utilizzate al Sacro Monte nella cappella di Cesare Maggi: G. Agosti 2018b, 144-146. Prima edizione francese dell'Antico Testamento: C. Paradin 1553; prima edizione italiana: D. Maraffi 1554. Le illustrazioni di Salomon non sono certamente l'unica fonte iconografica per il Libro dei Misteri: ad esempio l'impostazione del foglio 311 e alcune figure del 318 rimandano esplicitamente al *Giudizio Universale* di Michelangelo (1536-41).

<sup>40</sup> Si vedano, ad esempio, i fogli: LM 53, 54, 80.

<sup>41</sup> Come nota Aurora Scotti in: A. Scotti 2013.



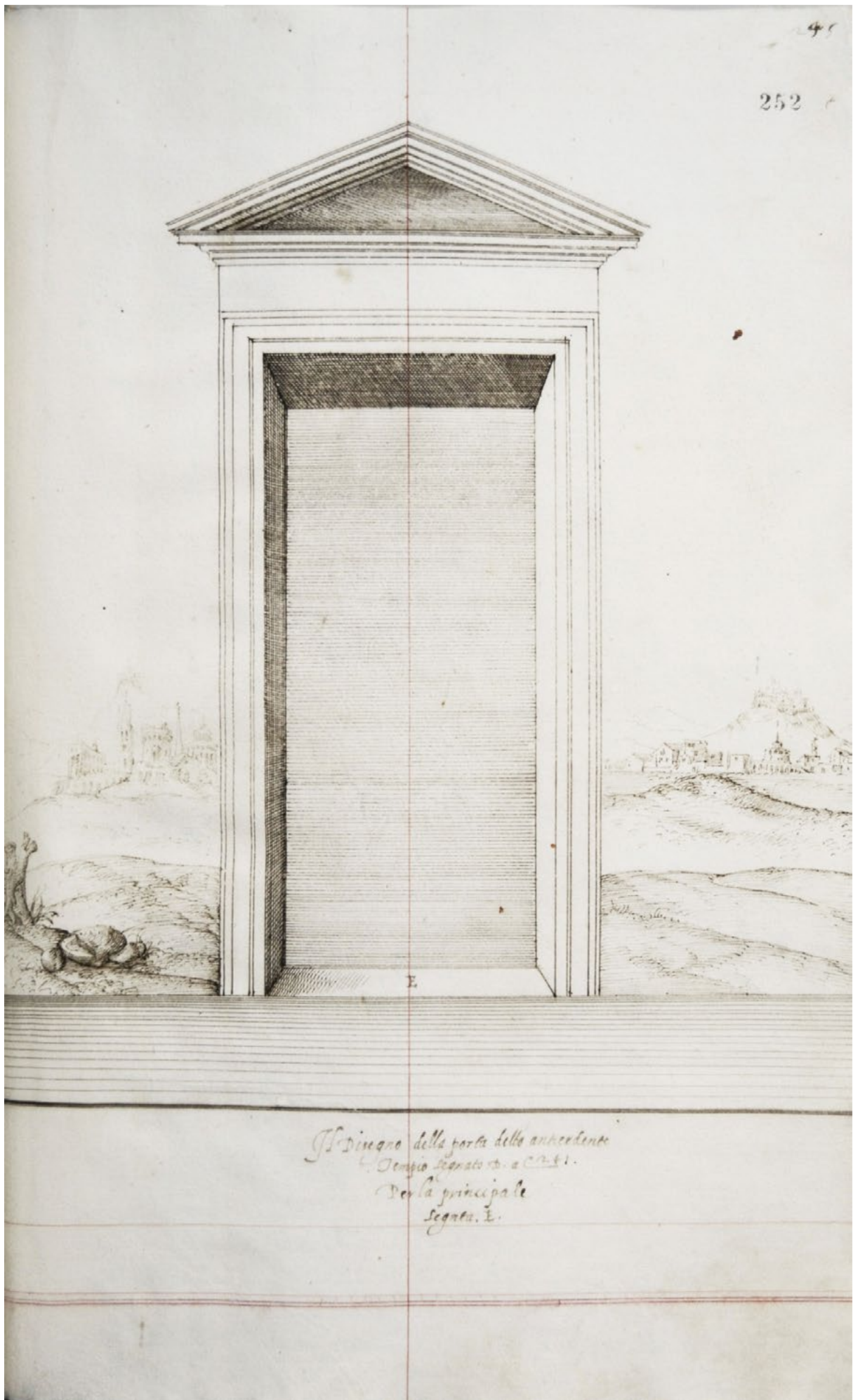


Figura 1.34 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella della *Deposizione*, LM 252.



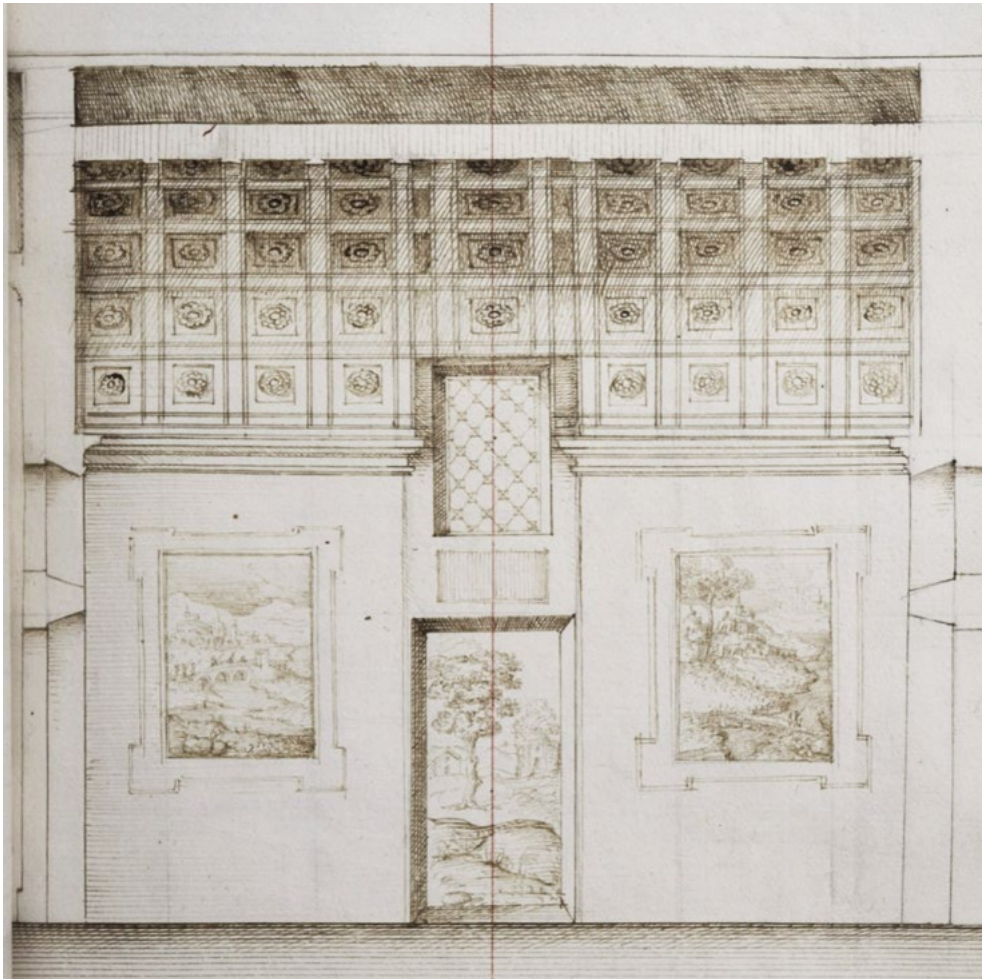


Figura 1.35 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Resurrezione del Figlio della Vedova di Naim*, sezione con dettaglio della controfacciata, LM 80.

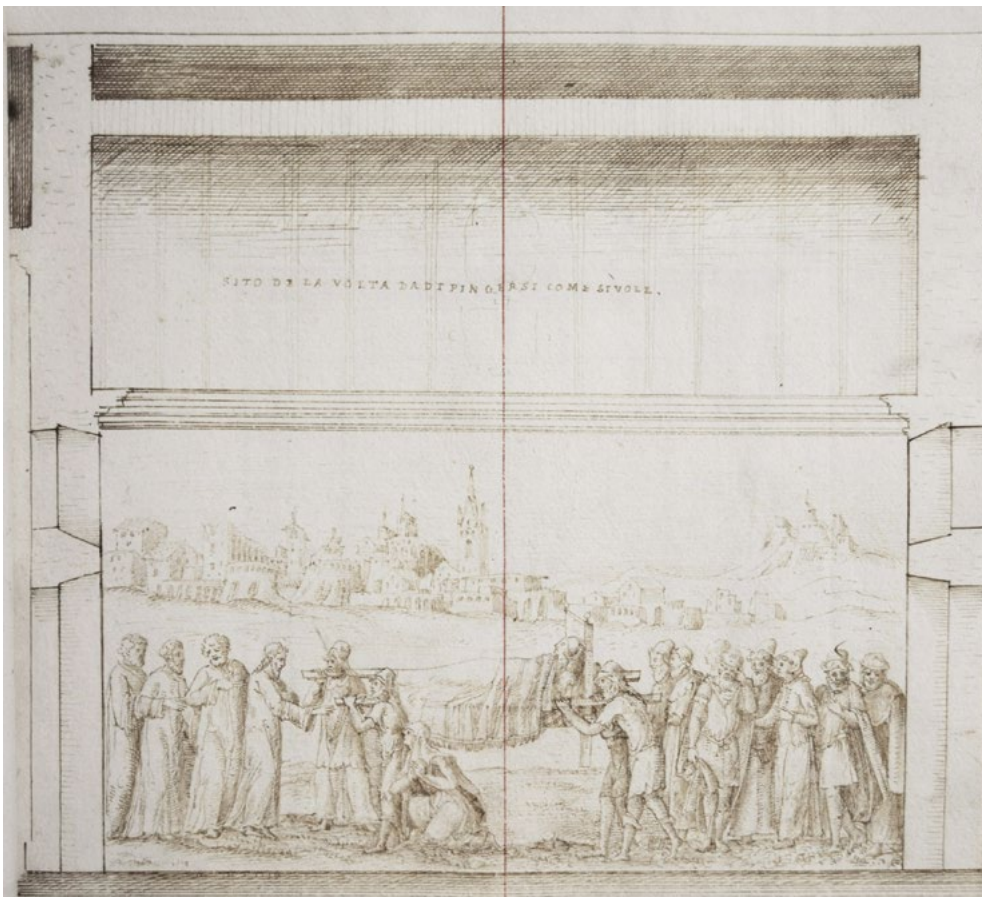


Figura 1.36 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Resurrezione del Figlio della Vedova di Naim*, sezione con dettaglio del *mistero*, LM 82.





Figura 1.37 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Madonna Tramortita*, alzato (dettaglio), LM 221.



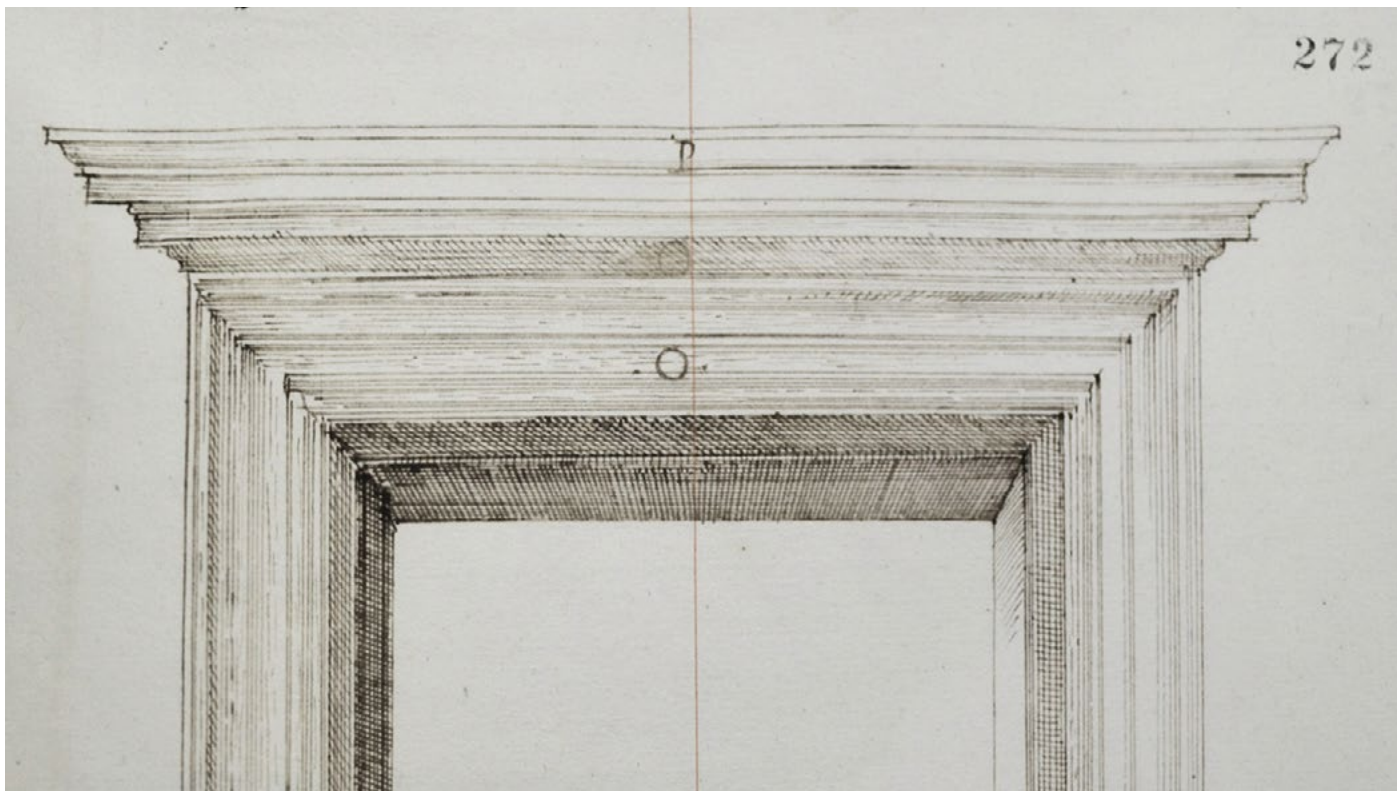


Figura 1.38 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella del *Noli Me Tangere*, alzato (dettaglio), LM 272.



Figura 1.39 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Madonna Tramortita*, sezione, LM 222

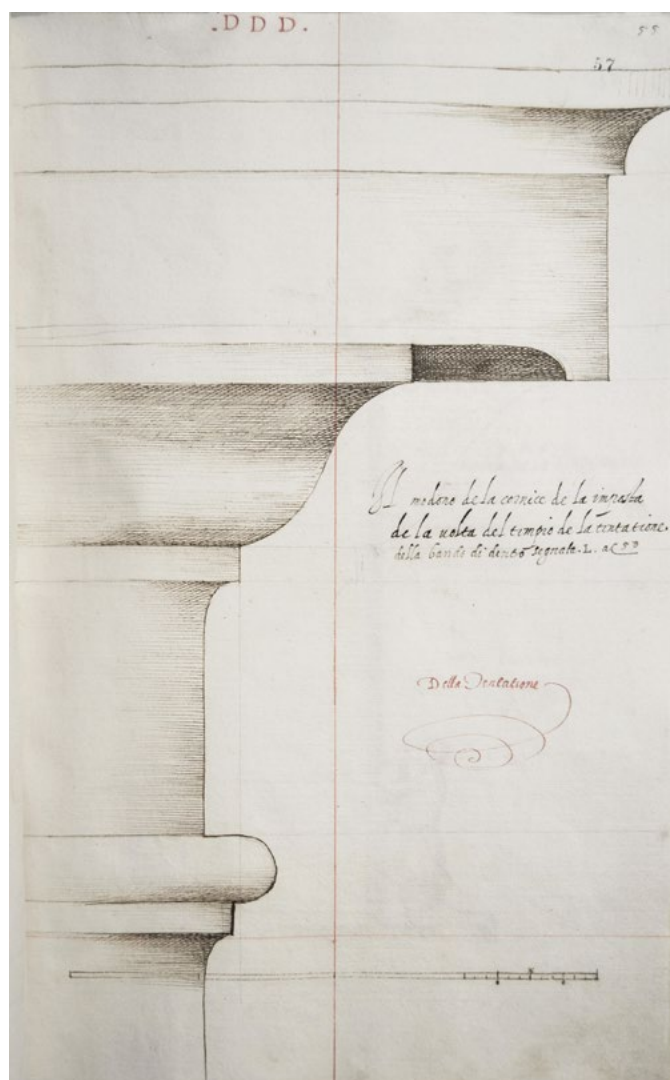


Figura 1.40 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano dell'imposta della volta della cappella della *Tentazione*, LM 57.



del tratteggio a penna<sup>42</sup> (Fig. 1.41). Tuttavia l'intenzione dei disegnatori non sembra quella di realizzare le tavole velocemente, ma di costruire il volume in modo meto- dico e attento, senza cercare scorciatoie nell'esecuzione dei disegni. Osservando i fogli del Libro, si può notare che l'attento tratteggio a penna, così inusuale per gli architetti cinquecenteschi, sembra riprodurre l'espressività del tratto silografico di contemporanee immagini a stampa, come quelle pubblicate, ad esempio, nei *Libri di Architettura* di Sebastiano Serlio<sup>43</sup> (Fig. 1.42). In un momento di transizione nel mondo della produzione libraria, in cui ancora sopravvive la pratica di dipingere a mano i libri a stampa, con lo scopo di renderli pregiati come un codice miniato (Fig. 1.43), nel Libro dei Misteri si compie un procedimento che si potrebbe dire in- verso<sup>44</sup>. Alessi e collaboratori realizzano un libro manoscritto che imita l'aspetto di un libro a stampa, rispondendo alle richieste di un pubblico che ormai associa l'idea di un libro di architettura a quello di un libro prodotto meccanicamente, con il tor- chio, il bulino e i caratteri mobili<sup>45</sup>.

### **Una vasta cultura figurativa**

Nel progetto grafico per il Libro dei Misteri, Galeazzo Alessi e collaboratori assorbono gli stimoli del tempo con grande libertà, combinando soluzioni che, ad occhi contemporanei, potrebbero apparire incompatibili tra loro. Basta scorrere le prime pagine per notare l'eclettismo nelle scelte grafiche adottate.

La didascalia al foglio 10, vergata in maiuscoletto all'antica e in corsivo uma- nistico, è assemblata in modo tale da comporre un'elegante piramide rovesciata al centro del foglio (Fig. 1.44). Qui, come in altre occasioni nel Libro dei Misteri (Fig. 1.45), l'impostazione del testo e dell'impaginato deriva dal mondo della stampa. Nel caso specifico del foglio 10, l'iscrizione s'ispira senz'altro alla soluzione tipo- grafica resa celebre dallo stampatore veneziano Aldo Manuzio con la pubblicazione della *Hypnerotomachia Poliphili* e imitata in molte edizioni di pregio nel corso del

---

<sup>42</sup> Le acquarellature si trovano soprattutto nella prima parte del Libro: LM 8v-9, 10v-11, 12-19, 21, 22, 25-28, 31, 33-39, 41-49, 71, 90, 91, 138, 186, 199, 257v-258, 258v-259. Proprio perché permette una realizzazione più veloce, nei disegni cinquecenteschi di architettura prevale l'uso dell'acquerello. Oltre ai già citati codici e taccuini, si vedano ad esempio i disegni di Palladio (G. Beltramini, H. Burns 2008) o le tavole di presentazione del progetto per San Pietro di Antonio da Sangallo il Giovane (Frommel 2000 b, 90).

<sup>43</sup> Il mercato delle incisioni vive un momento di grande espansione tra 1550 e 1570, come testimoniano le annotazioni di Giorgio Vasari nella edizione giuntina del 1568: M. Bury 2001, 11-12. Sulla produzione e il mercato delle stampe nel Cinquecento: D. Landau, P. Parshall 1994; C.L.C.E. Witcombe 2008, 5-14. Sulla diffusione della stampa nel mondo dell'architettura nel XVI secolo: M. Carpo 1998; S. Piazza 2013; M. Bevilacqua 2014. Oltre alla trattatistica architettonica, è da tenere in considerazione anche il vastissimo mercato delle stampe su fogli sciolti. M.J. Waters 2011; M.J. Waters 2012; I. Balestreri 2012 a.

<sup>44</sup> Sulle miniature sui libri a stampa cinquecenteschi, si veda, in particolare: J.J.G. Alexander 2016, 177-197.

<sup>45</sup> Ringrazio Carlo Mambriani per il suggerimento. Sul passaggio dal libro di architettura ma- noscritto, al libro di architettura a stampa, si veda: M. Carpo 1998.



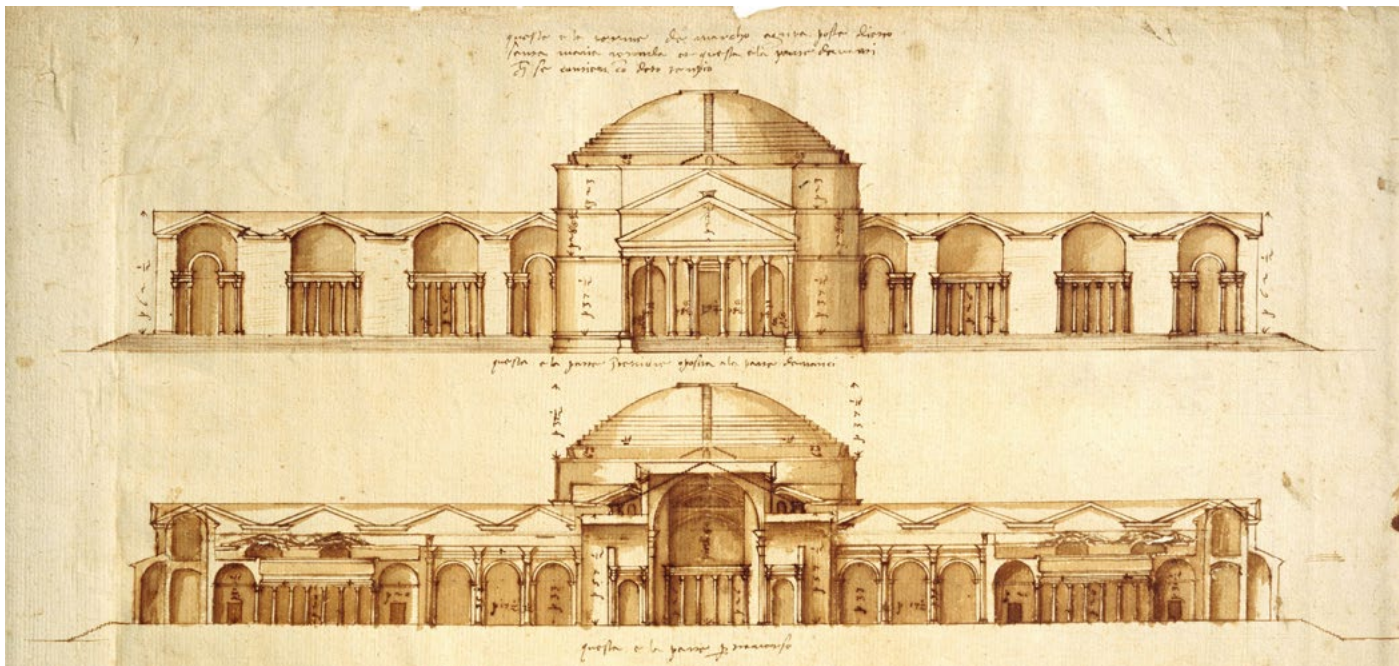


Figura 1.41 - Andrea Palladio, Ricostruzione delle Terme di Agrippa, penna, acquerello e inchiostro bruno su carta, 1560 circa, RIBA, Burlington-Devonshire Collection, VII/3.

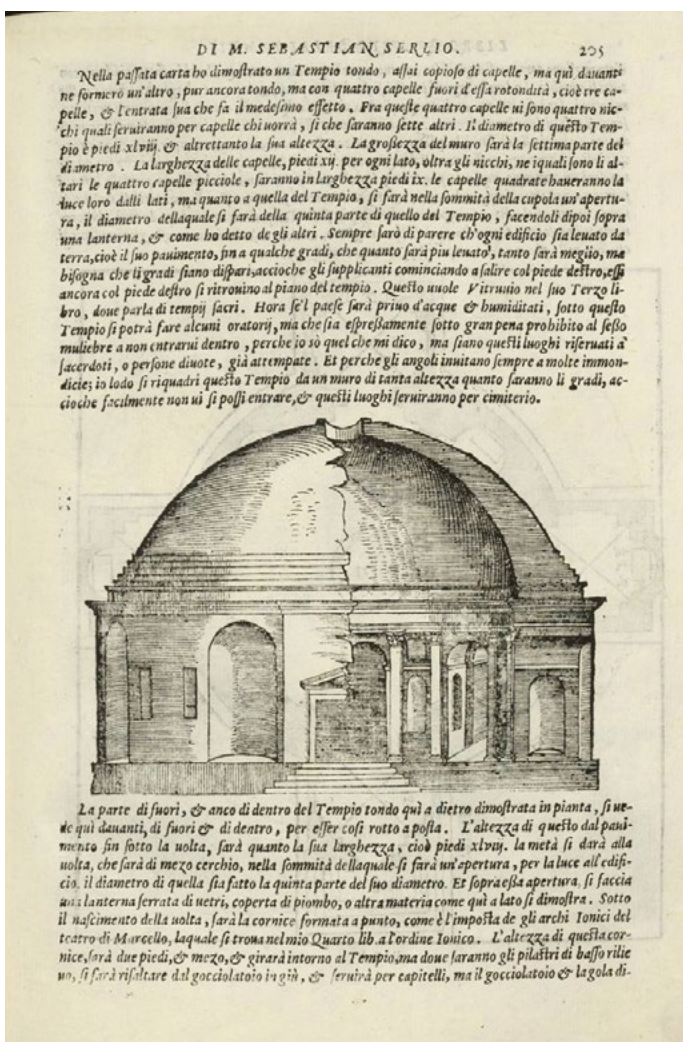


Figura 1.42 - Sebastiano Serlio, Chiesa a pianta circolare, silografia, 1547. Da: S. Serlio 1584, V Libro, 205.



Figura 1.43- Girolamo da Cremona (attribuito), Aristotele e Averroè, miniatura su pergamena e caratteri mobili, 1483, New York, Pierpont Morgan Library, PML 21194 (Aristotele. [Opera]. Venezia: Andrea Torresanus and Bartolomeo de Blavis in Venice, 1483), I, fol 2.



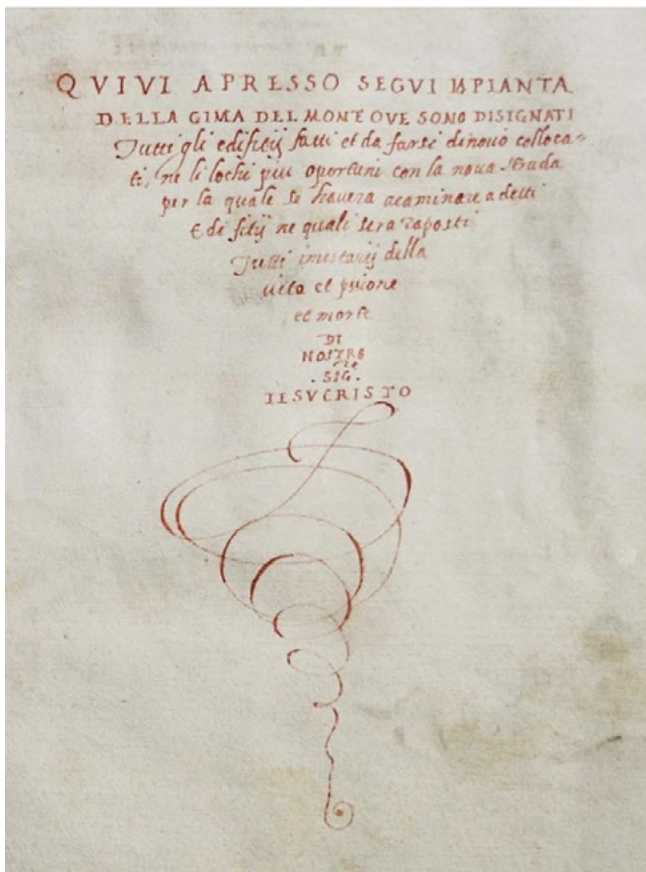


Figura 1.44 - Galeazzo Alessi (?), Intestazione della tavola al foglio 11, LM 10. Si può notare come il testo sia disposto a forma di piramide inversa e arricchito di svolazzi, ad imitazione di alcune soluzioni tipografiche cinquecentesche.



Figura 1.45 - Galeazzo Alessi, Progetto per l'area alta del Sacro Monte, pianta (dettaglio), LM 259. Anche alcuni annotazioni sui disegni del Libro dei Misteri mostrano una particolare attenzione alla disposizione dei caratteri.

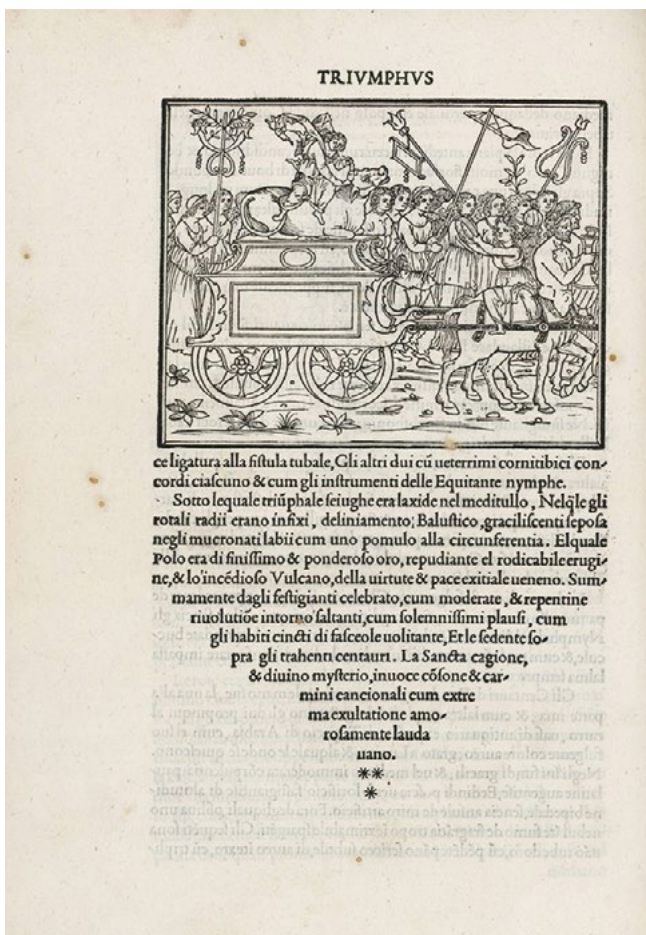


Figura 1.46 - Colonna, Francesco (?), *Hypnerotomachia Poliphili*. Venezia: Aldus Manutius, 1499, Libro I.

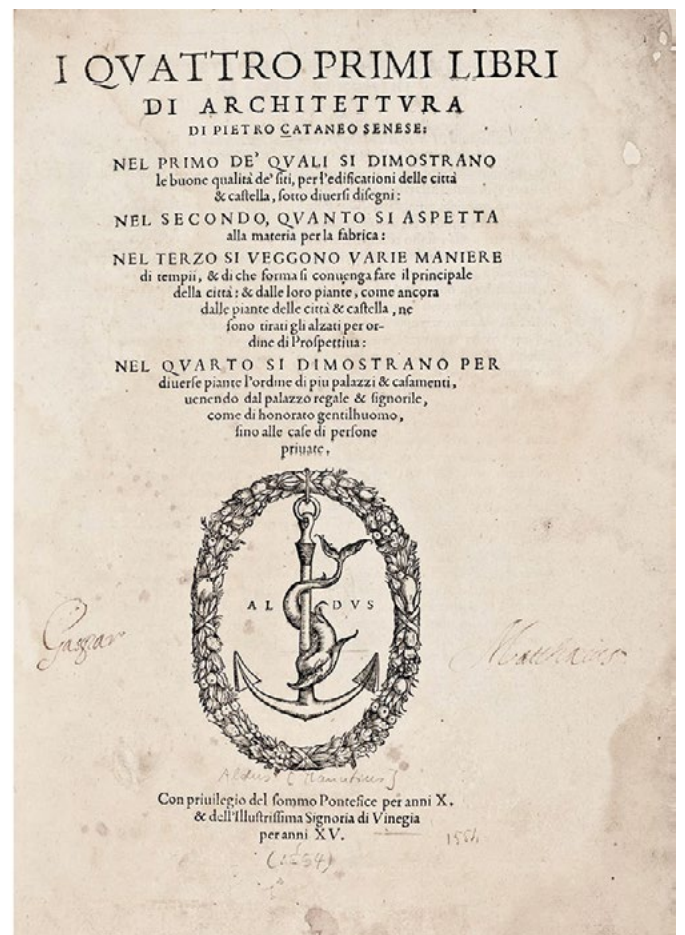


Figura 1.47 - Catanéo, Pietro. *I Quattro Primi Libri di Architettura*. Venezia: Aldus Manutius, 1554, Frontespizio.



XVI secolo<sup>46</sup> (Figg. 1.46-1.47): una soluzione moderna e particolarmente raffinata per un libro di architettura.

Tuttavia, nella pagina appena successiva, il disegnatore attinge a una fonte del tutto diversa: egli disegna, tra gli edifici del Sacro Monte, piccole mani con il pugno chiuso e l'indice sollevato (Fig. 1.48). Questi simboli sono chiamati dai paleografi e dagli storici del libro con il termine "maniculae". Le *maniculae* sono un tratto caratteristico dei volumi miniati medievali: lettori ed estensori annotavano le *maniculae* a fianco del testo, per sottolineare brani di particolare interesse, con un significato che si può interpretare come *nota bene*<sup>47</sup> (Figg. 1.49, 1.50). Un simbolo che appartiene alla tradizione dei libri manoscritti medievali trova così il suo spazio tra i fogli del Libro dei Misteri. Tuttavia, inserendo una *manicula* al foglio 11, il disegnatore (probabilmente Galeazzo Alessi stesso), ne attribuisce un significato che in genere non appartiene a questo simbolo: l'indice della *manicula* suggerisce la direzione che deve imboccare il pellegrino per muoversi all'interno del Sacro Monte e quella che deve seguire il lettore per interpretare il disegno<sup>48</sup>.

Basta voltare qualche pagina per trovarsi di fronte alle ambientazioni fantastiche cui si è fatto cenno nei paragrafi precedenti (Figg. 1.51, 1.52, 1.54). In queste immagini si può sentire l'eco dei paesaggi di rovine che, a partire dagli anni Venti del Cinquecento, avevano avuto un grande successo a Roma e in tutto il mondo occidentale, grazie alla spinta di alcuni pittori fiamminghi che avevano imbevuto il gusto nordico per il paesaggio nel fascino delle rovine della Roma antica<sup>49</sup> (Fig. 1.53). Nel corso del XVI secolo le loro suggestioni avevano cominciato a circolare attraverso la stampa, invaso le stanze dei palazzi romani, raggiunto l'Italia Settentrionale e scavalcato le Alpi, fondando le basi per la pittura di paesaggio della seconda metà del Cinquecento<sup>50</sup> (Fig. 1.55). Quando Alessi e collaboratori schizzano distrattamente questi piccoli paesaggi sullo sfondo delle architetture del Sacro Monte, stanno in realtà attingendo a un universo di immagini in continua espansione

---

<sup>46</sup> Prima edizione in volgare: *Hypnerotomachia* 1545. F. Porticelli 2015, 11-14. Su Aldo Manuzio e l'*invenzione e rivoluzione nell'arte del libro*: L. Chines 2015.

<sup>47</sup> Sulle *maniculae*: M.J. Carruthers 1993, 245. R. Clemens 2007, 44-45; E. Kwakkel 2018, 129-134.

<sup>48</sup> Nei secoli successivi alcune *maniculae* saranno dipinte sulle pareti delle cappelle del Sacro Monte, per guidare il pellegrino nella visita.

<sup>49</sup> Si fa riferimento ad artisti come Marteen Van Heemskerck, Herman Posthumus, Jan van Scorel, Michiel Gast, ma anche Lambert Sustris, che visitano Roma nella prima metà del Cinquecento. Sul tema, si veda il fondamentale studio di Nicole Dacos: N. Dacos 2001. Sulle origini nordiche della pittura di paesaggio: E. Gombrich 1953; M. Faries 1996; A. Vergara 2007, 47-59, 97-115; C.S. Wood 2014. Sulle prime reazioni in ambiente veneto e romano ai paesaggi fiamminghi: R. Colby 2008. Sul fascino delle rovine: K. Kaderka 2013; K.W. Christian 2008; A.J. DiFuria 2019, 29-34, 48-78.

<sup>50</sup> Sulla circolazione dei paesaggi di rovina attraverso la stampa: C. Jenkins 2006; A.J. DiFuria 2008; G. Girondi 2010; M. Sellink 2013; A.J. DiFuria 2018. A partire dagli anni Quaranta, grazie alla spinta di Polidoro da Caravaggio, i paesaggi di rovine cominciano ad essere affrescati nei fregi di alcuni palazzi romani: S. Amadio 2016 a; S. Amadio 2016 b; N. Dacos 2016; G. Saporì 2016. La bibliografia relativa alla diffusione dei paesaggi di rovina oltralpe è vastissima. Sui paesaggi di rovine a Fontainebleau: C. Jenkins 2006. Si rimanda, per un inquadramento bibliografico, al recente volume: A.J. DiFuria 2019. Si vedano anche gli studi pionieristici di Turner: A.R. Turner 1959; A.R. Turner 1961. Sui paesaggi all'antica della seconda metà del Cinquecento: N. Courtright 2006; D. Ribouillant 2008.

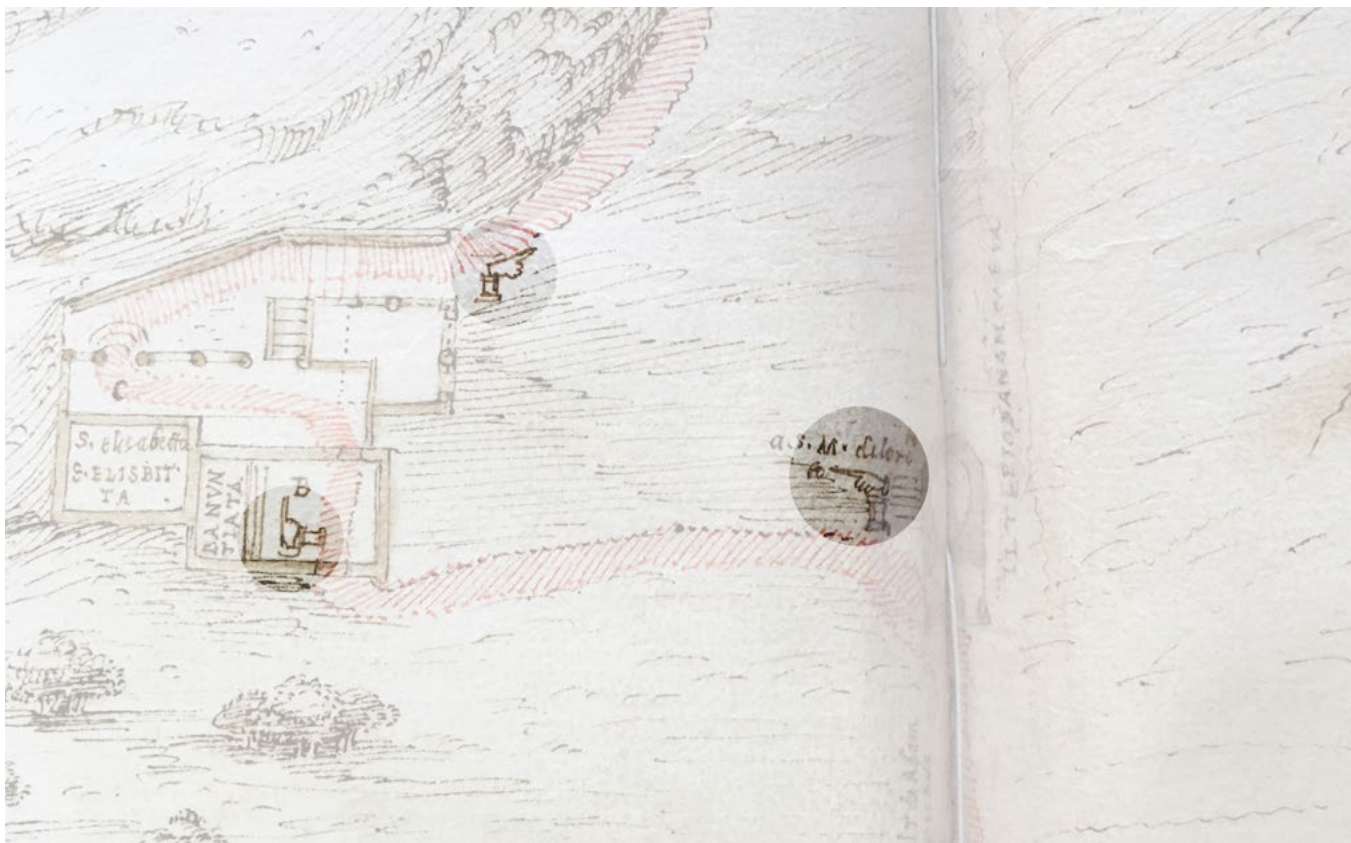


Figura 1.48 - Galeazzo Alessi, Rilievo del Sacro Monte e progetto di impianto. LM 11. In evidenza le *maniculae* che indicano il percorso dalla cappella di *Adamo ed Eva* al complesso di *Nazareth*.

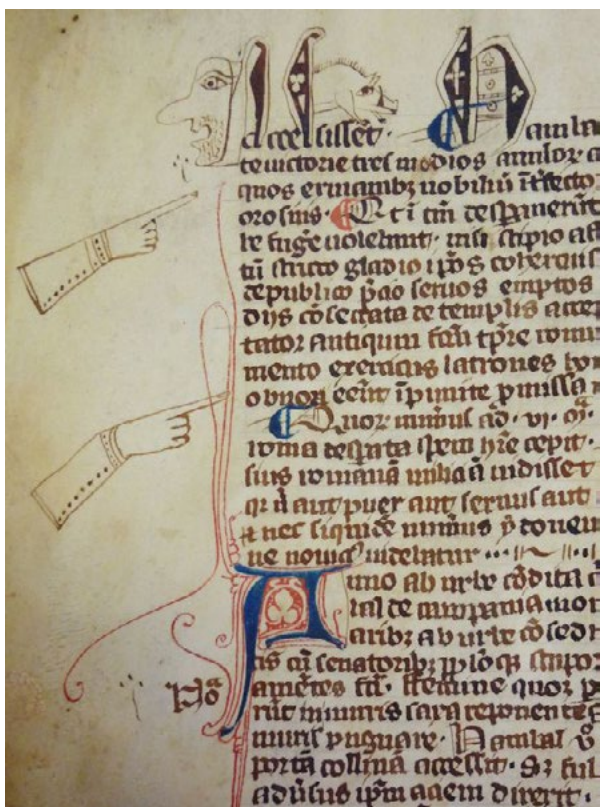


Figura 1.49 - Dettaglio di *manicula* in un volume miscelaneo della Lambeth Palace Library di Londra, XIII-XVI secolo, Londra, Lambeth Palace Library MS 24.



Figura 1.50 - Dettaglio di *manicula* seicentesca in un esemplare della St. Andrews University Library (Scozia) di: Bernardino da Siena. *Tractatus Diversi*. 1490.





Figura 1.51 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell' *Apparizione ai Discepoli*, LM 290. Il dettaglio mostra il paesaggio sullo sfondo della rappresentazione, con una città immaginaria e rovine di monumenti antichi.



Figura 1.52 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Crocifissione*, sezione, LM 239. Il dettaglio mostra il paesaggio sullo sfondo della rappresentazione, con una città immaginaria e rovine di monumenti antichi.



Figura 1.53 - Maarten van Heemskerck, *Il ratto di Elena*, olio su tela, 1535-36, Baltimora, Walters Art Gallery. Dettaglio dello sfondo, con paesaggi di rovine e di monumenti antichi.



Figura 1.54 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Visitazione*, sezione con dettaglio del mistero, LM 24.



Figura 1.55 - Girolamo Muziano, *Paesaggio con fiume*, penna e inchiostro bruno su carta, 1550-52, Chatsworth, Chatsworth House, Collection of the Duke of Devonshire.



che proprio in questi anni sta raggiungendo l'apice della sua fortuna, come testimoniano gli affreschi di Veronese nella villa Barbaro a Maser (1560-61) (Fig. 1.56) e di Girolamo Muziano nella villa d'Este a Tivoli (1565-71) (Fig. 1.57)<sup>51</sup>.

Non mancano, inoltre, soluzioni ricercate, che giocano la loro riuscita sulla complicità del lettore erudito: il foglio 119 rappresenta, a questo proposito, un caso particolarmente significativo. Nel disegnare il portico della piazza del *Tempio di Salomone*, il disegnatore intreccia la rappresentazione in pianta, nella parte bassa del foglio, con quella in alzato, nella parte alta: in questo modo, il prospetto risulta implicitamente inscritto all'interno di un cerchio (Fig. 1.58). Se a un osservatore comune questo disegno avrebbe semplicemente mostrato il disegno in pianta e prospetto di un portico, a un lettore preparato, imbevuto della cultura antiquaria che caratterizza gli ambienti frequentati da Galeazzo Alessi, questa rappresentazione avrebbe forse acceso una scintilla: lo spettatore esperto avrebbe completato mentalmente il disegno, oltre la dimensione della pagina, e avrebbe compreso che la rappresentazione nella parte alta del foglio intendeva evocare l'immagine di una moneta antica, come quelle che stipavano le collezioni degli antiquari tardo-rinascimentali<sup>52</sup> (Figg. 1.59, 1.60). In questo disegno, essenziale, ma raffinato, si può notare quel compiacimento intellettuale per il riferimento colto, quella volontà di stupire l'osservatore e di stimolarlo a cercare diversi livelli di lettura: un atteggiamento tipico di quei sofisticati ambienti culturali della metà del Cinquecento, raccontati da John Shearman nel suo libro sul *Manierismo*<sup>53</sup>.

## Comunicare con il lettore attraverso un libro

Il tentativo di comunicare con il lettore, ben evidente nei casi appena citati, costituisce una chiave di lettura fondamentale per interpretare il progetto grafico del Libro dei Misteri. Progettare un libro non significa progettare un foglio, ma valutare l'effetto di insieme del volume, calibrare i rapporti tra le pagine e, soprattutto, pensare al modo in cui il lettore interagisce con il libro.

Per esempio nel foglio 26, che raffigura il complesso di Betlemme, il disegnatore si confronta con la difficoltà di illustrare in pianta un edificio distribuito su due livelli. Invece di rappresentare il soggetto in due fogli diversi, egli disegna il livello inferiore al centro del foglio e, sopra a questo, incolla un piccolo inserto a bandiera, fissato soltanto lungo il margine superiore, così che il lettore possa alzarlo e abbassarlo mentre consulta il Libro (Fig. 1.61). Sull'inserto sono rappresentati i due ambienti del livello superiore, disegnati in modo da farli coincidere con la planimetria

---

<sup>51</sup> Si vedano, a questo proposito, gli studi di Patrizia Tosini su Girolamo Muziano, figura fondamentale per la nascita della pittura di paesaggio tardo-cinquecentesca: P. Tosini 1999; P. Tosini 2008; P. Tosini 2019.

<sup>52</sup> Sulle monete antiche, la catalogazione e il collezionismo rinascimentale: S. Erizzo 1559; G. Vagenheim 2007; I. Herklotz 2014; P. Serafin 2011, 48-49; P. Serafin Petrillo 2013. Sugli ambienti antiquari della metà del Cinquecento, si veda, in particolare: M.L. Madonna 1980; M. Fagiolo 1985; I. Herklotz 2012.

<sup>53</sup> Si veda, in particolare, il fondamentale capitolo sugli "ideali" del Manierismo in: J. Shearman 1983, 103-130.



Figura 1.56 - Paolo Caliari, detto il Veronese, Paesaggio di rovine, pittura murale, iniziato nel 1560, Maser, Villa Barbaro.



Figura 1.57 - Girolamo Muziano e bottega, Sala di Ercole, pittura murale, iniziato nel 1565, Tivoli, Villa d'Este.





Figura 1.58 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, pianta e alzato, LM 119.

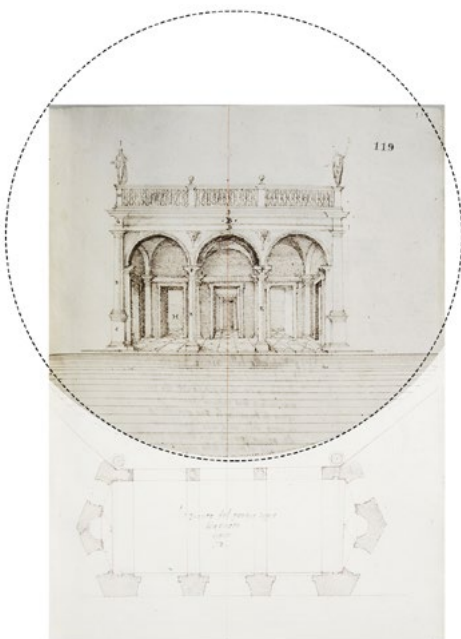


Figura 1.59 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, pianta e alzato, LM 119. Da questa elaborazione, si può notare come l'impostazione grafica della tavola evochi il disegno di una medaglia antica, come quella a Fig. 1.60.

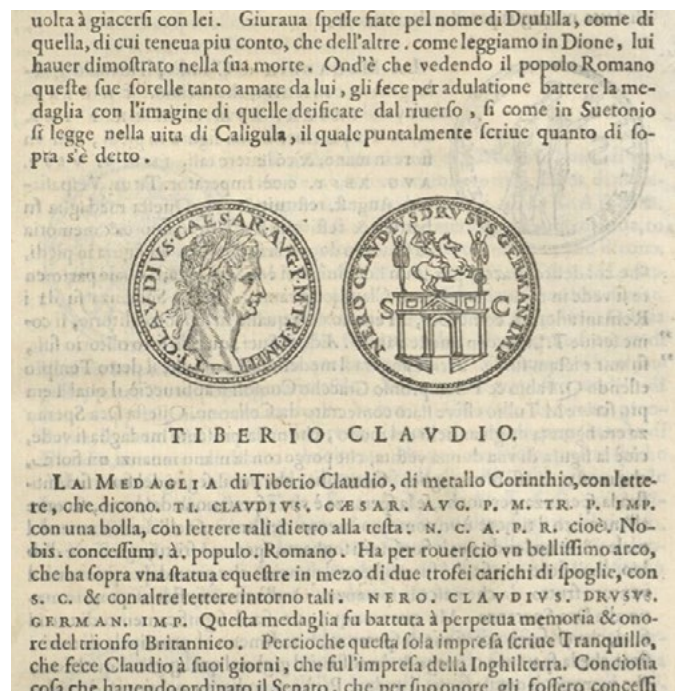


Figura 1.60 - Sebastiano Erizzo, Medaglia di Tiberio Claudio, sillografia, 1559. Da S. Erizzo 1559, 85.



del livello inferiore, quando l'inserto è abbassato: alzando l'inserto il lettore può visualizzare entrambi i livelli e comprendere con un solo sguardo la complessa volumetria dell'edificio<sup>54</sup>.

Quello del complesso di Betlemme è un caso isolato e dipende dalla particolarità del soggetto rappresentato. Tuttavia, il tentativo di comunicare la tridimensionalità del disegno è un elemento comune a quasi tutti i fogli del Libro dei Misteri. Infatti, gran parte dei progetti illustrati nel volume sono presentati in modo tale da creare l'effetto di un vero e proprio 'libro animato'. Nel rappresentare gli edifici in alzato, i disegnatori impostano le tavole in una sequenza uniforme: il prospetto esterno, la sezione che mostra il dettaglio della vetriata, la sezione che raffigura la controfacciata e la sezione che rappresenta il *mistero* all'interno della vetriata. Questi disegni sono rappresentati in successione, nella stessa scala e occupando sempre la stessa posizione nel foglio. Girando le pagine, la cappella si apre e mostra i diversi 'strati' che la compongono, dall'involucro esterno, al contenuto interno. Il lettore non soltanto può visualizzare tutti i dettagli del progetto, ma è messo anche nella condizione di poter visitare 'virtualmente' l'edificio che ancora non è stato costruito: a ogni giro di pagina il lettore compie il movimento di un pellegrino che si sposta all'interno del Sacro Monte, vede la facciata della cappella, entra nell'edificio, scorge la vetriata e si affaccia a guardare la scena interna<sup>55</sup> (Fig. 1.62).

La sensazione di una visita 'virtuale' all'interno del Sacro Monte è accentuata da alcuni dettagli dei disegni, che intendono immergere il lettore nello spazio tridimensionale del foglio. Ad esempio, l'anta della porta socchiusa, disegnata al foglio 61 (Fig. 1.63) sembra suggerire all'osservatore di aprire la porta, superare la soglia e di entrare mentalmente all'interno dell'edificio, con il semplice gesto di girare la pagina del libro. Ancora più interessante, sotto questo punto di vista, è il foglio 80, dove il disegnatore rappresenta la controfacciata della cappella del *Figlio della Vedova di Naim*: all'interno della porta, egli riproduce un'ipotetica veduta della cappella del *Paralitico* (non ancora costruita) e della *Chiesa Nera*, così come si sarebbero viste dalla cappella del *Figlio della Vedova di Naim* (Figg. 1.64-1.67).

### 1.3 Una rete di relazioni

Come si è visto finora, i progetti del Libro dei Misteri sono presentati in modo ordinato, dalla piccola alla grande scala, intrecciando disegno e parole in un'elegante veste grafica. Tuttavia la chiarezza e l'efficacia dei disegni si basa su uno stratificato e complesso sistema di rimandi interni, che costruisce tra le pagine una fitta rete di relazioni, per permettere al lettore di collocare ogni singolo elaborato nel suo contesto.

---

<sup>54</sup> LM 26.

<sup>55</sup> Ringrazio molto Helen Hills per i suggerimenti su questo aspetto del Libro dei Misteri.



Figura 1.61 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il complesso di *Betlemme*, LM 25. Si può notare l'inserito a bandiera utilizzato per mostrare, nello stesso foglio, i due livelli dell'edificio.



Figura 1.62 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Samaritana*, LM 62-65. I fogli sono impostati in modo tale da produrre l'effetto di un libro animato.



Figura 1.63 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Samaritana*, prospetto laterale, LM 61. Nel dettaglio a destra, si può vedere l'anta socchiusa della porta, rappresentata in prospettiva, che aumenta la tridimensionalità del disegno.



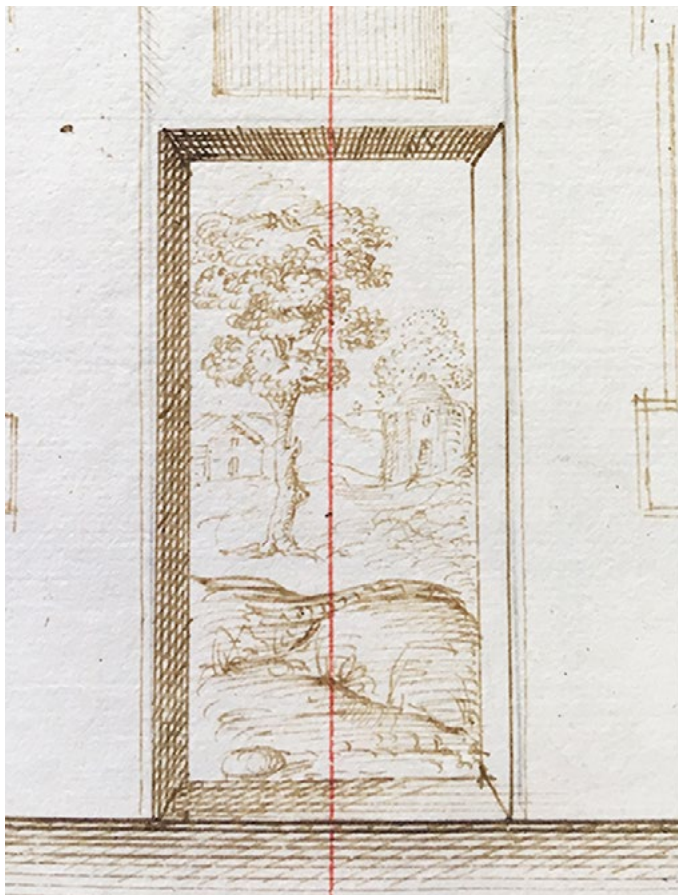


Figura 1.64, 1.65 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Resurrezione del Figlio della Vedova di Naim*, sezione con dettaglio della controfacciata, LM 80. Il paesaggio disegnato nella porta di ingresso è una veduta del Sacro Monte: l'edificio a pianta circolare rappresenta la cappella del *Paralitico* (Fig. 1.67), ancora da costruire, mentre l'edificio col tetto a capanna rappresenta la *Chiesa Nera* (Fig. 1.66).



Figura 1.66 - *Chiesa Nera*, Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500.

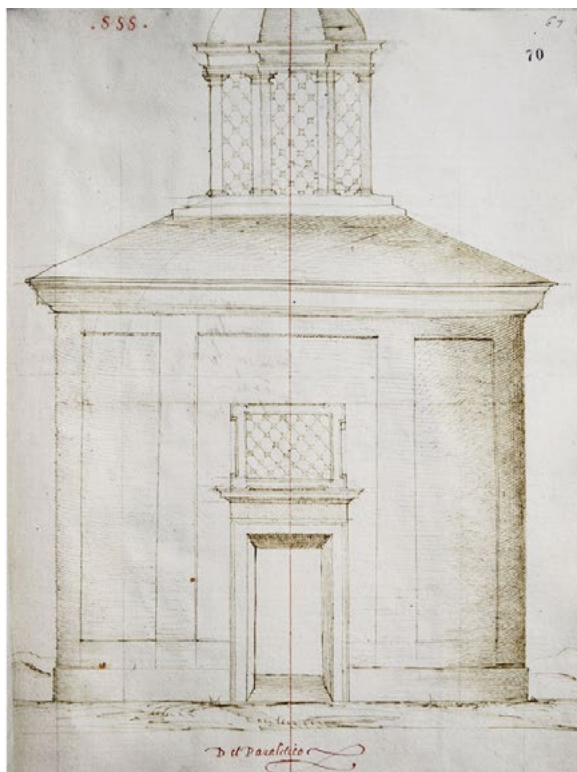


Figura 1.67 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella del *Paralitico*, alzato, LM 70.

La rete di relazioni lavora su due livelli diversi: il primo livello permette di identificare il singolo edificio nel piano generale; il secondo livello consente invece di individuare ciascun dettaglio architettonico nel progetto di ogni singolo edificio (Fig. 1.68).

Come si è visto, nella tavola 10v-11 (Fig. 1.4), ogni edificio è identificato con un piccolo schizzo in pianta e in prospettiva, una lettera maiuscola e una sintetica didascalia che spiega il *mistero* da rappresentare all'interno della cappella<sup>56</sup>. La denominazione delle cappelle attraverso il *mistero* permette di collegare i singoli progetti al disegno generale. Ciascun progetto è in genere introdotto da un breve testo esplicativo, che, dopo aver chiarito il contenuto dell'edificio, spiega se i disegni illustrano un intervento di rinnovamento o la costruzione di un edificio *ex novo*, puntualizzando, in alcune occasioni, se gli elementi decorativi dovranno essere scolpiti in "pietra di scarpello" o fatti "di pittura", "per manchar di spesa"<sup>57</sup>.

Passando dal piano generale ai singoli edifici, il progetto di ciascuna cappella è presentato in una sequenza di disegni prestabilita: pianta, sezione e prospetto a scala minore e i dettagli architettonici a scala maggiore. Ogni cappella ha un sistema di riferimenti indipendente: i disegnatori cercano sempre di chiarire in quale modo i disegni entrino in relazione tra loro. Sopra alle rappresentazioni in pianta, alzato e sezione, sono annotate piccole sigle (solitamente lettere e numeri) che servono a identificare porte, finestre, lanterne, cornici, architravi, basamenti, capitelli e balaustri e a collegare i disegni a scala maggiore con i dettagli a scala minore<sup>58</sup>.

Si prenda, ad esempio, il foglio 107, che rappresenta il disegno in alzato del fronte esterno della *Porta Aurea*<sup>59</sup> (Fig. 1.69). Sotto al disegno, il redattore scrive in inchiostro rosso "Porta Aurea" per identificare il soggetto e, utilizzando l'inchiostro nero, spiega che gli elementi di dettaglio dovranno essere riportati alla giusta dimensione, utilizzando i disegni delle sagome, sempre rappresentate in scala 1:1<sup>60</sup>. Sopra ad alcuni elementi architettonici annota inoltre sigle che permettono di identificare le diverse parti che compongono il progetto: "PPP" sopra al capitello dell'ordine maggiore, "4P" sopra all'architrave, e così via. Queste sigle costituiscono il diretto legame con il disegno di dettaglio.

Muovendosi quindi al foglio 112 (Fig. 1.70), si può trovare la modanatura in scala reale del capitello dell'ordine maggiore, che nel foglio 107 era indicata con la

---

<sup>56</sup> Come si è visto già al paragrafo 1.1 **Il progetto di un libro**, è il *mistero* a dare il nome alla cappella. L'edificio ai fogli 77-87, ad esempio, è denominato "risciuscita il figliolo de la vedova": il riferimento è all'evento biblico narrato nel Vangelo di Luca (7, 11-17), in cui Cristo resuscita il figlio di una vedova nella città di Naim. Quello ai fogli 288-297 è chiamato "A[p]pare N.S. alli Apostoli", per indicare la scena dell'apparizione di Cristo all'incredulo apostolo Tommaso dopo la Resurrezione, come narrato nel Vangelo di Giovanni (20, 24-29).

<sup>57</sup> Come si può leggere in: LM 157v.

<sup>58</sup> La numerazione di riferimento è sempre la numerazione (n2)

<sup>59</sup> LM 107.

<sup>60</sup> "Gli ornamenti si doveranno sempre reportare alle sagome come piu giuste". Nella pagina a fronte specifica: "detta porta si farà di marmo con le proportioni et misure quivi descritte Reportandosi sempre alle Saggome come giuste et determinate". LM 106v-107.



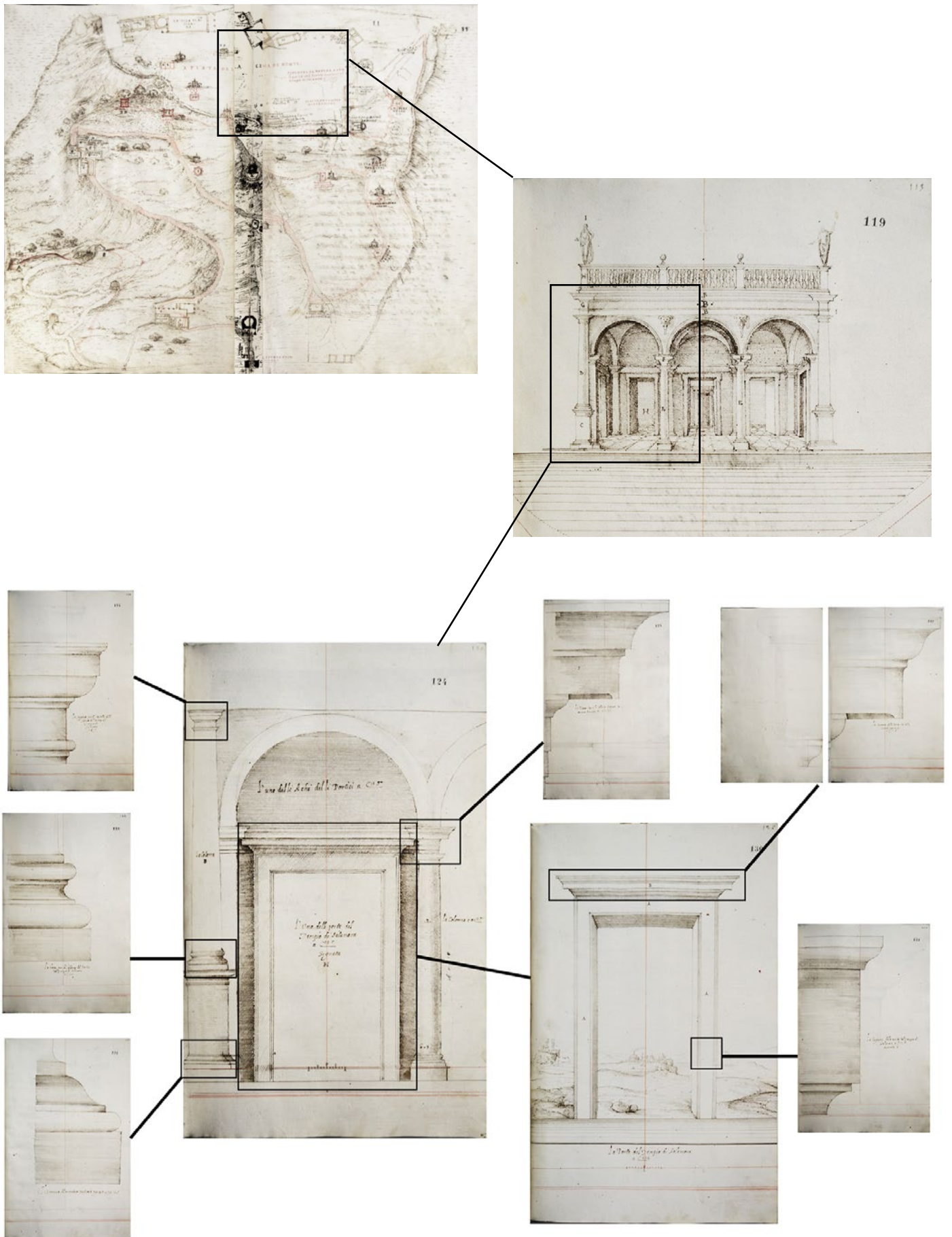


Figura 1.68 - Schema che esemplifica la rete di relazioni tra i fogli del Libro dei Misteri. LM 11, 119, 121, 124, 125, 130, 131, 132, 133, 134.





Gli ornamenti si  
 dovranno sempre riportare  
 alle sagome come fu il  
 giurco

Porta Aurea

Figura 1.69 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la Porta Aurea, alzato, LM 109

T. T. P.

Per il Capitello secondo T. T. P. e C. 104.  
Della Porta Aurea



Figura 1.70 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano del capitello della *Porta Aurea*, LM 112.

sigla “PPP”. Sopra alla sagoma campeggia infatti l’iscrizione “PPP”, e, a fianco del disegno si legge: “Per il Capitello segn[at]o .PPP. a c[arta] 104 Della Porta Aurea”. Il riferimento alla “carta 104”, ovviamente, fa riferimento alla segnatura antica (n2), che, nella nuova segnatura (n3) corrisponde al foglio 107.

Il sistema elaborato per il Libro dei Misteri, che Alessi aveva già sperimentato per il cantiere della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano, deriva dalla pratica del disegno architettonico di primo Cinquecento<sup>61</sup>. In alcuni rilievi di monumenti antichi di Baldassarre Peruzzi e di Antonio da Sangallo il Giovane, ad esempio, si può notare lo stesso tentativo di creare, attraverso lettere e numeri, una catena di relazioni tra soggetti rappresentati a diverse scale<sup>62</sup> (Figg. 1.71, 1.72). Questo sistema aveva avuto ampia diffusione grazie al *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio, che, nel raffigurare monumenti antichi particolarmente complessi, come il Pantheon o il Colosseo, si era trovato spesso nelle condizioni di far convivere all’interno di un’unica tavola la rappresentazione di insieme e il disegno di dettaglio<sup>63</sup> (Figg. 1.73, 1.74). Prima di Alessi, tuttavia, nessun architetto aveva pensato ad un impiego così sistematico, in grado di controllare un così vasta rete di disegni.

## 1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti

Come si è visto nel capitolo introduttivo, molto è stato scritto sul Libro dei Misteri. Pur affrontando lo studio del volume da diverse prospettive, gli studiosi che si sono occupati del Libro dei Misteri si sono spesso trovati in disaccordo su alcuni aspetti del volume, soprattutto per quanto riguarda la “spinosa” questione attributiva<sup>64</sup>. È davvero Galeazzo Alessi è l’autore del Libro dei Misteri? È soltanto il responsabile del progetto o anche della redazione dei disegni? È stato aiutato da collaboratori? In questo caso, chi sono i collaboratori?

L’unica questione che negli ultimi cinquant’anni ha messo d’accordo la storiografia sembrano essere la cronologia e la provenienza del volume: il Libro è stato realizzato a Milano, nell’ambito di Galeazzo Alessi, negli anni che vanno dal 1565 al 1569. Tuttavia, se si leggono con attenzione le molte pagine dedicate al Libro dei Misteri, si può notare che anche queste poche certezze, in realtà, si fondano su argomentazioni che talvolta tendono alla circolarità. Ma cosa sappiamo davvero del Libro dei Misteri?

---

<sup>61</sup> Dei disegni per Santa Maria presso San Celso si parlerà più avanti al paragrafo: **1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti** (I “libri de disegni” per Santa Maria presso San Celso e il Libro dei Misteri).

<sup>62</sup> GSDU 634r, 2055r. I fogli sono riprodotti in: A. Bartoli 1915, tav. CLXXX; A. Bartoli 1917, tav. CCXCVIII.

<sup>63</sup> S. Serlio 1540.

<sup>64</sup> “First, however, it is necessary to address the still *thorny* issue of attribution.” R. Gill 2016, 181. I dibattiti sull’attribuzione dei disegni sono sintetizzati nel recente saggio di Rebecca Gill: R. Gill 2016, 181-183. Segnalo, oltre ai testi citati da Rebecca Gill, il parere di Luca Beltrami sul Libro dei Misteri, di cui si è parlato al paragrafo **0.2 Stato dell’arte** (Il Libro dei Misteri tra storia e storiografia).



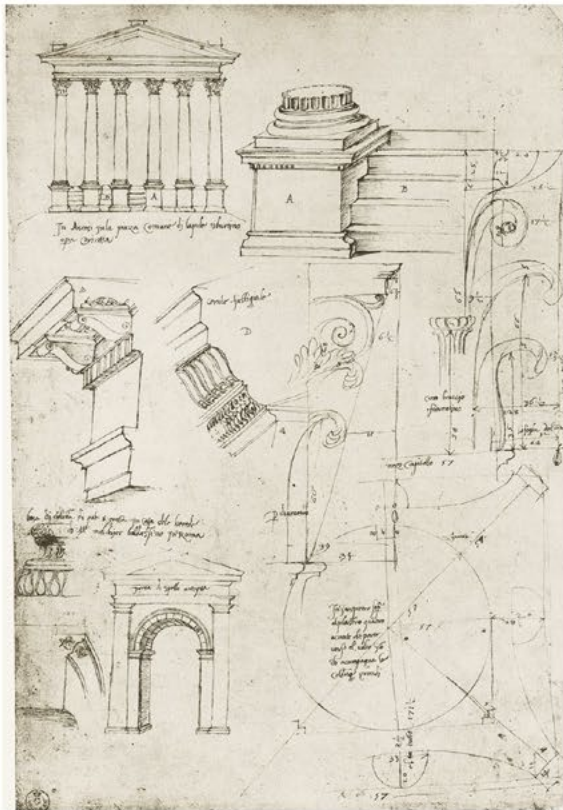


Figura 1.71 - Baldassarre Peruzzi, Rilievi di monumenti antichi a Roma, Spello e Assisi, penna e inchiostro bruno su carta, 1530 ca, GSDU 634r, 2055r.

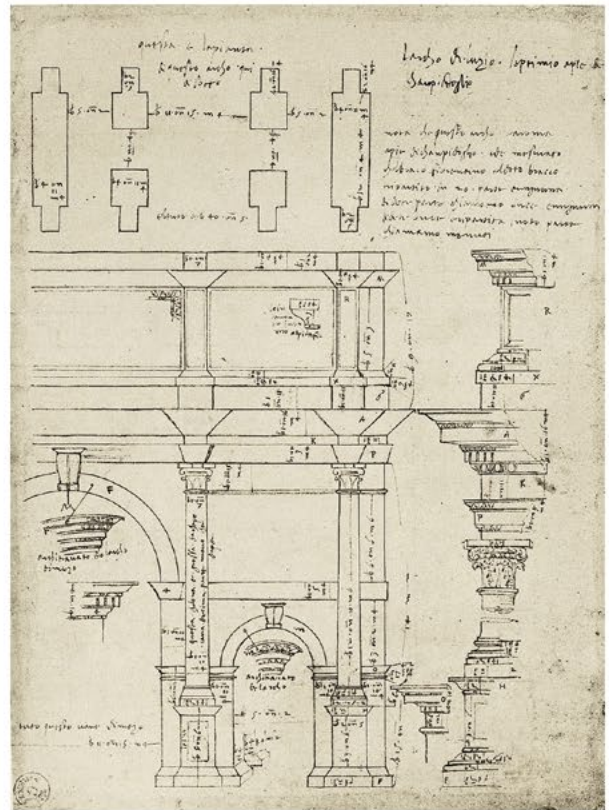


Figura 1.72 - Cerchia di Antonio da Sangallo il Giovane, Rilievo dell'arco di Costantino, penna e inchiostro bruno su carta, 1520-1546 ca, GSDU 2055r.



Figura 1.73 - Sebastiano Serlio, Rilievi del Pantheon, silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, Libro Terzo, 55.

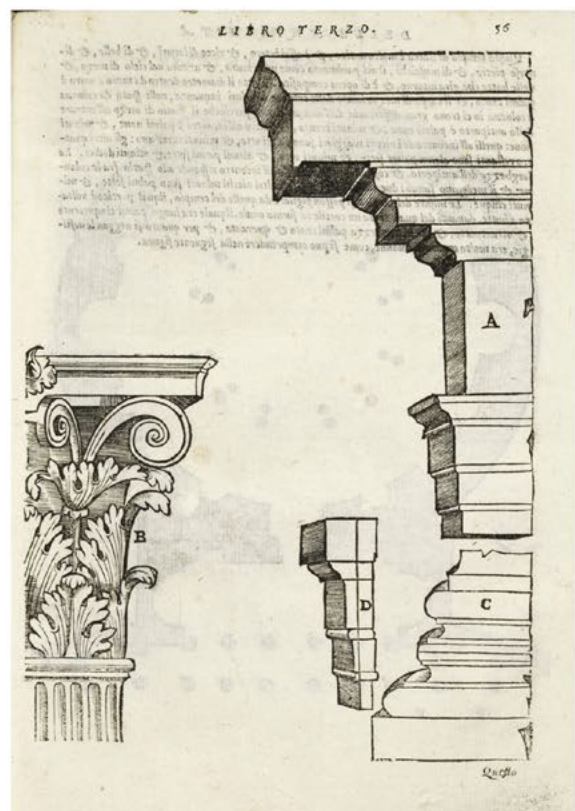


Figura 1.74 - Sebastiano Serlio, Rilievi del Pantheon, silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, Libro Terzo, 56.

## La voce delle carte d'archivio: Giacomo d'Adda e Galeazzo Alessi

Nessuna delle iscrizioni vergate sul Libro dei Misteri afferma in maniera esplicita quando è stato realizzato il volume. Tuttavia il *Proemio* e le didascalie a corredo dei primi disegni del Libro lasciano trasparire alcuni indizi al riguardo: la sua redazione inizia in una fase ben precisa della vicenda costruttiva del Sacro Monte, ovvero in un momento che segue la costruzione della *Porta Maggiore* e precede l'avvio dei lavori per la cappella di *Adamo ed Eva*<sup>65</sup>.

Nonostante la carenza di fonti documentarie relative al cantiere del Sacro Monte prima del 1572, è possibile definire gli estremi cronologici di questo momento con una discreta precisione, grazie a una fonte a stampa pubblicata a Novara nel 1566: una guida in ottave destinata ai pellegrini e intitolata *Breve Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*<sup>66</sup>. Il testo della guida è introdotto da una dedica datata 20 ottobre 1566 ed è accompagnato da una piccola litografia che raffigura una veduta del Monte.

L'autore della guida, dopo aver descritto la salita da Varallo e la *Porta Maggiore*, accenna alla cappella di *Adamo ed Eva*. Egli nota che la cappella sarà presto di "bella Architettura molt'ornata" ma, per il momento, si può vedere soltanto "Un bel principio d'una santa chiesa" "che pur hora tutta via è fabricata"<sup>67</sup>: nell'ottobre 1566 la Fabbrica ha appena iniziato i lavori per la cappella di *Adamo ed Eva*.

La litografia (Fig. 1.75), invece, mostra una situazione che non corrisponde alle parole della guida, ma le precede di qualche mese. Il disegnatore tratteggia un'immagine approssimativa del Monte, pensata per restituire la conformazione generale del sito, ritrarre i monumenti più importanti e, soprattutto, mettere in risalto i grandi cambiamenti in corso negli anni Sessanta del Cinquecento. La rappresentazione gioca sulle proporzioni degli edifici, che vengono ingigantiti o ridotti per evidenziare la loro importanza all'interno del percorso devozionale. Al centro della veduta emerge la *Porta Maggiore*, che, sovradimensionata, domina il recinto sacro e sovrasta tutti gli altri edifici del Monte: di fronte alla *Porta*, un grande vuoto annuncia la costruzione della cappella di *Adamo ed Eva*, i cui lavori, tuttavia, non sono ancora stati iniziati.

A Varallo, così come in molti altri cantieri esposti alla rigidità del clima invernale alpino, le nuove costruzioni sono di norma avviate in primavera, dopo il

---

<sup>65</sup> Come si vedrà nel paragrafo **1.5 Una storia del Libro a partire dal libro** (La fascicolazione dei fogli e gli inchiostri), i disegni del Libro dei Misteri sono realizzati, con poche eccezioni, in ordine, dalla prima all'ultima pagina. Le prime tavole sono dedicate alla *Porta Maggiore* e alla cappella di *Adamo ed Eva*. Il disegno della *Porta* è un rilievo sommario dell'edificio già realizzato: le didascalie confermano che la *Porta* "si trova già fabricata nobilissimamente tutta di Marmo all'entrata del Monte" (LM 11v). Le tavole per la cappella di *Adamo ed Eva* sono disegni di progetto che precedono l'effettiva costruzione. Il progetto, infatti, subirà numerose modifiche prima di essere messo in opera. Si veda in **Appendice 4** la scheda: **13-17**.

<sup>66</sup> *Descrizione* 1566. Si conosce soltanto una copia di questa guida: Biblioteca Civica di Varallo Sesia, *Fondo Durio*, 46/16. A. Durio 1927 a; G. Garavaglia 2017, 37-39. Sulle guide cinquecentesche del Sacro Monte si veda: D. Pomi 2006; G. Garavaglia 2017; G. Symcox 2019, 112-115.

<sup>67</sup> *Descrizione* 1566.





Figura 1.75 - Anonimo incisore, Veduta del Sacro Monte, silografia, 1566. Da: *Descrittione* 1566.



periodo di disgelo, quando è possibile scavare le fondazioni<sup>68</sup>. Se la cappella di *Adamo ed Eva* è in corso di costruzione nell'ottobre del 1566, questo vuol dire che i lavori sono iniziati nei mesi di marzo / aprile 1566<sup>69</sup>. La veduta, quindi, fotografa una fase che precede di poco questo momento e che probabilmente risale all'inverno 1565-1566. Come si è visto, è proprio in questa particolare congiuntura, quando la Fabbrica si appresta ad aprire il cantiere per la cappella di *Adamo ed Eva*, che inizia la redazione del Libro dei Misteri.

La *Porta Maggiore* e la cappella di *Adamo ed Eva*, come confermano alcune carte d'archivio, sono sovvenzionate da Giacomo d'Adda<sup>70</sup> (Fig. 1.76). Giacomo è un ricco patrizio milanese che si avvicina al Sacro Monte di Varallo intorno al 1555-60, quando, pianificando un matrimonio con Francesca Scarognini, ultima erede della principale famiglia varallese, decide di indirizzare le proprie ambizioni politiche e economiche sulla Valsesia. Giacomo d'Adda è il protagonista della storia del Sacro Monte nella seconda metà del Cinquecento: è lui a dare vita a un "nuovo miglior ordine", con "il disegno d'un Libro, nel quale [egli ha] f[atto] disegnare tutti gli edificij che [si] possono commodamente capire nella sommità di questo Sacro Monte"<sup>71</sup>. Come affermano alcune guide stampate tra Novara e Varallo a partire dal 1578, il "Libro" rappresenta le cappelle del Sacro Monte "con tutte le loro varie, forme, proporzioni, et misure, alle corrispondenze delle loro grandezze, con tutto l'ordine et decoro d'Architettura, che si conviene"<sup>72</sup>. Ci sono pochi dubbi che il "Libro" in questione sia proprio il Libro dei Misteri e che Giacomo sia da riconoscere nel suo committente.

Gli archivi della famiglia d'Adda consentono di addentrarsi nella personalità di Giacomo, di seguire le sue traiettorie economiche e le politiche familiari e, soprattutto, di indagare la sua attività di mecenatismo a Milano, Trivulzio e Varallo, fulcri della sua fiorente attività finanziaria. Sebbene l'indagine d'archivio apra importanti

---

<sup>68</sup> Considerazioni simili si possono trovare anche in: G. Algeri 1979, 111.

<sup>69</sup> Nel dicembre 1566 la Fabbrica si appresta ad intagliare le "prede della lanterna", come attesta una lettera inviata da Giacomo d'Adda ai fabbricieri del Sacro Monte. ASVar, *AdA*, S.I, m. 22, f. Chiese e cappelle, f. I d'Adda Fabbricieri, f. 1566, lettera di Giacomo d'Adda. La lettera è trascritta in: L. Fecchio 2019 a, 127. Sull'avanzamento del cantiere negli anni successivi alla redazione del Libro dei Misteri e relativa bibliografia, si veda: L. Fecchio 2019 a, 57-60.

<sup>70</sup> Oltre ai testamenti, di cui si parlerà più avanti, la prima fonte a collegare il nome di Giacomo d'Adda alla cappella di Adamo ed Eva è una guida del Sacro Monte stampata a Varallo nel 1590 dai fratelli Ravelli: le parole della guida confermano che l'edificio è stato realizzato grazie all'"abondante elemosina la Fe. Me. del Signor Giacomo d'Adda". *Descrizione* 1590, 6v. La copia consultata è conservata in: Biblioteca Reale di Torino, Misc. 135, n. 3. G. Garavaglia 2017, 54-55. Sulla committenza della *Porta Maggiore*: P. Galloni 1914, 169-180. Sulla committenza di Giacomo al Sacro Monte rimando a: M.G. Cagna Pagnone 1986; S. Leydi 2008, 58-59, 72-75, L. Fecchio 2019 a, 47-49.

<sup>71</sup> Le citazioni sono tratte dalla guida del 1590: *Descrizione* 1590, 5r-6. La guida riproduce in buona parte un'edizione stampata nel 1589 (G. Garavaglia 2017, 51-53) e si distingue dagli esemplari stampati a Novara negli anni precedenti per la particolare attenzione nell'elencare i committenti coinvolti nella costruzione delle cappelle.

<sup>72</sup> *Descrizione* 1578; *Descrizione* 1590, 6r.

spiragli su questa figura, in questa sede interessa soltanto far emergere i pochi, ma preziosissimi dati che riguardano il Sacro Monte e il Libro dei Misteri<sup>73</sup>.

Dal 1567 al 1580, Giacomo d'Adda stila quattro testamenti e un codicillo e, tra le sue volontà, compaiono alcune notazioni che riguardano esplicitamente il Sacro Monte di Varallo.

Nei primi due testamenti (7 marzo 1567 e 22 novembre 1571) Giacomo d'Adda parla della cappella di *Adamo ed Eva* da lui sovvenzionata negli anni precedenti: egli chiede agli eredi di portare a termine i lavori, nel caso la cappella non sia “perfetta” al momento del suo decesso. Nessuna volontà, tuttavia, fa riferimento al Libro dei Misteri<sup>74</sup>. Nel terzo testamento, rogato il 22 aprile 1572, Giacomo annota una volontà che, per la prima volta, documenta l'esistenza del Libro. Giacomo richiede che il “*liber exemplaris seu descriptionis S.ti Sepulchri Sacri Montis Varallis Siccidiae*” sia consegnato alla sua morte alla Casa di Carità di Porta Nuova a Milano. Poche righe più avanti, egli specifica che gli eredi dovranno saldare il suo lascito di quattromila lire Imperiali al Sacro Monte di Varallo e che, negli anni a venire, questa somma dovrà essere utilizzata per proseguire i lavori secondo il “liber” di disegni “*ut supra*”<sup>75</sup>.

Pochi mesi più tardi Giacomo comunica le sue volontà alla Fabbrica. Come testimonia un documento del novembre 1572, la Fabbrica si impegna a investire il lascito del ricco patrizio milanese per realizzare i progetti rappresentati nel “libro [conservato a] M[ilano e] fatto per il S. Galeazzo Architetto perugino”<sup>76</sup> (Fig. 1.77). Il nome di Alessi compare in altre testimonianze databili agli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento: anche se frammentarie, le fonti sono concordi nell'affermare che il cantiere del Sacro Monte sta procedendo secondo “un disegno fatto per il signor Galeazzo Alessio Perugino Architetto Eccellentissimo”<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Sull'attività di Giacomo e gli interessi economici e politici dei d'Adda-Scarognini-Ferrero in Valsesia: L. Fecchio 2019 a, 41-47.

<sup>74</sup> ASMi, *Notarile*, m. 11699, 7/3/1567. ASMi, *Notarile*, m. 13794, 22/11/1571. P. Galloni, 1914, 171. Un estratto del testamento è trascritto in **Appendice 1, Doc. 1**. Si veda anche: P. Galloni 1914, 170-171.

<sup>75</sup> ASMi, *Notarile*, m. 13794, 22/4/1572. Un estratto del testamento è trascritto in **Appendice 1, Doc. 3**.

<sup>76</sup> Si tratta di un memoriale redatto il 1° novembre 1572. Il documento, ora disperso, è stato trascritto da Pietro Galloni: P. Galloni 1914, 189-196. Il passaggio del memoriale che riguarda il lascito di Giacomo e il progetto di Galeazzo Alessi è riportato in **Appendice 1, Doc. 4**.

<sup>77</sup> Le parole appartengono a un documento conosciuto come *Ordine delli Misterij*, di cui si parlerà più avanti. Altre fonti accennano alla presenza di Alessi al Sacro Monte. Una copia del foglio 118 del LM, in cui è vergata l'iscrizione “secondo il disegno dil s.r Galeazzo”. ASVar, AdA, I, *Disegni*, 59. Pubblicato la prima volta in: S. Stefani 1974, 17-19. Di questo documento si è già parlato al paragrafo **0.2 Stato dell'arte** (Il Libro dei Misteri tra storia e storiografia). In una lettera inviata ai fabbricieri del Sacro Monte, datata 10 dicembre 1566, Giacomo d'Adda consiglia alla Fabbrica di sottoporre il disegno per la cappella dell'*Ascensione* al giudizio del “Ingegner del Signor Thomaxo Marino”. L. Fecchio 2019 a, 127. Come è noto, Galeazzo Alessi è architetto del Palazzo di Tommaso Marino a Milano a partire dal 1557. C. Baroni 1968, 398-424; E. Robbiani 1969; N. Houghton Brown 1982, 93-102, 209-259; G. Bologna 1999. A questo proposito si veda anche la notazione sulla chiesa di San Vittore, in cui la Fabbrica si impegna a proseguire i lavori “secondo [...] il dessegno gli serà dato per Galeaz de [...] ingeniero della fabrica del Signor Thomasio de Marini”. S. Della Torre 2001, 384.



Figura 1.76 - Anonimo, Ritratto di Giacomo d'Adda e Francesca Scarognini, dipinto su rame disperso, 1550-80 circa. Da: P. Galloni 1914, 176.

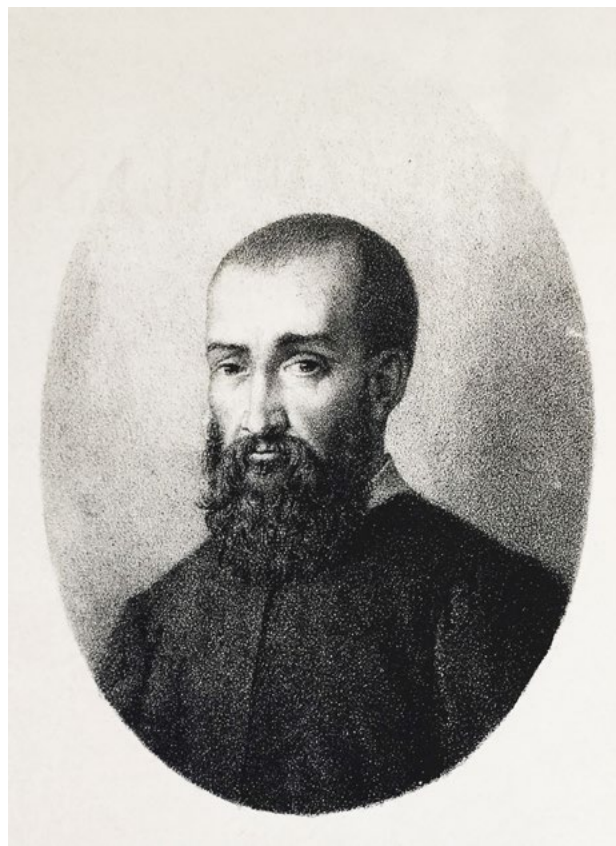


Figura 1.77 - Anonimo, Galeazzo Alessi, Ritratto cavato da quelli posseduti dal Sig.r Mandolini e Conte G.B. Rossi Scotti, litografia, 1873. Da: A. Rossi, 1873.



Figura 1.78 - Galeazzo Alessi, Palazzo Marino, Milano, iniziato nel 1558.



Le notazioni provenienti da questo gruppo di documenti sono di particolare interesse per due motivi.

In primo luogo testimoniano che Giacomo d'Adda consideri il Libro dei Misteri un oggetto di sua proprietà, custodito gelosamente nella sua "Casa da Nobile" a Milano<sup>78</sup>. Giacomo non mostra alcuna intenzione di voler consegnare il Libro dei Misteri alla Fabbrica del Sacro Monte dopo la sua morte, ma intende affidarlo alla Casa di Carità di Porta Nuova, un'istituzione laica di cui egli è un deputato negli ultimi anni della sua vita<sup>79</sup>.

In secondo luogo le volontà di Giacomo provano che il Libro dei Misteri non sia stato ultimato nel 1569, ma soltanto qualche anno più tardi, tra la fine del 1571 e l'inizio del 1572. Sembra infatti evidente che i primi due testamenti non accennino all'esistenza del volume proprio perché il Libro non compare ancora tra le proprietà del committente, al momento della stesura degli atti notarili: considerando l'impegno materiale ed economico di Giacomo per il Sacro Monte e la precisione dei suoi testamenti, è difficile pensare che l'assenza del Libro sia imputabile a una semplice svista<sup>80</sup>.

Queste considerazioni aprono una questione delicata, che la storiografia ha finora evitato affermando che il Libro dei Misteri è stato portato a termine nel 1569. Il responsabile del "disegno" per il Sacro Monte, Galeazzo Alessi, vive in pianta stabile a Milano a partire dal 1558, impegnato nei grandi cantieri di Palazzo Marino e delle chiese di San Barnaba, San Vittore e di Santa Maria dei Miracoli presso Celso (Figg. 1.78-1.80)<sup>81</sup>. È durante la sua permanenza a Milano che Alessi entra

---

<sup>78</sup> Giacomo vive in pianta stabile a Milano, dove porta avanti le attività finanziarie della famiglia d'Adda, mentre la moglie e la suocera curano gli affari in Valsesia. La casa di Giacomo a Milano si trova vicino alla chiesa di San Giovanni alle Quattro Facce: L. Fecchio 2019 a, 46-47.

<sup>79</sup> Gli eredi tuttavia non eseguiranno mai le volontà e il Libro dei Misteri rimarrà a Milano fino agli inizi del Seicento, quando i figli Giovanni Antonio (1560-1603) e Girolamo (1575 - 1617) trasferiranno il volume nello "Studio" della "Casa da Nobile in Varal Sesia". L. Fecchio 2019 a, 117. Sulla Casa della Carità di Porta Nuova: P. Morigia 1592, 404; P. Bianchi 2009; L. Aiello, 2012, 149-153. L'attività di Giacomo alla Casa della Carità è confermata dalle volontà testamentarie (si veda in particolare il codicillo: ASMi, Notarile, m. 17258, 16/10/1580) e da molti altri documenti conservati presso l'Archivio d'Adda-Salvaterra all'Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi, AdAS).

<sup>80</sup> Il 4 gennaio 1574 Giacomo d'Adda si libera dagli obblighi testamentari verso il Sacro Monte, dal momento che ha saldato il lascito di 4000 Lire: ASVar, Notarile, Val, Ran, m. 10272, f. 331 (1r-4r). Nel suo nuovo testamento, rogato il 12 settembre 1576 da Bernardo Podio, conferma di potersi liberare dagli obblighi precedenti e di dover ancora pagare 100 scudi d'oro alla causa del Sacro Monte. ASCMi, AdAS, c. 39, II Dotazione e vicende, Testamento e donazioni d'Adda. I documenti sono parzialmente trascritti in **Appendice 1, Doc.5 e Doc.6**. Nel codicillo del 16 ottobre 1580 non si leggono altre volontà relative al Sacro Monte e al Libro dei Misteri. ASMi, Notarile, m. 17258, 16/10/1580.

<sup>81</sup> Anche se a partire dal maggio 1558 la presenza di Galeazzo Alessi a Milano è testimoniata da alcuni documenti relativi al cantiere di Palazzo Marino a Milano, l'architetto si assenta nel novembre 1565 e, forse, anche nei mesi che vanno dal febbraio all'ottobre 1566, per seguire il cantiere genovese di Santa Maria di Carignano. Galeazzo Alessi 1975, 693; W. Ghia 1999, 331. Sulla chiesa di San Barnaba: N. Houghton Brown 1964; N. Houghton Brown 1965; R. Gill 2015. Sul cantiere di Palazzo Marino: C. Baroni 1968, 398-424; E. Robbiani 1969; N. Houghton Brown 1982, 93-102, 209-259; G. Bologna 1999. Su Santa Maria presso San Celso: N. Houghton Brown 1982, 161-188, 419-516; R. Gill 2016. Durante la sua permanenza a Milano, Alessi è coinvolto anche nella chiesa

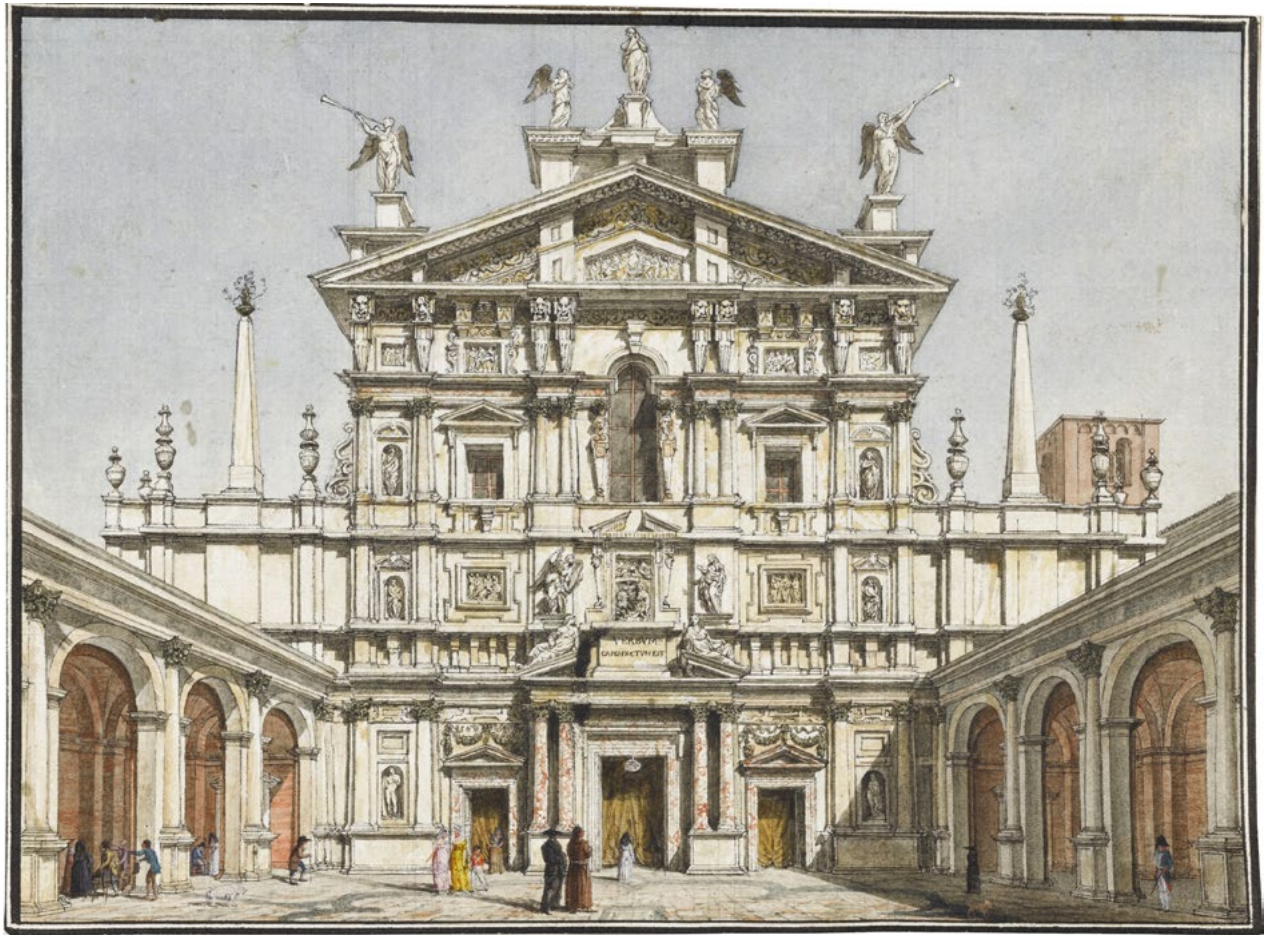


Figura 1.79 - Anonimo italiano, Facciata della Chiesa di Santa Maria presso San Celso, Milano, penna, inchiostro nero e guazzo su carta, XIX secolo. Vendita all'asta: Sotheby's, "Old Master Drawings including the Collection of Professor Egbert Haverkamp-Begemann", 31/1/18, lot number: 198.



Figura 1.80 - Galeazzo Alessi, Chiesa di San Paolo e Barnaba, Milano, progetto del 1557.



in contatto con Giacomo d'Adda e il Sacro Monte di Varallo. Tuttavia nel marzo 1569 Galeazzo Alessi, tornato nella città natale per curare alcuni affari di famiglia, decide di trasferirsi nella sua "casa di villa" a Perugia, dove rimane fino alla sua morte, il 30 dicembre 1572<sup>82</sup> (Fig. 1.81). Dal 1570 i documenti testimoniano un'intensa attività professionale in Umbria, non solo come maestro di strade della città di Perugia, ma anche come architetto delle chiese di San Rufino e di Santa Maria degli Angeli a Assisi<sup>83</sup>. Negli ultimi due anni di vita Alessi non è più documentato a Milano: la chiesa di San Barnaba è ormai vicina alla conclusione, il cantiere di Palazzo Marino subisce una battuta d'arresto per le difficoltà economiche del committente e a Santa Maria presso San Celso alcuni collaboratori proseguono i lavori grazie ai disegni che l'architetto ha lasciato alla Fabbrica<sup>84</sup>.

Se nel dicembre 1569 Alessi non è più a Milano a occuparsi personalmente del Libro dei Misteri, chi è responsabile della sua redazione? Cosa succede al volume dalla metà del 1569 all'aprile 1572, mentre Alessi è a Perugia?

Una guida del Sacro Monte pubblicata nel 1578 sembra fornire alcuni indizi al riguardo. Parlando del Libro dei Misteri, l'anonimo autore afferma che il "novo disegno è stato fatto da *Architetti Eccellentissimi, & visto, e approbato da molti gentilhuomini & persone intelligentissime*"<sup>85</sup>: Galeazzo Alessi non è l'unico responsabile della redazione del Libro dei Misteri.

## **Gli architetti eccellentissimi e l'approvazione del Libro dei Misteri**

Come è noto, durante la sua permanenza a Milano Alessi è impegnato in molti cantieri, non soltanto nella capitale ducale, ma anche a Genova e Perugia. "Occupatissimo" nelle "facende che [in Milano] sovrabondano"<sup>86</sup>, Alessi si circonda di collaboratori che lo aiutano a gestire la fase esecutiva dei suoi progetti e che contribuiscono all'esecuzione dei disegni. Copisti, pittori e aiuti hanno lasciato il segno

---

di San Vittore, nel cantiere del Duomo e nelle Scuole Canobbiane: Galeazzo Alessi 1974, 40, 44-45; N. Houghton Brown 1982, 411-418, 523-524; S. Della Torre 2001, 384.

<sup>82</sup> La "casa di Villa" è la cosiddetta Villa del Leone, che Alessi costruisce per sé stesso e per la sua famiglia a partire dal 1562. M. Regni 2012, 91-92. Poco prima di partire per Perugia, Alessi, da Milano, scrive una lettera all'amico e committente Stefano Sauli (15 marzo 1569): "Perché sono astretto grandemente da mei fratelli a trascorere fino a casa per cosa che a essi et a me importa pure asai. (...) Il ritorno mio da queste bande per quello che mi sono obbligato a questi Signori di qua doveva essere tra l'agosto e settembre se piacerà al Signore Iddio." Il ritorno "da questa banda" (ovvero Milano) non è ancora avvenuto nel maggio 1570, quando invia l'ultima lettera a Stefano Sauli, che morirà poco tempo dopo. Le lettere, conservate all'Archivio Sauli di Genova, sono state pubblicate in: W. Ghia 1999, 387-393.

<sup>83</sup> M. Regni 2012, 80-81. Si veda anche la lettera inviata dal collaboratore di Alessi (Cristoforo Franceschini) a Stefano Sauli il 30 dicembre 1569: "il detto messer Galeazzo è stato per questo anno pubblicato uno de' due magnifici Padri del comune di questa città, quali come in Roma, così qui si chiamano Signori Maestri di strade: e perché il suo signor collega è hora deli signori e non esce d'ufficio per sin'al'ultimo di marzo, a messer Galeazzo non è permesso in tanto partir di qua." La lettera è pubblicata in: W. Ghia 1999, 391-392.

<sup>84</sup> Come spiega Aurora Scotti in: A. Scotti 1975, 469.

<sup>85</sup> *Descrittione* 1578. G. Garavaglia 2017, 41-42. La guida è consultabile online a questo indirizzo: [https://weburn.kb.se/metadata/611/EOD\\_2614611.htm](https://weburn.kb.se/metadata/611/EOD_2614611.htm) (ultima consultazione: 4/1/2021).

<sup>86</sup> Come afferma Alessi stesso nelle lettere che da Milano invia al cantiere di Santa Maria di Carignano a Genova. La corrispondenza è stata pubblicata in: S. Varni 1877, 48, 54.





Figura 1.81 - Galeazzo Alessi, Portale della casa di villa di proprietà di Galeazzo Alessi, Perugia, 1566-67 circa.



Figura 1.82 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria di Carignano, Genova, iniziata nel 1552.

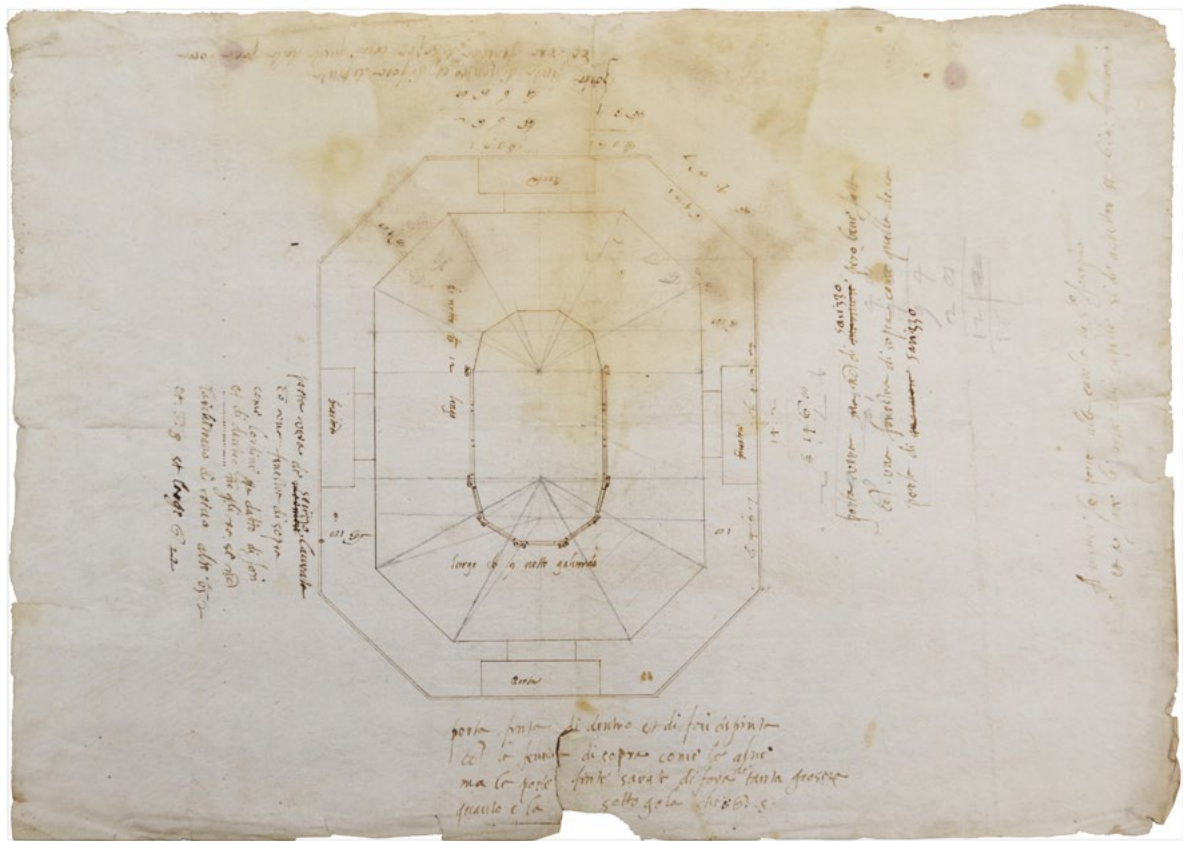


Figura 1.83 - Collaboratore di Galeazzo Alessi, Cappella della *Fuga in Egitto*, matita, penna, inchiostro bruno su carta, 1565-72 circa, ASVar, AdA, I, Disegni, 74. Il disegno è una copia del foglio 33 del Libro dei Misteri, con annotazioni e conti: il foglio, come molti altri conservati nell'Archivio d'Adda, era destinato al cantiere. Tra le annotazioni, compare anche il nome di un certo maestro (o messer) Giovanni Ambrogio: "A mettere le porte alla Cappella di Santo Josepho et a fare le volte alle capelle si de' aspettar m. Gio. Ambrogio".

del loro passaggio nei disegni alessiani conservati negli archivi milanesi: la storiografia ha parlato di una “bottega”, uno “studio” forse, che Alessi costruisce prima a Milano e poi a Perugia<sup>87</sup>.

Gli “architetti eccellentissimi” di cui parla la guida sono probabilmente da riconoscere in quei collaboratori di bottega che aiutano Alessi a trasferire in bella copia i progetti per il Sacro Monte<sup>88</sup>. Le silenziose figure che ruotano intorno all’architetto, tuttavia, non hanno lasciato tracce nelle carte d’archivio: tra i molti documenti relativi al Sacro Monte, si leggono soltanto i nomi di alcune maestranze e di un certo “Gio. Ambrosio”, la cui personalità, tuttavia, si racchiude in un’iscrizione vergata distrattamente su un foglio destinato al cantiere<sup>89</sup> (Fig. 1.83).

Come si è visto, la guida del 1578 non parla soltanto di “architetti eccellentissimi”, ma anche di “molti gentilhuomini” e “persone inteligentissime” chiamati ad “approbare” il progetto.

Il Libro dei Misteri, infatti, propone un totale rinnovamento del Sacro Monte non soltanto per quanto riguarda l’architettura delle cappelle e l’impianto generale del Monte, ma anche nell’iconografia e nella fruizione dei *misteri*. I *misteri* che Alessi rappresenta tra le pagine del Libro sono il frutto di delicate scelte di carattere teologico, che risentono del clima di rinnovamento religioso che caratterizza gli anni appena successivi alla chiusura del concilio di Trento<sup>90</sup>. Negli anni Sessanta del Cinquecento un architetto, per quanto colto e di estrazione patrizia, non avrebbe mai potuto proporre una così radicale trasformazione di un luogo di devozione dell’importanza del Sacro Monte senza l’approvazione di esperti in teologia, liturgia e arte sacra. Nonostante il tono fiero e autocelebrativo che Alessi mostra nel *Proemio* del Libro dei Misteri, egli conosce molto bene la sua posizione e i limiti

---

<sup>87</sup> Come sostiene, ad esempio, Nancy Houghton Brown, parlando della chiesa di Santa Maria presso San Celso e Aurora Scotti in un recente saggio sull’attività di Alessi tra Milano e Perugia: N. Houghton Brown, 486-487; A. Scotti 2013b, 23.

<sup>88</sup> Come si vedrà più avanti al paragrafo **1.5 Una storia del Libro a partire dal libro**. Luca Beltrami, Giovanni Rocco e Augusto Cavallari Murat notano la presenza di diversi inchiostri e mani sui fogli del Libro dei Misteri: P. Galloni 1914, 217; G. Rocco 1940 d, 42. A. Cavallari Murat 1966, 105. Stefania Stefani, sulla scia di Giovanni Rocco, interpreta erroneamente un passaggio di una lettera pubblicata da Varni (S. Varni 1877, 48) e suggerisce la presenza di un unico collaboratore. S. Stefani Perrone 1974, 22. Rebecca Gill sostiene invece che tutti i disegni siano di mano di Galeazzo Alessi: R. Gill 2016, 181-189.

<sup>89</sup> In una copia della pianta della cappella della *Fuga in Egitto* (LM 33) conservata nell’Archivio di casa d’Adda è vergata questa iscrizione: “A mettere le porte alla Cappella di Santo Josepho et a fare le volte alle capelle si de’ aspettar m. Gio. Ambrogio”. ASVar, AdA, I, Disegni, 74. Andrea Bonavita riconosce Gio. Ambrogio in Giovanni Ambrogio Alciati, responsabile della costruzione della Cappella Cusani nella chiesa di San Marco a Milano. A. Bonavita 2014. Il tratto e lo stile del disegno pubblicato da Andrea Bonavita, tuttavia, non hanno alcuna affinità con i disegni del Libro dei Misteri e nemmeno con la documentazione di casa d’Adda. Il nome “Ambrogio” torna anche nel memoriale del 1572, accompagnato da un certo “Sig. Giovanni Clarino” (entrambi sono chiamati “ingegneri”): “tutte le dette quattro Capelle si hanno da fare nelli luochi stabiliti de quali luochi il Sig. Giovanni Clarino, M. Ambrogio ingegneri et li fabricieri ne sono informati”. P. Galloni 1914, 189-196. La possibilità che Alciati potesse essere chiamato a Varallo intorno al 1570 è in ogni caso plausibile, dal momento che egli interviene nei cantieri di Sant’Angelo a Milano e di Palazzo Medici a Brera (quest’ultimo legato al nome di Alessi): F. Repishti 2019. Su Palazzo Medici e Alessi: F. Repishti 2000.

<sup>90</sup> Si veda in particolare: R. Gill 2013, 102-106. C. Göttler 2013, 428-430.

che la “professione di architettura” comporta<sup>91</sup>. Ne sono testimonianza un gruppo di straordinari documenti relativi al cantiere della chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, che Alessi coordina a distanza negli stessi anni in cui, a Milano, si sta occupando anche del Libro dei Misteri<sup>92</sup>. In una lettera inviata il 5 marzo 1569 Alessi riporta un lungo elenco di indicazioni per la prosecuzione dei lavori: l’architetto sta rispondendo alle domande che il capomastro Angelo Doggio gli ha inviato per corrispondenza qualche mese prima. Tra le molte richieste del capomastro, ne emerge una di particolare interesse: Doggio chiede all’architetto “Dove debbe essere il loco de l’altare, e se ‘l sacerdote celebrando deve guardare il popolo o vero darli le spalle; perché guardando il popolo il coro resta più piccolo, e dandoli le spalle resta più spatioso”<sup>93</sup> (Fig. 1.82). La questione, all’apparenza innocua, tocca invece un tema che infiamma i dibattiti post-tridentini sulla liturgia e il rapporto con i fedeli: il sacerdote si deve trovare dietro o davanti al coro? I fedeli devono assistere alla messa come a un grande spettacolo teatrale di cui si può scorgere il volto gli attori? O devono percepire soltanto le loro voci, senza che il loro sguardo incroci quello del clero officiante<sup>94</sup>? La risposta di Alessi è incisiva: “Quanto al loco de l’altare, io ciò lascio volentieri come cosa mobile in la considerazione di cotesti reverendi, et il simile il serare o no il coro, non essendo questa cosa che dependa da l’Architetto né da regula d’Architettura, salvo quella che apartiene alla comodità e all’uso”<sup>95</sup>. Alessi non intende (e non può) occuparsi di questioni liturgiche, dal momento che non dipendono “da regula d’Architettura”, ma da scelte che in genere spettano alla comunità religiosa cui è destinato il progetto<sup>96</sup>.

In maniera analoga, sul Sacro Monte Alessi non è (e non può essere) l’unico responsabile delle scelte di carattere iconografico / devozionale: queste decisioni non riguardano soltanto le “regole d’Architettura”, la “comodità” e l’“uso”, ma toccano questioni che valicano le competenze di un architetto. Sembra quindi piuttosto evidente che il progetto del Libro dei Misteri nasca dalla collaborazione di Galeazzo Alessi con consulenti religiosi e altre “persone inteligentissime”, che lo guidano non soltanto nel decidere, ad esempio, la nuova successione di *misteri*, ma anche nel definire l’architettura di alcune cappelle. Come si vedrà nel terzo capitolo, il forte contenuto simbolico degli edifici progettati da Alessi lascia trasparire un continuo dialogo tra l’architetto e i suoi consulenti: tra questi, non è difficile

---

<sup>91</sup> Le parole sono di Galeazzo Alessi: S. Varni 1877, 54-55.

<sup>92</sup> Si fa riferimento alla fittissima corrispondenza pubblicata in: S. Varni 1877. Alcune considerazioni sul materiale pubblicato da Varni si possono trovare in: H. Burns 1975. Sulla chiesa di Santa Maria di Carignano e relativa bibliografia: G.L. Gorse 2001, 247-251.

<sup>93</sup> S. Varni 1877, 51.

<sup>94</sup> A questo proposito si veda: A. Scotti 1572; Stabenow 2006, 20-22; M. Bisson 2013/14.

<sup>95</sup> S. Varni 1877, 56.

<sup>96</sup> La prudenza di Alessi è comprensibile, se si pensa alla lapidaria considerazione di Federico Borromeo in riferimento al “retrocoro” (ovvero la scelta di collocare il coro dietro all’altare), soluzione destinata a avere grande fortuna a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento: secondo Federico, che scrive nel 1624, il retrocoro è un “errore” imputabile agli “architetti, i quali fanno e stabiliscono tutto a loro arbitrio”. F. Borromeo 1932, 55. Sul retrocoro e relativa bibliografia si rimanda a: L. Fecchio 2018 b, 55-56.



immaginare i frati Minori Osservanti della provincia milanese di Sant'Angelo, che i documenti attestano in stretto contatto con Giacomo d'Adda<sup>97</sup>.

Come spesso succede in cantieri cinquecenteschi, non soltanto gli aspetti iconografici e liturgici necessitano un'approvazione, ma anche l'architettura stessa, che si trova al centro di dibattiti, stime e giudizi. I progetti di una certa entità implicano grandi investimenti economici e operazioni di lunga, se non lunghissima durata. Prima di portare in cantiere un progetto di una certa importanza, questo è sottoposto al giudizio di occhi esperti, che stabiliscono se il progetto è valido e, soprattutto, se è realizzabile con le risorse economiche a disposizione. Sono noti i dibattiti che si accendono, ad esempio, sul Duomo di Milano a partire dagli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento quando gli architetti coinvolti, i responsabili del cantiere e della Fabbrica si affrontano e si misurano con pareri, relazioni, "ragioni", "risposte" e "controrisposte"<sup>98</sup>.

L'approvazione da parte di un esperto è anche una garanzia da parte dell'architetto e una prova per la sua reputazione. In un'altra lettera indirizzata a Santa Maria di Carignano, Alessi stesso scrive: "volendo io descrivere questa cosa in modo ch'essi se ne possino servire, conviene che io fatighi talmente che quando gl'altri giuditiosi di questa professione di architettura la veghino, possino non solamente approbarla, ma lodarla, come spero"<sup>99</sup>.

Probabilmente non si conoscerà mai il responso dei "giuditiosi di questa professione d'architettura" sul Libro dei Misteri. Tuttavia le fonti aprono uno spiraglio su uno dei "gentilhuomini" che approvano il progetto di Galeazzo Alessi. Tra le carte degli archivi di Casa d'Adda e dell'Amministrazione del Sacro Monte si conservano alcune copie di un manoscritto conosciuto come *Ordine delli Misterij*, databile agli anni Settanta del Cinquecento<sup>100</sup>. Si tratta di una versione commentata dell'indice di cappelle vergato sul foglio 01 del Libro dei Misteri, introdotto da questa iscrizione: "Ordine delli misterij, quali sono sopra il santo monte dove è il santo Sepolcro di Varallo In Valsesia; de un disegno fatto per il signor Galeazzo Alessio, Perugino Architetto Eccellentissimo e diligentemente stato visto e approvato dal signor Alessandro Caimo gentiluomo Milanese et da molte altre persone intelligentissime".

### **Alessandro Caimo, Galeazzo Alessi e la chiesa di Santa Maria presso San Celso**

Alessandro Caimo è un patrizio milanese appartenente all'élite che guida la vita economica, politica e culturale di Milano negli anni Cinquanta-Settanta del Cinquecento. Giureconsulto e "amante delle buone arti", come egli stesso si definisce in una medaglia commemorativa (Fig. 1.84), è coinvolto in alcuni importanti cantieri

---

<sup>97</sup> L. Fecchio 2019 a, 49-55. Su questo aspetto si tornerà nel paragrafo **3.1 Quale Gerusalemme?** (I minori osservanti francescani e la Terra Santa).

<sup>98</sup> F. Repishti, R. Schofield 2004.

<sup>99</sup> S. Varni 1877, 54-55.

<sup>100</sup> ASVar, ASM, m. 2, f. Ordine delli Misteri. ASVar, AdA, S.I, m. 22, f. *Ordine delli Misteri*. Il documento è trascritto in **Appendice 4**, nella scheda **01**.



Figura 1.84 - Pier Paolo Galeotti (?), Medaglia commemorativa di Alessandro Caimo, lega di rame, 1556, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1957.14.1082. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45185.html#inscription> (ultima consultazione: 27/1/2021).

della città, non soltanto come membro del corpo amministrativo delle Fabbriche, ma anche nel ruolo di esperto di architettura<sup>101</sup>. Sebbene nel pamphlet in forma di dialogo *La Villa*, pubblicato nel 1559, l'umanista Bartolomeo Taegio lo definisca "Moderno Archimede" e "perfettissimo architetto", probabilmente Alessandro Caimo è soltanto un architetto dilettante<sup>102</sup>. I generosi epiteti di Taegio si devono alla sua posizione sociale, all'appartenenza a quel gruppo di "gentilhuomini" cui è rivolto il *Dialogo* di Taegio: una ristretta cerchia che include anche alcuni componenti della famiglia d'Adda, tra cui il cugino di Giacomo, Costanzo d'Adda, in affari con Tommaso Marino<sup>103</sup>.

La storiografia non ha finora chiarito i legami tra Alessandro Caimo, Giacomo d'Adda, Galeazzo Alessi e Varallo, ma la sua presenza tra le carte del Sacro Monte non sorprende troppo, dal momento che il suo nome è da sempre associato a quello di un altro cantiere: la chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano.

Santa Maria presso San Celso è uno dei principali cantieri del Cinquecento milanese e uno dei fulcri dell'attività progettuale di Galeazzo Alessi intorno al 1560-70. Caimo è un deputato della Fabbrica e il suo nome compare con grande frequenza tra le carte d'archivio<sup>104</sup>. È infatti citato sotto molteplici spoglie: paga, disegna, misura i marmi giunti in cantiere e assiste le maestranze nella realizzazione dei dettagli

---

<sup>101</sup> Iscrizione sulla medaglia, conservata alla National Gallery of Art di Washington: "ALEXAND[er] - CAYMUS P[etri] - PAVLI F[ilius] - MEDIOL[anensis] - I[uris] - V[triusque] - D[oc]tor - ET BON[arum] - ART[ium] - AM[a]TOR MDLVI". J.G. Pollard 2007, 411. La medaglia è segnalata in: J. Gritti 2010, 69. Altre considerazioni su Alessandro Caimo si possono trovare in: L. Fecchio 2019 a, 108-109. Ad esempio, a Caimo sono sottoposti i disegni di Pellegrino Tibaldi per la volta dello scurolo del Duomo. Caimo è considerato "in ipsa scientia [l'architettura] peritus". J. Gritti 2010, 69. Caimo è citato anche nei *Dispareri di Architettura* di Martino Bassi come "gentil'huomo di questa città honoratissimo, integerrimo, et nelle cose d'architettura intendentissimo". M. Bassi 1572, 12.

<sup>102</sup> B. Taegio 1559. Su Bartolomeo Taegio e l'operazione editoriale de *La Villa*, si vedano le recenti edizioni critiche a cura di Cesare Mozzarelli (edizione italiana) e Thomas E. Beck (edizione inglese): C. Mozzarelli 2004; B. Taegio, T.E. Beck 2011, 1-79. Sul pubblico cui è rivolto il libro, si veda: B. Taegio, T.E. Beck 2011, 9-15. Sugli architetti dilettanti nel Rinascimento, si veda in particolare: W. Lippmann 2020.

<sup>103</sup> Si veda la lista di "gentil'huomini honoratissimi, che sono amicissimi della caccia, & altri piaceri della villa", che Taegio elenca in: B. Taegio 1559, 96-101. Costanzo è uno dei componenti del ramo d'Adda di Sale: Costanzo d'Adda, cugino di Giacomo d'Adda, e Ferrante, suo figlio. S. Leydi 2008, 81-125 e albero genealogico. Costanzo è fratello ed erede di Giovanni Agostino, che prende parte a rischiose operazioni finanziarie di eccezionale entità a fianco di Tommaso Marino e Agostino Foppa. Si veda: L. Fecchio, 2019, 42. Tra le persone citate ne *La Villa* compare anche il "giudicioso, dottissimo et cortese" Scipione Simonetta, vicino di casa di Giacomo d'Adda. B. Taegio 1559, 102-104. Testamento di Giacomo d'Adda: "La casa di Milano coherenza da tre parti l'III. Scipione Simoneta, dal altra parte m. Pietro Paulo Montano e dall'altra strada". ASMi, Notarile, Clemente Arsago, 17258; ASMi, Notarile, Bartolomeo Cerri, 11699. La casa si trovava accanto alla chiesa di San Giovanni alle Quattro Facce: S. D'Amico 1994, 74. L. Fecchio 2019 a, 46-47.

<sup>104</sup> ASDMi, S. Maria presso S. Celso, Amministrazione. Si veda il regesto in **Appendice 2**. I fondi relativi all'Amministrazione di Santa Maria presso san Celso sono citati con grande frequenza dalla storiografia, ma non sono mai stati oggetto di uno studio puntuale e sistematico. Fino a tempi recenti, i frammentari dati raccolti da Costantino Baroni hanno rappresentato la principale fonte per gli studi su Santa Maria presso San Celso: C. Baroni 1968, 398-424; A. Scotti 1975; N. Houghton Brown 1982, 419-516; R. Gill 2016. Unica eccezione è rappresentata dal volume di Nicole Riegel, che, tuttavia, si concentra sui decenni che precedono l'avvio del cantiere alessiano: N. Riegel 1998.



architettonici. Tuttavia, tra le molte attività di Caimo a Santa Maria presso San Celso, spicca soprattutto quella di committente: oltre a sovvenzionare il restauro di una cappella e del tabernacolo, nell'aprile 1563 incarica Galeazzo Alessi di "depingere il disegno" per la nuova facciata della chiesa<sup>105</sup> (Fig. 1.85).

Il multiforme Caimo imprime una svolta decisiva al cantiere di Santa Maria presso san Celso, promuovendo con tenacia la realizzazione del progetto di Alessi. Alessandro Caimo commissiona forse anche il modello ligneo della facciata, scolpito dall'intagliatore Francesco Crivelli entro il novembre 1563<sup>106</sup>. Mentre l'intagliatore sta realizzando il modello, la Fabbrica regala a Galeazzo Alessi una "collana doro" pagata ben 301 Lire Imperiali<sup>107</sup>. Il dono è forse il simbolo – nemmeno troppo astratto – di un accordo: Galeazzo si sta impegnando a diventare "Ingegnero" della chiesa Santa Maria presso San Celso. Mentre la Fabbrica acquista "navate" su "navate" di marmo per la nuova facciata, Alessi continua a lavorare al suo progetto<sup>108</sup>.

Il cantiere prosegue con enfasi e il 6 febbraio 1565 Galeazzo Alessi è pagato la notevole somma di 295 Lire Imperiali<sup>109</sup>. Tuttavia, leggendo le fittissime annotazioni dei fabbricieri sui Libri Mastro e di Cassa, non si trova traccia del passaggio dell'architetto perugino in cantiere: il suo lavoro sembra lontano dal frastuono dei "picaprede" e dei magistri da muro che, coperti di polvere, martellano e lustrano le "prede magiate" della facciata. Per questioni pratiche, come la misura e la stima dei pezzi di marmo giunti in nave da Castelletto, Crevola e Como, la Fabbrica non si rivolge a Alessi, ma a Vincenzo Seregini, in quel momento architetto del Duomo di Milano<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> Si vedano i documenti riportati **Appendice 2**. Per la cappella della Madonna del Parto: 3/9/1567; 17/1/1568; 14/2/1568; 2/7/1568; 4/9/1568. Per il tabernacolo: 28/8/1568; 4/12/1568; 25/12/1568; 3/1/1569. "E piu contanti a m' Cesaro agiento del S.r Galeazzo perosino V [ducati] 6 doro In oro per sua mercede del depinger Il disegno della faciata della giesa della m.a de Commiss.e del S.r Alex.o Caymo". LCa 3/4/1563. Questa nota di pagamento è trascritta anche in: N. Riegel 1998, 426.

<sup>106</sup> Si vedano i pagamenti, in **Appendice 2**, per "la manifatura del modello della fatiata": 16/7/1563; 27/11/1563; 8/4/1564. Pagamento del 15/5/1568: "E piu con[tan]ti a m.ro Fran.co di Lijuragho scudi cinque doro a bon conto sopra a la manifatura del modello dela faciata della chiesa de Comissione del s.r Alex.ro Caimo".

<sup>107</sup> **Appendice 2**: 24/8/1563. Si tratta di una cifra non indifferente, se si considera che nel cantiere di Santa Maria presso San Celso lo stipendio giornaliero di un magistro da muro oscilla tra le 2 e le 4 Lire Imperiali. La cifra di 300 Lire Imperiali corrisponde circa al prezzo di una navata di marmo bastardo, comprese le spese di trasporto del materiale.

<sup>108</sup> L'acquisto di navate di marmo inizia già nel maggio 1563. **Appendice 2**: 15/5/1563. Non è sempre facile distinguere i rifornimenti di materiale da costruzione per il tiburio, appena ultimato, da quelli per la facciata. A partire dal maggio 1563 il marmo continua a giungere in cantiere con grande regolarità (circa una navata al mese).

<sup>109</sup> La Fabbrica lavora per costruire i ponteggi, rinforzare la muratura della facciata e mettere in opera i marmi del primo ordine della facciata (in particolare la porta principale). **Appendice 2**: 29/4/1563; 16/7/1563; 5/9/1563; 25/9/1563; 20/11/1563; 11/12/1563; 1/1/1564; 17/6/1563; 2/9/1564; 14/10/1564; 4/11/1564; 2/12/1564; 9/12/1564. Pagamento a Alessi: "Adi 6 marzo L 295 s. – d. – al s. Galeazo peroxino Ingegnero". **Appendice 2**: 6/3/1565.

<sup>110</sup> "E poi adi 14 maggio contanti [a] abetino navarolo a bon conto sopra una navata de marmoro bastardo quale è statta mesurata per messero Vincentio de Seregino Inzignero [...] de Commissione del S.r Marcantonio Castelletto [...]". **Appendice 2**: 20/5/1564. Su Vincenzo Seregini (1519/20-1594): P. Bossi 2007, 128; C. Marchegiani 2018.

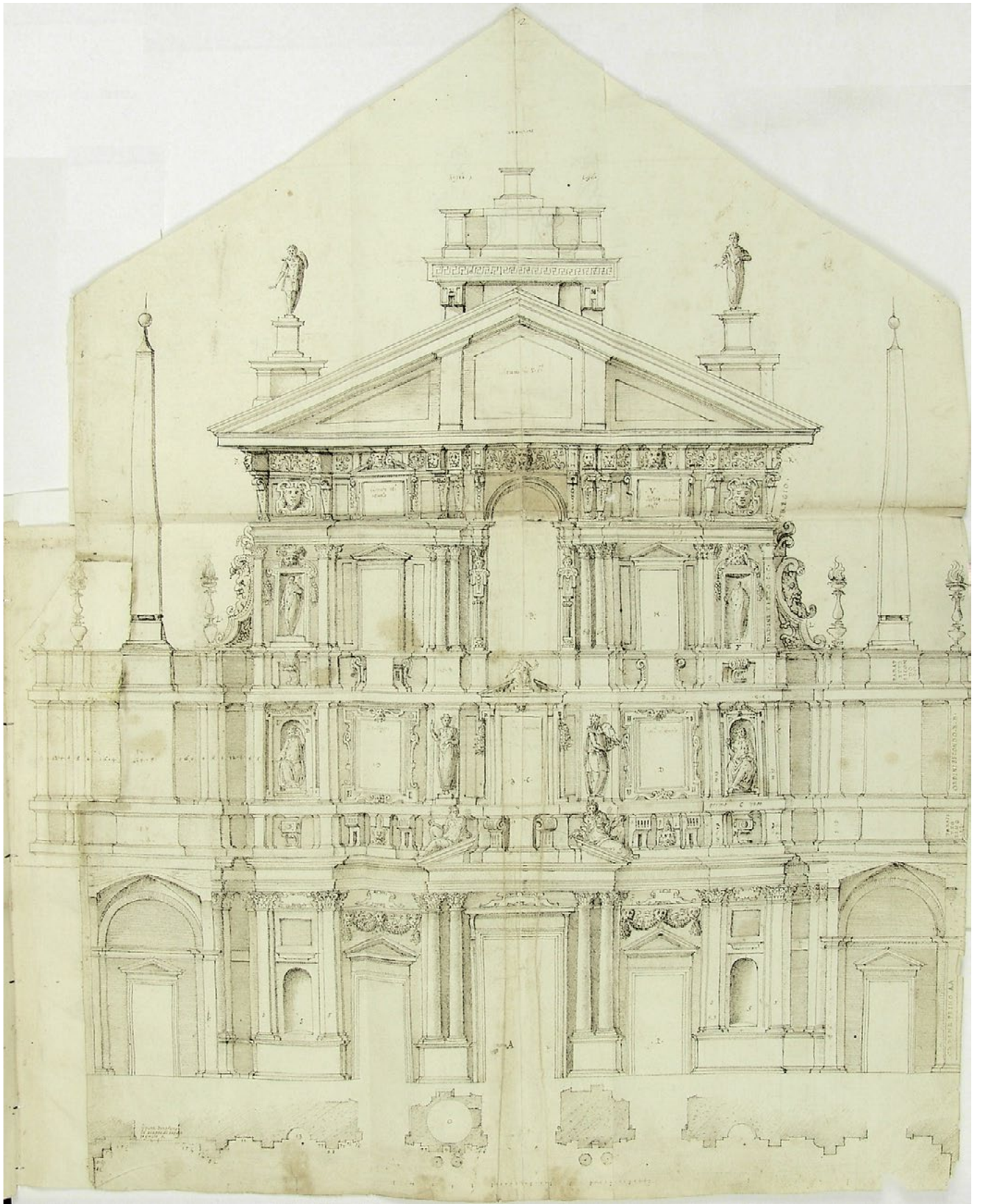


Figura 1.85 - Galeazzo Alessi, Progetto per la facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, alzato, Penna e inchiostro bruno su carta, 1563, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 2.

Se Alessi in questi anni non mette piede in cantiere, per quale motivo è stato pagato 295 Lire? La risposta è suggerita da una voce del *Libro di Cassa* della Fabbrica: il 16 novembre 1566 Alessandro Caimo ha comprato un prezioso “sachetto de tela” di Sangallo per conservare nel migliore dei modi alcuni “libri de disegni”<sup>111</sup>. Alessi non è stato pagato per seguire il cantiere, ma per ideare un progetto e produrre un libro di disegni, consegnato alla Fabbrica entro il 6 febbraio 1565<sup>112</sup>.

Il libro di disegni integra il “dipinto” della facciata realizzato nell’aprile 1563 e illustra il progetto per la controfacciata e l’organo. Nel febbraio 1565, negli stessi giorni in cui Alessi consegna il libro, un intagliatore di nome Alessandro modifica il modello ligneo della facciata, mentre la Fabbrica acquista la creta necessaria per plasmare i modelli dell’organo e di una statua della controfacciata<sup>113</sup>.

Tornando alla nota di pagamento del 16 novembre 1566, si può notare che nel Libro di Cassa non si fa riferimento a un unico libro, ma a più “libri di disegni”. Non si tratta di un errore, perché negli stessi giorni in cui Alessandro Caimo compra il sachetto di tela, Galeazzo Alessi sta lavorando a un secondo libro, che, oltre a definire alcuni elementi di dettaglio della facciata, illustra i progetti per il coro ligneo, il tabernacolo e la sistemazione della tribuna della chiesa.

In questi anni Alessandro Caimo sembra svolgere un ruolo di intermediario tra la bottega dell’architetto e il cantiere: tra febbraio e luglio 1566 paga per la “fattura” di tre basi di colonne della facciata e segue la loro messa in opera; nel novembre 1566 fa comprare alla fabbrica “palpe da desegnar” (fogli da utilizzare in cantiere); nel febbraio 1567 paga un magistro per gettare “la testa di giesso” dell’erma della controfacciata (Figg. 1.86, 1.87); pochi mesi dopo sovvenziona la “lustratura” di una delle colonne della “porta granda”<sup>114</sup>.

Alessandro porta i disegni in cantiere, segue la messa in opera e paga operai e fornitori per dare forma concreta ai progetti di Alessi<sup>115</sup>.

---

<sup>111</sup> **Appendice 2:** 16/11/1566.

<sup>112</sup> Rebecca Gill sostiene che la redazione dei disegni inizi dopo il 15/7/1564, quando la fabbrica compra al capo mastro “uno libro [...] per designar”. R. Gill 2016, 215-216. Tuttavia il libro è esplicitamente comprato al capomastro, non a Galeazzo Alessi (il capomastro in questi anni è il magistro da muro Andrea della Scala). Non c’è motivo di credere che il libro utilizzato da Galeazzo Alessi per presentare il suo progetto sia quello comprato dalla Fabbrica in questa occasione. Leggendo i Libri di Cassa, si nota che l’acquisto fogli, “palpe”, quaderni o libri per disegnare è una pratica piuttosto comune nel cantiere di Santa Maria presso San Celso in questi anni. **Appendice 2:** 22/4/1564; 17/6/1564; 29/7/1564; 7/7/1565; 15/6/1566; 3/11/1566; 20/9/1567; 3/1/1569. È invece più probabile che la redazione sia iniziata già nel settembre 1563, dopo che la Fabbrica ha regalato a Galeazzo la collana d’oro (24/8/1563).

<sup>113</sup> **Appendice 2:** 3/2/1565; 12/2/1565; 24/2/1565.

<sup>114</sup> **Appendice 2:** 9/2/1566; 9/3/1566; 20/7/1566; 30/2/1567; 10/7/1567. La seconda “testa” delle erme è realizzata entro il 2/6/1567.

<sup>115</sup> Negli anni successivi Alessandro Caimo sovvenziona anche la costruzione del nuovo tabernacolo, sempre progettato da Alessi. **Appendice 2:** 28/8/1568; 4/12/1568; 25/12/1568; 3/1/1569. Si veda anche: 3/8/1566; 10/8/1566; 9/8/1567; 15/9/1567; 17/9/1567; 29/11/1567; 27/11/1568; 11/12/1568. In una nota del 14/1/1569 Alessandro Caimo, a fianco di Francesco della Torre, approva un contratto con Antonio di Fighetti per il rifornimento di marmo alla Fabbrica per i successivi 5 anni. **Appendice 2:** 14/1/1569.



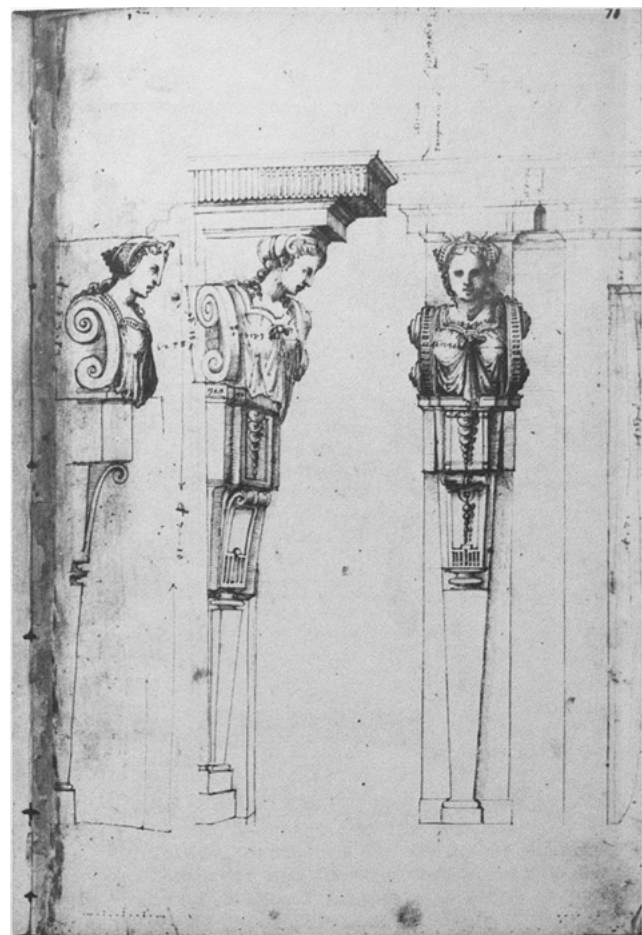


Figura 1.86 - Galeazzo Alessi, Primo livello della controfacciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, Milano, iniziato nel 1564-65. Le erme sono realizzate intorno al 1567.

Figura 1.87 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Dettaglio delle erme del primo livello della controfacciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, penna, acquerello e inchiostro bruno su carta, 1563-65, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 71



Figura 1.88 - Galeazzo Alessi, Primo livello della facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso, Milano, iniziato nel 1564-65.

Dal canto suo, l'architetto porta a termine il lavoro entro il 10 maggio 1568: due note di pagamento sul *Libro Mastro* registrano che la Fabbrica ha consegnato ad Alessi 100 scudi d'oro d'Italia (590 Lire Imperiali) “per desegni de la fazata choro organo et tabernaculo”<sup>116</sup>.

Pochi giorni dopo, mentre i magistri di Santa Maria presso San Celso portano a termine il primo ordine della facciata (Fig. 1.88) e i facchini trasportano in cantiere i “cannoni di rame” dell'organo, Alessandro Caimo paga il legnamaro Francesco Liurago per aggiornare il modello ligneo della facciata<sup>117</sup>.

Sono queste le fasi conclusive della permanenza di Galeazzo Alessi a Milano. L'ultima notizia dell'architetto nella capitale lombarda è data da una lettera da lui inviata nel marzo 1569 ai fabbricieri di Santa Maria di Carignano a Genova: in questa testimonianza, Alessi dà alcuni consigli sulla sistemazione degli altari e, con tono orgoglioso, propone di replicare la soluzione che “si vede et vederasse in san Celso per un disegno molto nobile et richo fatto da me”<sup>118</sup>.

## I “libri de disegni” per Santa Maria presso San Celso e il Libro dei Misteri

Se il Libro dei Misteri non ha subito grandi modifiche negli ultimi quattro secoli, lo stesso non si può dire per i disegni che Alessi ha realizzato per Santa Maria presso San Celso. I suoi elaborati si sono conservati in stato frammentario e sono stati raccolti in un unico tomo, forse a inizio Ottocento, dall'ingegnere milanese Bernardino Ferrari: il volume S 149 Sup B, ora conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano<sup>119</sup>.

Il volume S 149 Sup B è composto da 112 fogli che, nell'insieme, costituiscono una “mappa dettagliata per l'esecuzione della facciata e delle parti interne” della chiesa di Santa Maria presso San Celso, come scrive Aurora Scotti<sup>120</sup>. Nelle sue pagine Galeazzo Alessi mostra un pieno controllo del disegno architettonico e una

---

<sup>116</sup> **Appendice 2:** 10/5/1568; 10/6/1568.

<sup>117</sup> Entro la fine del 1567 sono messi in opera tutti i marmi per i portali della facciata; il 20/12/1567 sono messi in opera i marmi neri del fregio del primo ordine; il 2/1/1568 sono pagati i fratelli Busca per fondere i capitelli di bronzo del portale principale e i festoni sopra le porte laterali (10/5/1568; 21/5/1568; 16/6/1568; 10/9/1568); i capitelli sono montati il 16/8/1568. I “cannoni di rame” dell'organo sono trasportati il 8/5/1568. Il 10/5/1568 si stanno realizzando anche i “Canalli tondi di marmo misso alla fazata per condur il fiato per l'organo”. Un operaio di nome “Caza diavulo” lavora il 25/12/1568 per “metere e in cordar” l'organo. Un pagamento a M.ro Battista Corbetta e Paolo Gaza testimonia che entro il 17/11/1569 è stata realizzata anche la cassa dell'organo. Sul modello ligneo si veda in **Appendice 2:** 6/3/1568; 1/5/1568; 22/5/1568; 26/6/1568

<sup>118</sup> S. Varni 1877, 56-57. Il 15 marzo 1569 Alessi scrive da Milano all'amico e committente Stefano Sauli, per annunciare la sua imminente partenza per Perugia: W. Ghia 1999, 387.

<sup>119</sup> BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B. Alcuni disegni di progetto ed elaborati redatti nei decenni successivi sono stati rilegati da Bernardino Ferrari in un secondo volume: BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup A. I disegni sono stati identificati per la prima volta come opera di Galeazzo Alessi da Giovanni Rocco: G. Rocco 1940 b. Lo studio di riferimento per il volume S 149 Sup B è: A. Scotti 1975.

<sup>120</sup> A. Scotti 1975, 468.

particolare abilità nel gestire il continuo passaggio dalla piccola alla grande scala. Come ha notato la storiografia, le tecniche, il tratto dei disegni e la grafia delle iscrizioni rivelano inequivocabili legami con il Libro dei Misteri. Il volume S 149 Sup B è sempre stato considerato il libro gemello del Libro dei Misteri, un progetto parallelo in cui Alessi sperimenta un nuovo modo di trasmettere i suoi progetti in cantiere<sup>121</sup>.

Il volume di Santa Maria presso San Celso è un documento eccezionale per i tempi: se è raro imbattersi in un serie completa di disegni per un progetto architettonico, ancora più insolito è avere a che fare con un *corpus* così omogeneo, presentato con una tale cura nell'aspetto grafico, come nota Rebecca Gill<sup>122</sup>. Nonostante la storiografia abbia da tempo segnalato l'importanza del volume, il S 149 Sup B è ancora in buona parte inedito e, se in queste pagine non è possibile affrontare un'analisi puntuale di tutti i fogli che lo compongono, si cercherà comunque di indagare alcuni aspetti che toccano, direttamente o indirettamente, il Libro dei Misteri<sup>123</sup>.

Innanzitutto, osservando la rilegatura del volume S 149 Sup B, si può notare che il tomo ha subito numerose manomissioni: i fogli sono stati scorporati, divisi e assemblati in una successione diversa da quella originaria<sup>124</sup>. Ne sono testimonianza le discrepanze nella segnatura delle pagine e gli inserti di carta incollati lungo il margine interno, per legare le tavole nell'ordine attuale. Leggendo le didascalie, risulta evidente che i fogli che compongono il volume provengono da due diversi libri, uno “segnato +” e un altro “segnato AA”: sono senz'altro questi i “libri di disegni” di cui parlano le carte d'archivio<sup>125</sup>.

Il primo libro realizzato da Galeazzo Alessi è il “Libro +”: nel tomo S 149 Sup B si conservano una quarantina di fogli un tempo appartenuti a questo volume<sup>126</sup>. Le carte sono contrassegnate da cinque filigrane molto simili tra loro, ma che non corrispondono ai marchi impressi sui fogli del Libro dei Misteri. Le tavole che compongono il “Libro +” raffigurano i progetti per la facciata, la controfacciata e

---

<sup>121</sup> Il legame tra i libri per il Sacro Monte e Santa Maria presso San Celso è stato individuato da Giovanni Rocco in: G. Rocco 1940 d; G. Rocco 1941. La storiografia ha approfondito le intuizioni di Rocco, senza tuttavia affrontare un sistematico studio comparativo tra i due *corpora*: M.L. Gatti Perer 1964; A. Cavallari-Murat 1966; S. Stefani Perrone 1974; A. Scotti 1975; A. Scotti 2013b. Unica eccezione è rappresentata dal recente intervento di Rebecca Gill, le cui conclusioni, tuttavia, suscitano qualche perplessità, soprattutto per quanto riguarda la questione attributiva: R. Gill 2016.

<sup>122</sup> R. Gill 2016, 181.

<sup>123</sup> Ringrazio Aurora Scotti per avermi permesso di consultare i suoi appunti di lavoro e le riproduzioni dei disegni dal suo archivio personale.

<sup>124</sup> I bifogli che componevano i fascicoli sono stati sistematicamente divisi in due fogli distinti e riassemblati in un nuovo ordine.

<sup>125</sup> Nel margine in alto a destra dei fogli che compongono il volume si leggono infatti due diverse segnature. La presenza del “Libro +” e “Libro AA” s'intuisce sia dalle didascalie che accompagnano i disegni che da alcuni documenti d'archivio. Ad esempio un contratto datato 5 settembre 1570 afferma che “tutti li suprascritti legnami et compositione s'habbiano da metter in opera negli compartimenti conforme al disegno fatto dal signor Galeazzo Alesio peruggino, qual si trova nel *libro coperto di cartone* segnato A”. Il documento è trascritto parzialmente in: C. Baroni 1940, 263-264.

<sup>126</sup> In **Appendice 3** è proposta una ricostruzione della composizione originaria del volume.



l'organo della chiesa: i disegni a scala maggiore fanno riferimento al disegno di grandi dimensioni che Alessi "dipinge" nell'aprile 1563 e rilegato all'inizio del volume<sup>127</sup> (Fig. 1.85).

Il "Libro AA" è di poco successivo: le oltre settanta tavole che lo compongono precisano alcuni dettagli della facciata, mostrano i progetti per il tabernacolo e per il coro e definiscono alcuni elementi decorativi per il completamento del tiburio. I suoi fogli hanno le stesse dimensioni del Libro dei Misteri e, in alcuni casi, presentano la stessa filigrana del volume varallese. Evidentemente, dopo aver realizzato il primo libro per la chiesa, nell'inverno 1565 Galeazzo Alessi si procura una grande quantità di carta per realizzare il Libro dei Misteri e per completare il secondo tomo per Santa Maria presso San Celso. Negli anni successivi i due volumi si trovano fianco a fianco sui tavoli della bottega di Galeazzo Alessi: si possono riconoscere le mani dei collaboratori dell'architetto perugino, che si spostano da un volume all'altro, impostando le tavole, disegnando i soggetti e aggiungendo didascalie, appunti e annotazioni.

Se le affinità tra i disegni per Santa Maria presso San Celso e per il Sacro Monte sono sempre state al centro dell'attenzione della storiografia, meno sondate, ma altrettanto importanti, sono le differenze.

Diversamente dal Libro dei Misteri, il volume S 149 Sup B non restituisce un'immagine completa dei disegni realizzati da Alessi: osservando la numerazione, si nota che a fronte delle 111 tavole conservate all'interno del volume della Raccolta Ferrari, mancano all'appello almeno 17 fogli per il "Libro +" e 7 per il "Libro AA". Tuttavia, disponendo i disegni nell'ordine della segnatura, si può avere un'idea abbastanza precisa della composizione originaria dei due libri.

Rispetto al Libro dei Misteri, i volumi per la chiesa milanese non hanno struttura chiara e intelligibile. Anche se i disegni sembrano organizzati dalla piccola alla grande scala, procedendo per nuclei tematici, i libri non sembrano nascere da un piano prestabilito, ma crescono su sé stessi, procedendo per continue integrazioni. Dopo aver rappresentato il progetto d'insieme, gli estensori aggiungono al volume le tavole di dettaglio senza un preciso ordine, passano da un soggetto all'altro, cercando di sbrogliare i passaggi più intricati del progetto o di chiarire le questioni irrisolte nelle pagine precedenti, come se volessero integrare le lacune di un mosaico, di cui è spesso difficile cogliere il disegno generale. I fogli sono tutti legati da un comune linguaggio grafico, ma Alessi e i suoi collaboratori non sembrano sviluppare un progetto di impaginato ben definito<sup>128</sup>. Anche la rete di riferimenti che unisce i disegni non mostra la chiarezza che si può trovare nelle pagine del

---

<sup>127</sup> BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B, 2. In questo volume non sono rappresentati dettagli architettonici in scala reale.

<sup>128</sup> I soggetti sono assemblati con criteri sempre diversi: isolati al centro della pagina o inseriti all'interno di un contesto, talvolta occupano l'intero foglio, mentre in altre occasioni superano le dimensioni del foglio, grazie a inserti di carta che permettono di rappresentare in scala reale anche dettagli di grandi dimensioni. Le scale di rappresentazione e le didascalie non diventano mai parte integrante dell'architettura della pagina, come avviene invece nel Libro dei Misteri.

Libro dei Misteri. L'osservatore che prova a collocare ogni dettaglio nella sua corretta posizione, si trova di fronte a enormi difficoltà, non soltanto per il modo in cui sono organizzate le tavole, ma anche perché talvolta gli elaborati fanno riferimento a un disperso modello ligneo della facciata<sup>129</sup>. A Santa Maria presso San Celso i libri e il modello sono in aperto dialogo tra loro e i disegni servono soprattutto a precisare quei dettagli tecnici e decorativi che un modello, per la sua scala ridotta, non può illustrare.

In genere, nei cantieri rinascimentali, i modelli sono lo strumento che committenti ed architetti utilizzano per valutare il progetto, e solitamente rappresentano l'ultimo passo che la Fabbrica compie prima di dare inizio ai lavori<sup>130</sup>. A Santa Maria presso San Celso, così come in molti altri cantieri rinascimentali, è soprattutto il modello ligneo a guidare la costruzione<sup>131</sup>. Leggendo i documenti della Fabbrica, il processo che dà vita ai volumi per Santa Maria presso San Celso si sviluppa nel solco di una tradizione radicata, soprattutto a Milano: l'architetto disegna un progetto per la facciata, fa costruire un modello ligneo, realizza altri disegni per chiarire alcuni dettagli e fa aggiornare nuovamente il modello.

Tuttavia, a Santa Maria presso San Celso, Galeazzo Alessi e collaboratori non consegnano alla Fabbrica e alle maestranze fogli sciolti, come avviene, ad esempio, per la chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova<sup>132</sup> (Figg. 1.89, 1.90): a Milano, Alessi decide di organizzare il materiale in *bella copia*, rilegando i disegni all'interno di un volume. Unire i fogli in un libro è senza dubbio un sistema per evitare la dispersione dei disegni: è più facile conservare una tavola all'interno di un libro, che affidarla alla Fabbrica e alle maestranze come foglio sciolto. Ma a Santa Maria presso San Celso l'architetto compie un'operazione più sofisticata: egli non crea soltanto una semplice raccolta di disegni omogenei e rilegati in due volumi, ma produce oggetti di valore, pensati essere conservati attentamente e per durare nel tempo, così come un modello ligneo.

In questa scelta gioca forse un ruolo non indifferente la committenza: Alessandro Caimo, architetto dilettante e "amante delle buone arti", potrebbe aver espresso la richiesta specifica di realizzare oggetti così particolari, apprezzabili non soltanto per il loro contenuto, ma anche per il loro valore materiale e intrinseco valore

---

<sup>129</sup> Inoltre all'interno del volume si possono trovare più soluzioni per uno stesso soggetto: ad esempio per la finestra del 3° ordine (segnata H nel foglio 2) si possono trovare tre diversi progetti. BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B, 31, 33, 49, 50.

<sup>130</sup> Sui modelli lignei rinascimentali, si rimanda all'importante contributo di Henry Millon nel catalogo della mostra *Rinascimento, Da Brunelleschi a Michelangelo* e alle ricchissime schede di catalogo: H.A. Millon 1994; H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani 1994, 462-471, 514-520, 523-524, 573-587, 595-599, 632-635, 654-656, 665, 675. Si veda anche il recente volume collettaneo: S. Frommel 2015. Importanti anche le riflessioni di Emanuela Ferretti sulla pratica e la teoria intorno al modello ligneo a Firenze: E. Ferretti 2020.

<sup>131</sup> H.A. Millon 1994, 16, 70; A. Scotti 1975, 469. "La produzione e l'utilizzo di modelli lignei costituivano, infatti, la prassi abituale e che permetteva ai deputati di valutare la rispondenza dell'esecuzione di un progetto approvato; il modello ligneo, a differenza di quelli in creta o in cera, costituiva l'atto finale di un progetto già esaminato e approvato e doveva servire da guida quando il lavoro si fosse protratto nel tempo, con l'inevitabile avvicendamento dei protagonisti". F. Repishti 2013, 195

<sup>132</sup> Si veda la corrispondenza pubblicata in: S. Varni 1877.

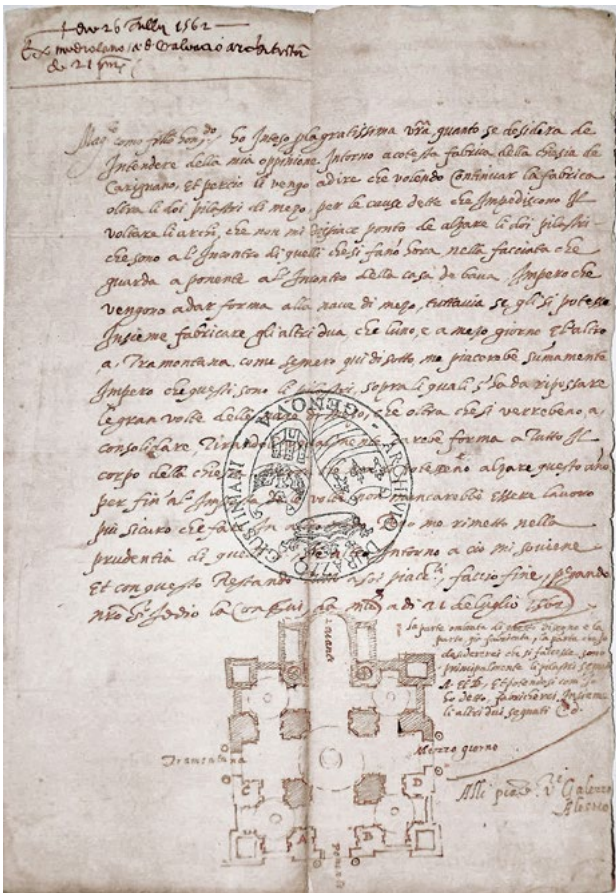


Figura 1.89 - Lettera di Galeazzo Alessi a Stefano Sauli per la chiesa di Carignano a Genova, penna e inchiostro bruno su carta, 1562, Genova, Archivio Durazzo-Giustiniani. Da: R. Gill 2016, 184.

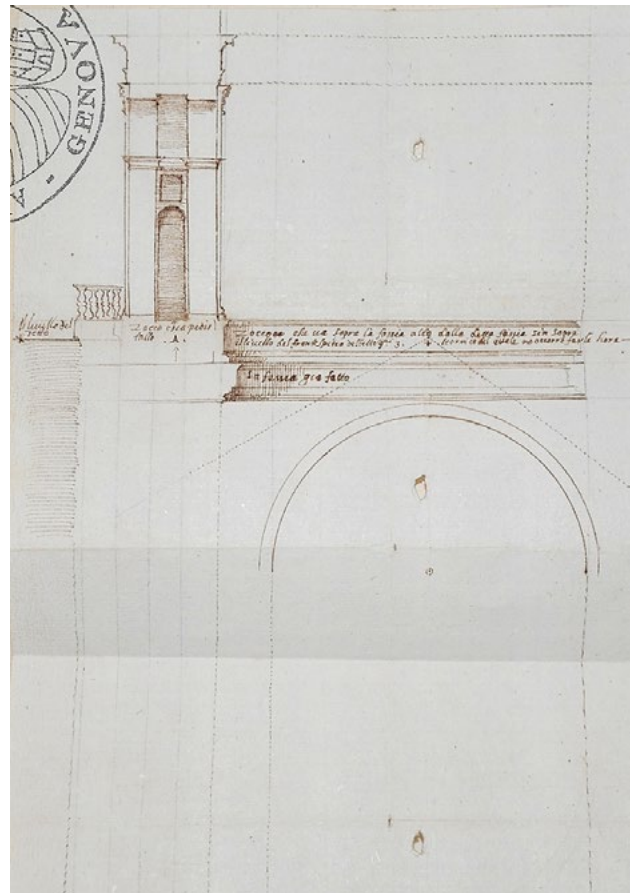


Figura 1.90 - Lettera di Galeazzo Alessi alla fabbrica della chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, con una sezione del tamburo della cupola, penna e inchiostro bruno su carta, 1567, Genova, Archivio Durazzo-Giustiniani. Da: R. Gill 2016, 209.

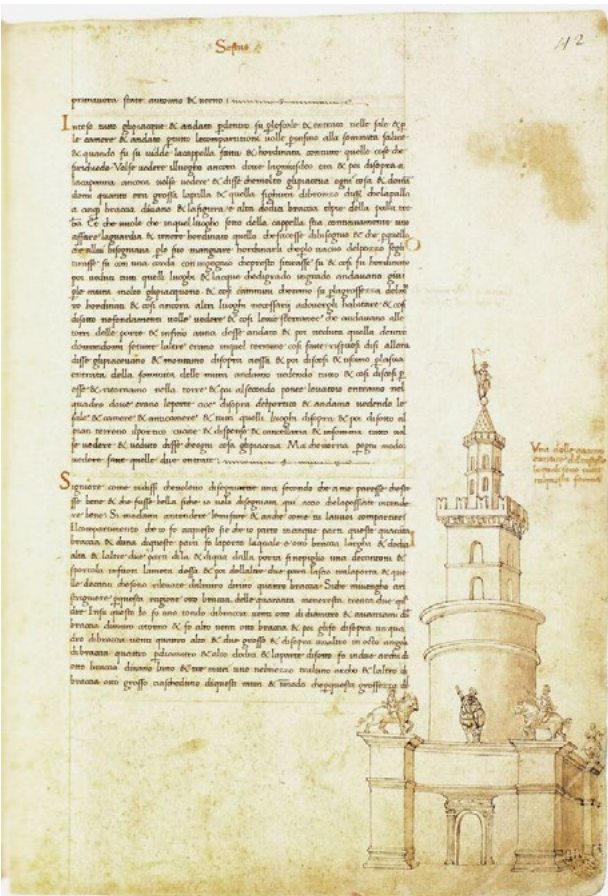
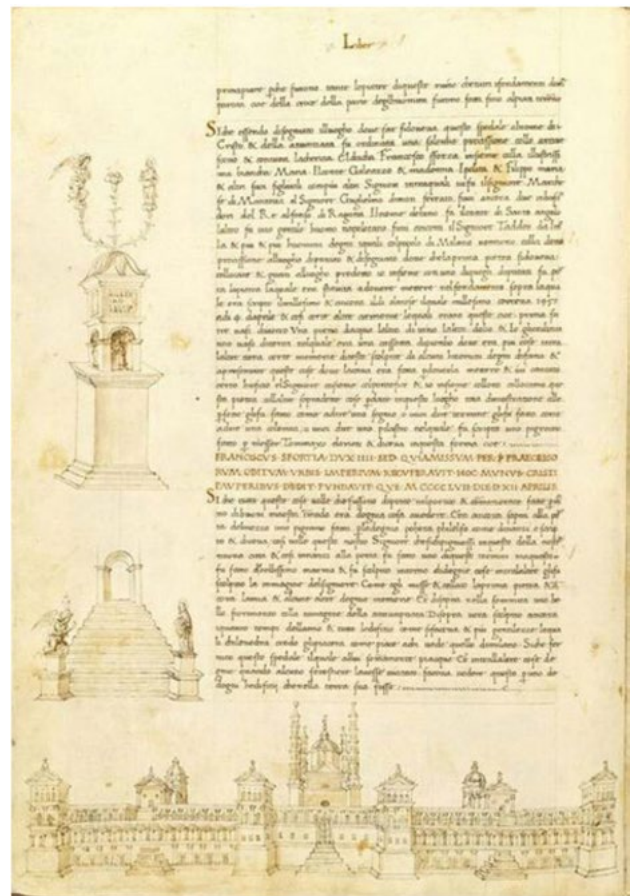


Figura 1.91 - Anonimo copista (da Antonio Averlino, detto il Filarete), Entrata del castello di Sforzinda e Ospedale di Sforzinda, penna, acquerello e inchiostro bruno su pergamena, 1514 circa, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II, I 140 [Magliabechiano], 42r, 83v





estetico<sup>133</sup>. L'idea di produrre un libro di pregio per presentare un progetto di architettura non è un'assoluta novità. È probabile che nell'élite culturale milanese si conservasse ancora il ricordo di quel *Libro* che l'architetto fiorentino Filarete aveva composto circa un secolo prima, per spiegare a Francesco Sforza il suo progetto per *Sforzinda*, una sorta di piano a scala urbana per la città di Milano, presentata da Filarete come un'astratta città ideale<sup>134</sup> (Fig. 1.91). Tuttavia, se il *Libro Architettonico* di Filarete si sviluppava in forma di dialogo e il progetto per *Sforzinda* era quasi un pretesto per dare vita a un trattato di architettura, nei libri di Santa Maria presso San Celso, il progetto illustrato da Alessi è concreto, calato nella realtà del cantiere e lontano da qualsiasi idealizzazione<sup>135</sup>. Inoltre, se per Filarete le immagini costituivano una semplice cornice al testo, nei libri di Santa Maria presso San Celso i disegni giocano un ruolo assolutamente centrale<sup>136</sup>: le lettere, le parole e le frasi del progetto “raccontato” da Galeazzo Alessi e collaboratori, non sono da cercare nelle didascalie, ma nei disegni stessi, che diventano i veri protagonisti dei volumi.

Come è stato notato dalla storiografia, con questa operazione l'architetto “pone una nuova enfasi” sul ruolo del disegno architettonico nelle pratiche di cantiere<sup>137</sup>. Non è più la presenza fisica dell'architetto a guidare i lavori, ma, come scrive Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, sono le “linee” e le “misure” a comunicare il progetto alla Fabbrica, alle maestranze, agli scultori e agli scalpellini<sup>138</sup>: l'architetto può allontanarsi così dalla polvere del cantiere, affidando l'esecuzione del suo progetto all'eloquenza del disegno architettonico<sup>139</sup>.

---

<sup>133</sup> Il valore materiale dei volumi è attestato alla necessità di comprare un prezioso sacchetto di tela di Sangallo per garantirne la conservazione. Si veda in **Appendice 2** il pagamento registrato il 16 novembre 1566.

<sup>134</sup> Ringrazio Isabella Balestreri per lo spunto. Edizione critica del *Libro Architettonico* di Filarete: A. Averlino 1972. Su Filarete e relativa bibliografia, si veda il recente numero monografico della rivista *Arte Lombarda*: B. Hub 2009. Non è chiaro tuttavia quanto fosse conosciuto e apprezzato il lavoro di Filarete intorno alla metà del Cinquecento. Ad esempio, il ben informato Giorgio Vasari, che probabilmente aveva consultato la versione fiorentina del *Libro Architettonico* dedicato a Piero de' Medici, disprezza apertamente il trattato, considerandolo “ridicolo” e “sciocco”: “E comecché alcuna cosa buona in essa si ritruovi, è nondimeno per lo più ridicola, e tanto sciocca, che per avventura è nulla più”. G. Vasari 1568, III, 246. Il passaggio è citato in: A. Tönnemann 2009, 7.

<sup>135</sup> Sul rapporto tra architetto e committente nel *Libro Architettonico* di Filarete: A. Tönnemann 2009.

<sup>136</sup> Sul disegno nel *Libro Architettonico* di Filarete: M. Reinoso Genoni 2009; R. Baldasso 2009. Si veda anche: M. Carpo 1998, 132-148.

<sup>137</sup> “This suggests that Alessi was spearheading a new emphasis on the production of drawings as a means of transmitting his ideas to the teams of master masons, stone cutters and carpenters involved in his projects, an emphasis in keeping with the developing role of the architect more generally in sixteenth-century Italy, in relying on drawings to communicate his ideas to those responsible for the actual construction rather than being constantly present at the stone yard or building site”. R. Gill 2013, 214.

<sup>138</sup> Si vedano le considerazioni al paragrafo **1.2 L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico**.

<sup>139</sup> Simili considerazioni si possono trovare in uno studio di Aurora Scotti: A. Scotti 1991. La questione è affrontata anche da Rebecca Gill in: R. Gill 2013. Alessi s'inserisce nel solco di una tradizione profondamente radicata a Milano nella prima metà del Cinquecento. In un importante saggio sull'architettura milanese negli anni della dominazione francese Francesco Repishti spiega che negli anni Venti e Trenta del Cinquecento il disegno architettonico assume sempre maggiore importanza nel Ducato di Milano: architetti come Cristoforo Solari, Cristoforo Lombardo, Bramantino, Amadeo, Giangiacomo Dolcebuono, Cesare Cesariano e Gerolamo della Porta sono pagati

Quando Giacomo d'Adda incarica Galeazzo Alessi di ideare un nuovo progetto per il Sacro Monte, già esiste un modello di riferimento per il Libro dei Misteri: il primo libro di Santa Maria presso San Celso.

Il Sacro Monte è un cantiere unico per dimensioni, durata e complessità: Galeazzo Alessi e collaboratori non avrebbero mai potuto procedere secondo le consuetudini, comunicando il progetto con fogli sciolti e attraverso lo strumento del modello ligneo. Oltre ad intagliare un modello dell'intero monte, per illustrare il piano generale, avrebbero dovuto realizzarne altri 38, uno per ciascun edificio, senza tuttavia riuscire a definire i dettagli architettonici e i *misteri*.

A Galeazzo Alessi e ai suoi committenti dev'essere quindi sembrato del tutto naturale adottare una soluzione simile a quella di Santa Maria presso San Celso. Con un libro di disegni, l'architetto avrebbe potuto controllare il continuo salto di scala e riunire in un unico oggetto tutte le informazioni necessarie alla realizzazione del piano, dal progetto d'insieme, al minuto dettaglio di un portale o di una cornice.

Tuttavia, per le particolari condizioni di un cantiere come il Sacro Monte di Varallo, il Libro dei Misteri non risulta più un oggetto ibrido, vincolato al modello ligneo, come accadeva a Santa Maria presso San Celso: il disegno architettonico è l'unico mezzo utilizzato per guidare la Fabbrica e le maestranze.

Se sembra quindi evidente che il Libro dei Misteri nasca dalle particolari condizioni del cantiere del Sacro Monte e dalle esperienze maturate a Santa Maria presso San Celso, non bisogna tuttavia sottovalutare un altro fattore, che contribuisce in maniera decisiva alla creazione di un oggetto così particolare. Nonostante il Libro dei Misteri, come si è visto, abbia la funzione di guidare i lavori, esso non è rivolto direttamente ai responsabili della Fabbrica e alle maestranze, ma a un committente, che ha "ricercato" Galeazzo Alessi e gli ha chiesto "di descrivere, e disegnare tutti gli edifizij che sono et s'haveranno da edificare nel Monte di Varallo".

Come in un dialogo privato tra l'architetto e il suo committente, nel *Proemio* Galeazzo Alessi si rivolge a Giacomo d'Adda in prima persona, chiamandolo "Vostra Signoria"<sup>140</sup>. Inoltre, come s'intuisce dai testamenti, il committente considera il Libro dei Misteri un oggetto di sua proprietà personale: un oggetto speciale, unico, che conserva gelosamente nella sua dimora milanese e che non ha alcuna intenzione di concedere alla Fabbrica del Sacro Monte, nemmeno dopo la sua morte. Proprio perché un oggetto "privato", fuori dagli schemi, l'architetto sfrutta le possibilità espressive che il progetto di un libro può offrirgli, non accontentandosi di produrre una semplice raccolta di disegni.

---

dalle Fabbriche somme notevoli per consegnare alla Fabbrica disegni e modelli, ma non per seguire materialmente l'esecuzione dell'opera, affidata invece a capomastri. F. Repishti 2013, 194.

<sup>140</sup> Si veda il Proemio, trascritto integralmente nell'**Appendice 4**, scheda 3-7.

Con il Libro dei Misteri, Giacomo d'Adda può vedere e toccare il progetto dell'“eccellentissimo architetto”, a “cinquantacinque miglia” di distanza dal Sacro Monte di Varallo<sup>141</sup>. Sulla sua poltrona, nella “casa da nobile” a Milano, può immergersi nel Sacro Monte che verrà, senza fare grandi sforzi d'immaginazione, ma limitandosi a sfogliare le pagine del suo libro.

## 1.5 Una storia del Libro a partire dal libro

Il Libro dei Misteri non è soltanto una raccolta di disegni, ma è innanzi tutto un libro: un “oggetto culturale complesso e dinamico che riflette, nel suo aspetto e nella sua struttura fisica, i cambiamenti subiti” nel corso dei secoli<sup>142</sup>. Un libro manoscritto non soltanto è in grado di trasmettere contenuti, ma conserva le tracce della sua storia. In questo paragrafo si tenterà di leggere i materiali, le strutture e le tecniche, cercando di dar voce ai fogli del Libro dei Misteri e di comprendere cosa il Libro dei Misteri può dire di sé stesso.

### La fascicolazione dei fogli e gli inchiostri

Come la maggior parte dei libri a stampa odierni, il Libro dei Misteri è composto da una successione di fascicoli, costituiti a loro volta dall'unione di un numero variabile di bifogli, ovvero fogli di grandi dimensioni piegati in due, a formare quattro facciate. A differenza di un libro odierno, tuttavia, un codice manoscritto non è un'entità statica e inalterabile, ma è un oggetto dinamico, che si evolve nel tempo.

I fascicoli, l'unità costitutiva di un codice, possono essere modificati, spostati, manomessi e alterati, come ad esempio si è visto per il volume S 149 Sup B della Raccolta Bernardino Ferrari. La loro composizione, struttura e eventuale regolarità o irregolarità svelano molte informazioni sulla storia del volume: la loro analisi permette di capire se il libro è stato concepito in un'unica fase o se è stato elaborato in tempi e circostanze diverse<sup>143</sup>. La prima caratteristica da osservare in un manoscritto è quindi la sua struttura fascicolare, ovvero come i fogli sono stati uniti per formare i singoli fascicoli, come i fascicoli sono stati legati tra loro per formare il volume e, infine, come il contenuto dei fogli si rapporta con la struttura del volume.

Il Libro dei Misteri si compone di 21 fascicoli di carta vergata filigranata, rilegati in un unico volume, con una elegante coperta rigida in cuoio marocchino verde, decorata a caldo a fregi dorati<sup>144</sup> (Fig. 1.92, 1.93). I fascicoli hanno un numero variabile di fogli della dimensione di 522 x 406,5 mm per un totale di 644 facciate, rifilate nel margine superiore e inferiore<sup>145</sup>.

---

<sup>141</sup> *Descrizione* 1578.

<sup>142</sup> M. Maniaci 2019, 7.

<sup>143</sup> M. Maniaci 2019, 61-67.

<sup>144</sup> Ringrazio Carlo Mambriani per il parere e i consigli bibliografici. In particolare, per un'introduzione al tema delle legature cinquecentesche: F. Petrucci Nardelli 1989; A. Hobson 1991.

<sup>145</sup> Dallo stato di conservazione dei bordi dei fogli, sembra che i fascicoli siano stati rifilati con la prima rilegatura cinquecentesca.



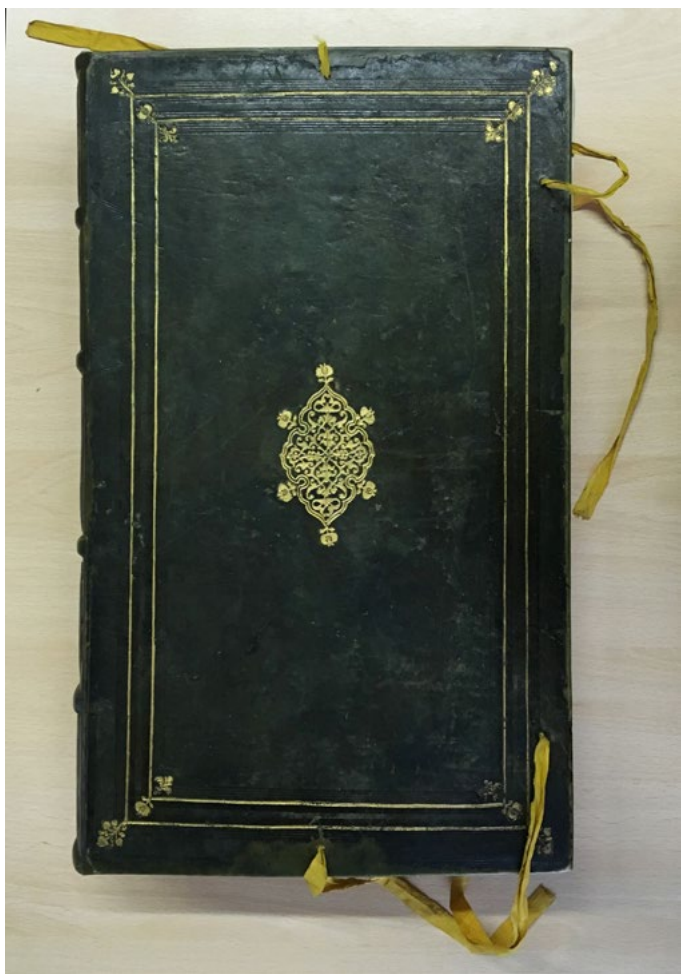


Figura 1.92 - Coperta rigida del Libro dei Misteri, in cuoio marocchino verde, decorata a caldo a fregi dorati.

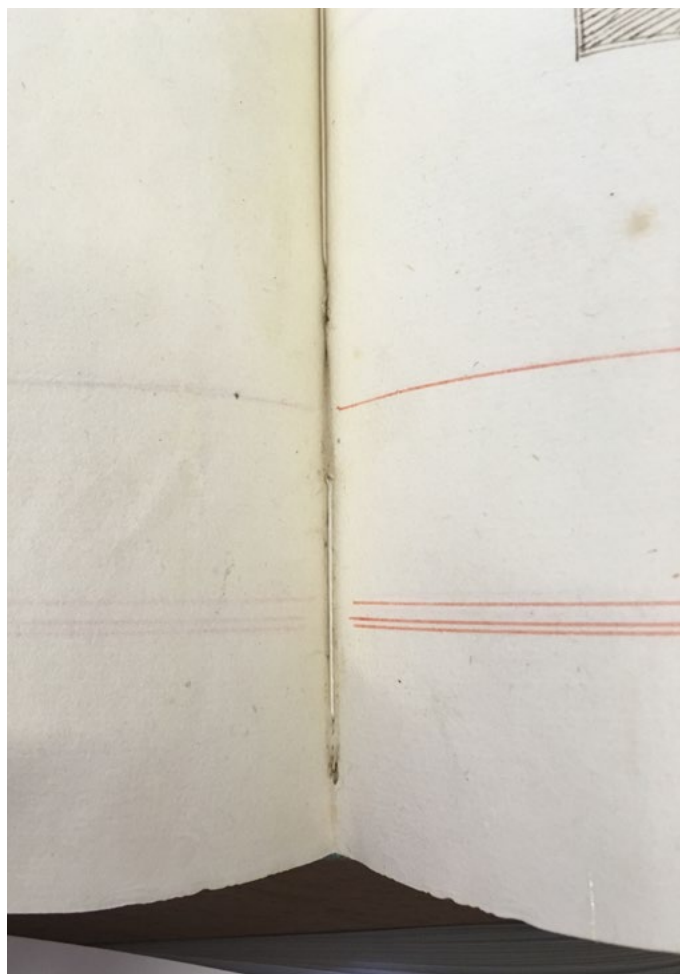


Figura 1.93 - Legatura del Libro dei Misteri: in questa fotografia si possono vedere i fori della vecchia legatura, prima del restauro effettuato intorno al 1960 dalle suore dell'abbazia di Santa Maria di Rosano.

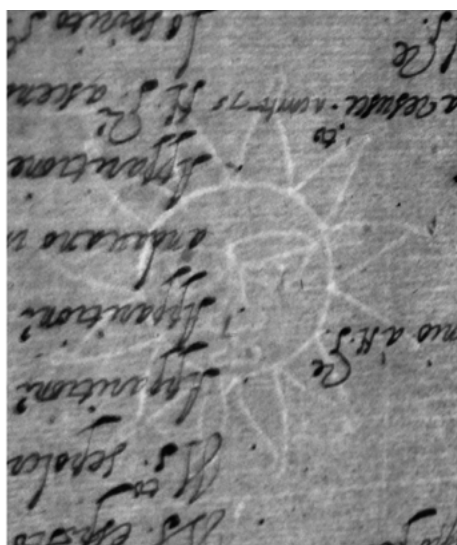


Figura 1.94 - Filigrana dei fogli che compongono il Libro dei Misteri: un sole umanizzato con naso, bocca e occhi e dodici raggi ondulati.

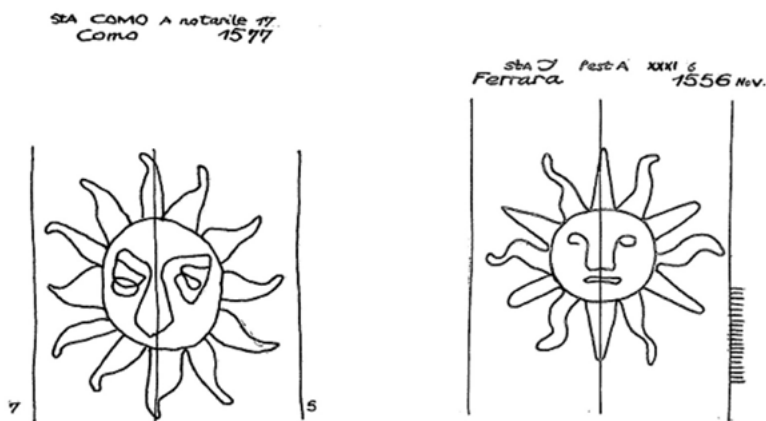


Figura 1.95 - Filigrane con sole umanizzato dal repertorio Piccard.

I fogli che compongono il Libro dei Misteri presentano tutti un'identica filigrana: un sole umanizzato con naso, bocca e occhi e dodici raggi ondulati (Fig. 1.94). Nei repertori di filigrane Briquet e Piccard non è registrato alcun marchio che corrisponda pienamente a quello del Libro dei Misteri, ma si possono comunque trovare altre filigrane simili, su documenti datati agli anni Cinquanta-Settanta del Cinquecento<sup>146</sup> (Fig. 1.95).

In genere ogni fascicolo del Libro dei Misteri è composto da 10 bifogli: per ogni fascicolo l'estensore ha a disposizione 40 facciate, ma ne utilizza soltanto 20, poiché esegue i disegni sul *recto*, ovvero sulla prima e sulla terza facciata di ciascun bifoglio. Non c'è dubbio che i disegni siano realizzati prima della rilegatura: il notevole spessore di un volume di 322 fogli non avrebbe altrimenti permesso l'uso di riga e squadra. Si può quindi dedurre che, in linea di massima, l'estensore interviene su fogli sciolti, che ricompone nel fascicolo soltanto dopo aver realizzato i disegni. Prima di cominciare la redazione il disegnatore deve pianificare il proprio lavoro, pensando a come le singole tavole saranno distribuite sulle facciate dei bifogli. In ogni fascicolo l'estensore rappresenta solitamente i progetti per due cappelle, con dieci disegni consecutivi per ciascuna di esse. Ogni bifoglio ospita quindi i disegni per due diverse cappelle: nel primo bifoglio del fascicolo non soltanto c'è il primo disegno per la prima cappella (facciata 1), ma anche l'ultimo disegno per la seconda cappella (facciata 3); nel secondo foglio del fascicolo c'è sia il secondo disegno per la prima cappella (facciata 1), che il penultimo per la seconda cappella (facciata 3), e così via (Fig. 1.96). Se questo ordine è rispettato, come succede in quasi tutto il Libro, significa che il singolo fascicolo è realizzato in un'unica fase, seguendo un piano di lavorazione programmato prima di disegnare le tavole.

Nell'Appendice 5 è allegato uno schema che illustra la struttura fascicolare del Libro dei Misteri: la regolarità o irregolarità nella composizione dei fascicoli testimonia diverse fasi di redazione, che spesso sono confermate da una certa uniformità nelle scelte di carattere grafico, negli inchiostri utilizzati e nelle mani che intervengono su fogli. Il confronto della legatura con le signature dei fogli può rivelare inoltre ripensamenti e modifiche in corso di redazione<sup>147</sup>.

Passando dalla struttura del Libro agli strumenti per realizzarlo, è necessario fare qualche considerazione sugli inchiostri utilizzati dagli estensori per i disegni e le iscrizioni. Come si è visto, nel Libro dei Misteri si possono incontrare inchiostri

---

<sup>146</sup> Seguendo le sommarie notazioni di Augusto Cavallari Murat, Stefania Stefani data la filigrana agli anni Sessanta-Ottanta del Cinquecento, con un rimando al repertorio Briquet. A. Cavallari Murat 1966, 88. S. Stefani Perrone 1974b, 12. Nel repertorio non è tuttavia possibile trovare alcuna filigrana che corrisponda pienamente a quella del Libro dei Misteri. La filigrana è simile al sole raggiante con sei raggi, al numero 13941 (documento di origine italiana datato 1554): Briquet 1907, pp. 686, 688. Nel repertorio Piccard sono raccolte altre filigrane simili, ma nessuna che corrisponda del tutto a quella del Libro. Le più vicine sono: J 340, No. 41175 (Como 1577); J 340, No. 41174 (Ferrara 1556). <https://www.piccard-online.de/> (ultima consultazione: 7/1/2020). Sulle filigrane: L. Baldacchini 1982, 21-24; M.B. Cohn 1997, 51-59. P.F. Munafò 2008; M. Mussolin 2012.

<sup>147</sup> Si veda nello schema in **Appendice 5** la struttura del fascicolo 2 e 3: è evidente, confrontando le tre numerazioni, che alcuni fogli siano stati scorporati, altri spostati, altri aggiunti in un diverso momento.



Figura 1.96 - Grafico che rappresenta la legatura dei fascicoli del Libro. LM 168-170, 185-187.



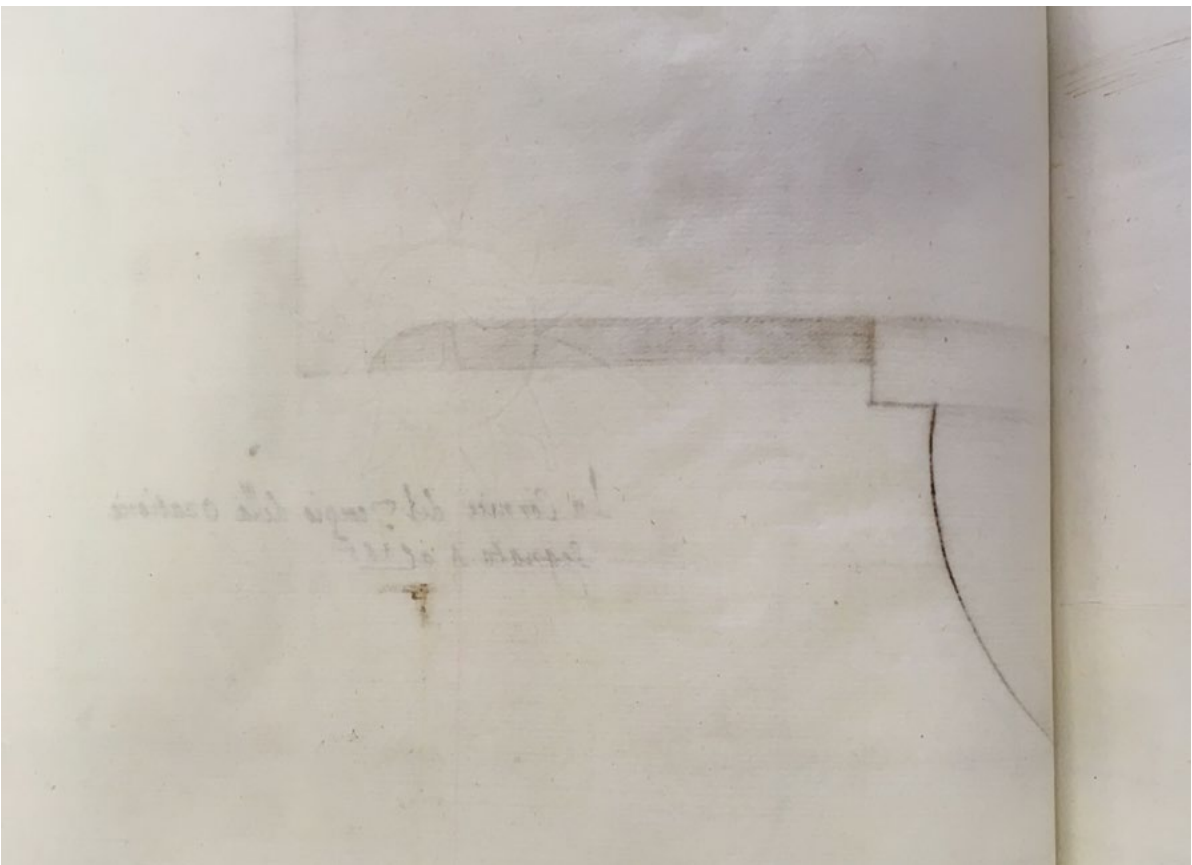
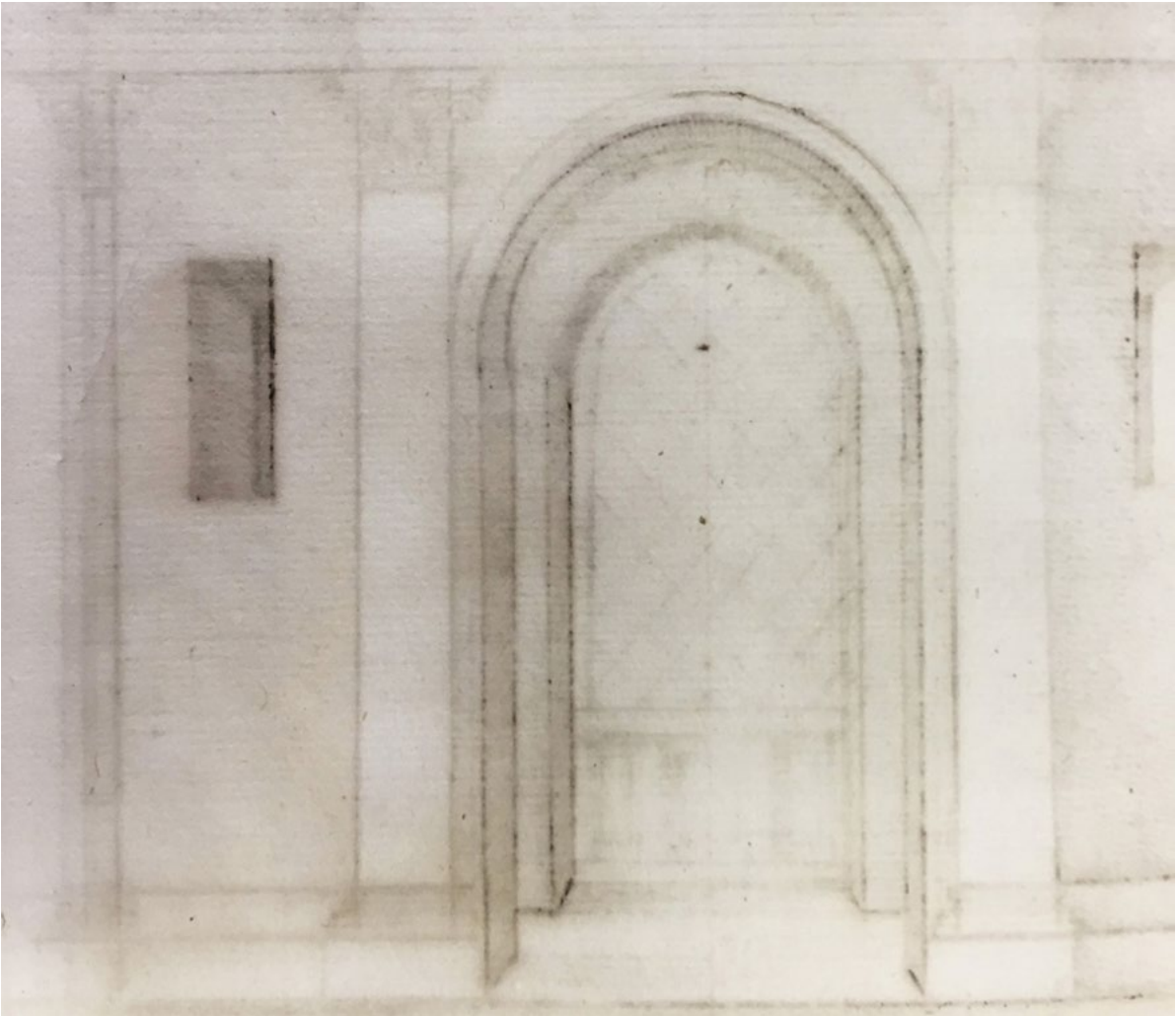


Figura 1.97 - *Verso* di due tavole del Libro dei Misteri, in cui si può notare la penetrazione dell'inchiostro ferro-gallico nelle fibre della carta e la corrosione causata dall'acidità del composto. LM 170v, 174v.

rossi di origine vegetale e inchiostri neri, la cui composizione ferro-gallica è riconoscibile dalla cromia bruna, dalla profonda penetrazione dell'inchiostro nelle fibre della carta e dall'acidità del composto che in alcune occasioni ha corrosa la carta<sup>148</sup> (Fig. 1.97).

Per quanto riguarda l'inchiostro rosso, utilizzato soprattutto nelle didascalie delle prime 116 pagine, si possono fare poche considerazioni. La sua cromia è abbastanza omogenea e, per questo motivo, dalla sua analisi non si ottengono dati particolarmente rilevanti.

L'inchiostro nero, invece, permette di fare valutazioni più significative: il suo colore oscilla dall'ocra al castano, a un bruno molto scuro, che tende al nero<sup>149</sup> (Fig. 1.98). Dalla schedatura sistematica dei fogli del Libro, è stato possibile riconoscere sei diversi tipi di inchiostro nero: alcuni sono utilizzati soltanto in poche pagine, mentre altri sono impiegati in maniera estensiva in vaste sezioni del volume.

Uno stesso tipo di inchiostro può avere una resa cromatica diversa in base alla diluizione della miscela, pur mantenendo una stessa tonalità di base. Se si osserva attentamente il Libro, è possibile individuare alcuni intervalli di disegni realizzati con lo stesso inchiostro, in cui si nota un progressivo cambiamento di cromia. Ad esempio, nell'intervallo dal foglio 41 al 106 si vede come lo stesso inchiostro (i. A), molto scuro nelle prime pagine, assuma via via una tonalità sempre più chiara e vivace (Fig. 1.99). Quando la miscela è molto densa il colore dell'inchiostro è scuro, quando è più diluita l'inchiostro tende a una tonalità bruno-giallognola<sup>150</sup>. Il fatto che l'inchiostro schiarisca gradualmente seguendo l'ordine della numerazione dei fogli prova in quell'intervallo i disegni sono stati realizzati procedendo con ordine, seguendo un piano prestabilito: i redattori hanno intinto il pennino nella stessa boccetta di inchiostro, la cui diluizione è aumentata progressivamente nel corso delle pagine fino a quando, alla fine dell'intervallo, l'inchiostro è diventato troppo chiaro per proseguire ed è stato necessario preparare una nuova miscela.

Se all'interno di un intervallo omogeneo di fogli si nota un disegno (o una sua parte) in cui la tonalità dell'inchiostro rompe la regolarità di questo schema, ciò vuol dire che il disegno è stato realizzato, modificato o integrato in una diversa fase rispetto agli altri che compongono l'intervallo.

Per esempio, nell'intervallo di fogli che illustra la *Casa di Pilato* si possono vedere grandi differenze nella resa cromatica dello stesso inchiostro, non solo da una pagina all'altra, ma anche all'interno della stessa tavola (Fig. 1.109).

---

<sup>148</sup> Per un'analisi approfondita degli inchiostri e della loro composizione sarebbe necessario effettuare analisi non invasive come le tecniche di spettroscopia ottica o vibrazionale. Importanti considerazioni sugli inchiostri nei disegni rinascimentali e sui metodi d'indagine si possono trovare in: J. Ambers 2010, 57-75. Gli inchiostri rossi sono in genere di origine vegetale, come si può leggere nel trattato di Guarino Guarini: G. Guarini 1737, 10. Sugli inchiostri in età moderna e relativa bibliografia, si veda: M.B. Cohn 1997, 76-85.

<sup>149</sup> In genere la diversa tonalità dell'inchiostro può essere il sintomo di tre cause diverse: 1. sono stati usati inchiostri diversi; 2. uno stesso inchiostro è stato utilizzato da persone diverse, che hanno applicato una diversa pressione alla penna; 3. uno stesso inchiostro è stato diluito nel corso della stesura. Nei fogli del Libro dei Misteri le tre cause coesistono e per questo motivo talvolta è difficile distinguerli con certezza.

<sup>150</sup> Lo stesso si può notare per l'inchiostro (i. C) nell'intervallo dal foglio 208 al 297.

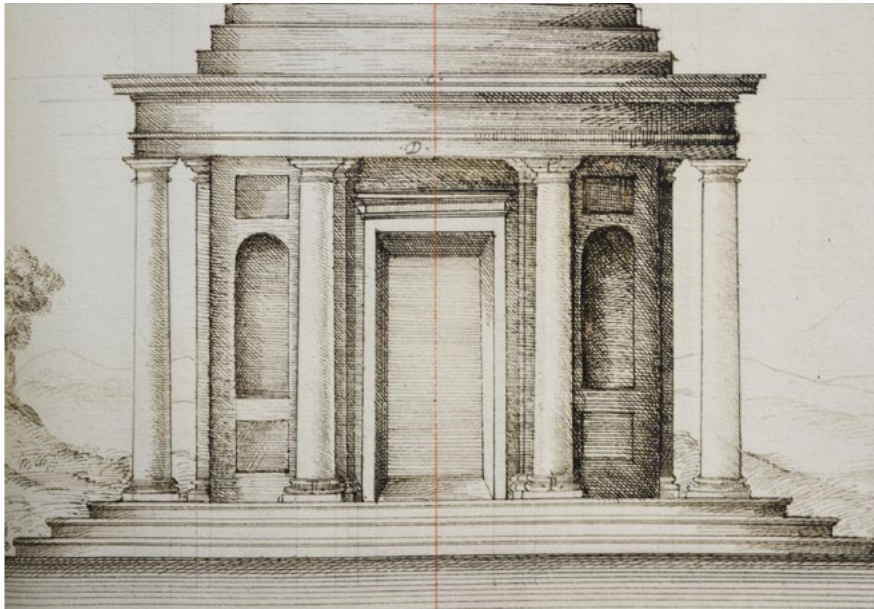


Figura 1.98a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Madonna Tramortita*. LM 221. In questo foglio è utilizzato l'inchiostro (i. C).



Figura 1.98b - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Strage degli Innocenti*. LM 30. In questo foglio è utilizzato l'inchiostro (i. A).



Figura 1.98c - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella dell'*Annunciazione*. LM 21. In questo foglio è utilizzato l'inchiostro (i. B).



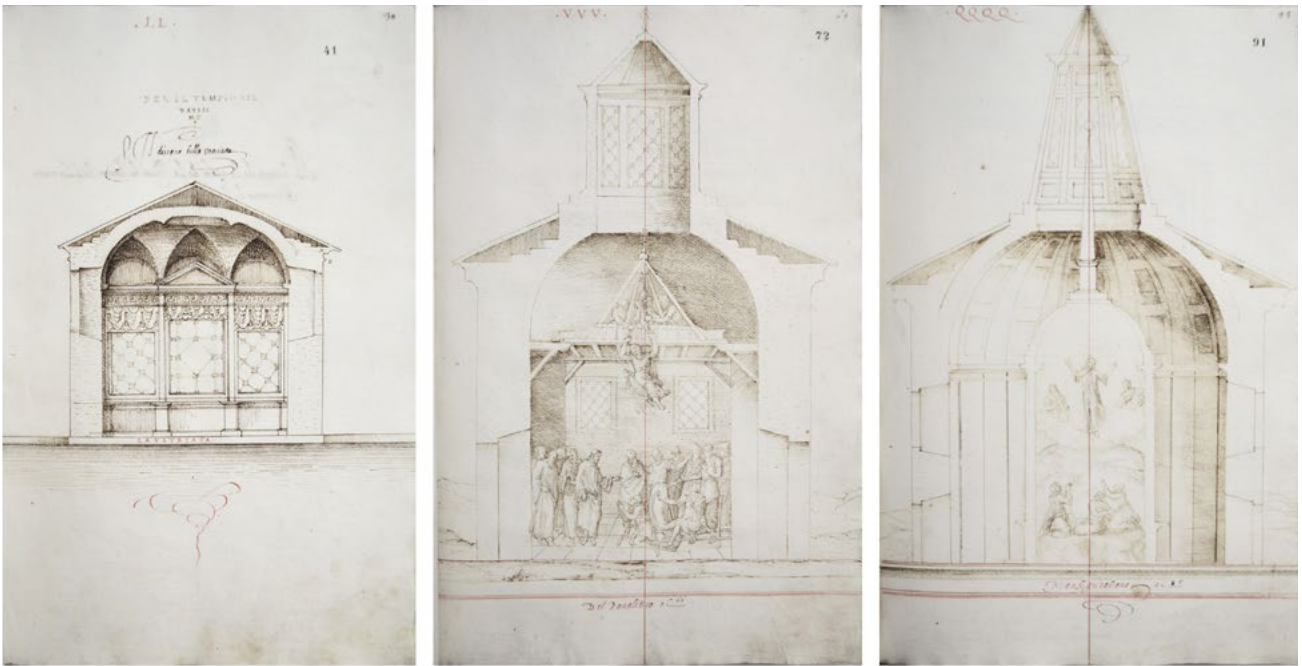
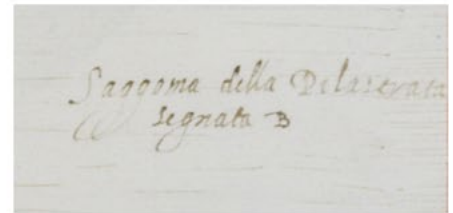
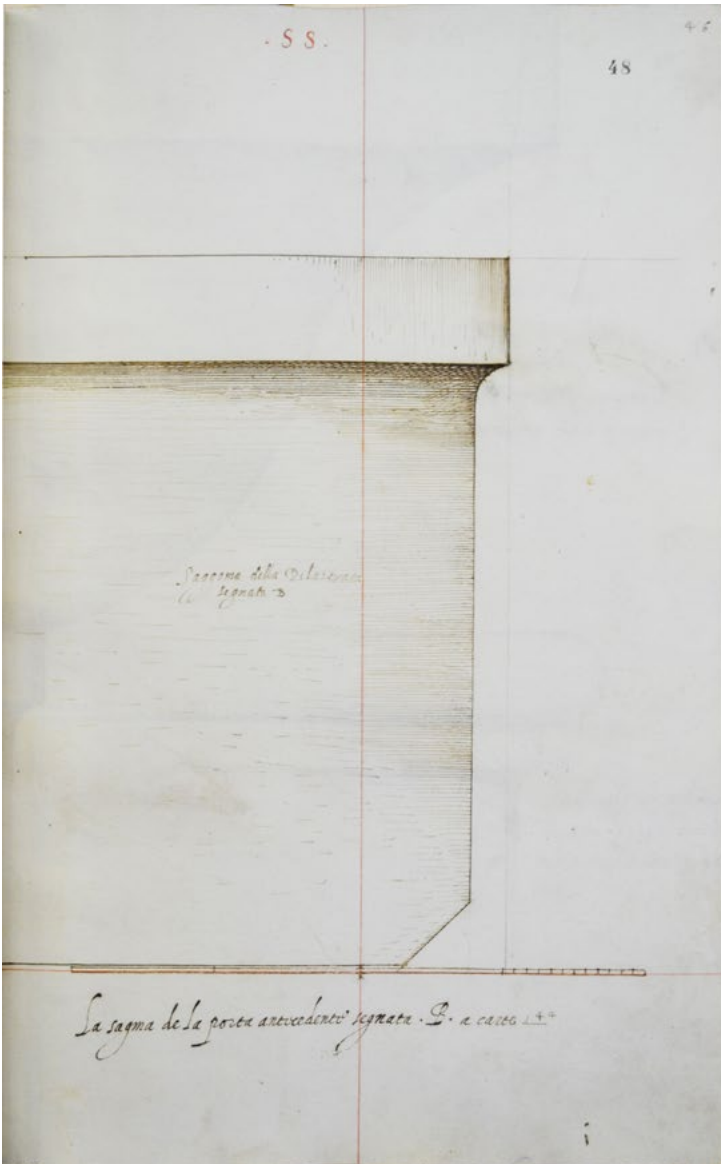
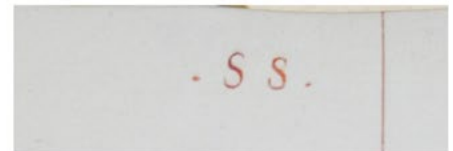


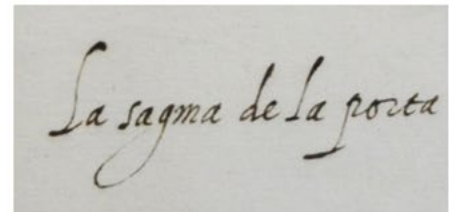
Figura 1.99 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetti per la cappella del *Battesimo*, del *Paralitico Risanato* e della *Trasfigurazione*, sezioni. LM 41, 72, 91. Dal confronto di questi tre disegni, si può notare la diversa cromia che assume lo stesso tipo di inchiostro (i. A), in base alla diluizione del composto.



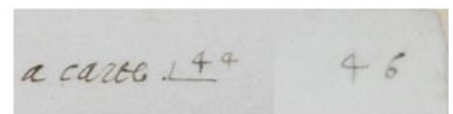
Inchiostro (i. A)



Inchiostro (i. E)



Inchiostro (i. D)



Inchiostro (i. C)

Figura 1.100 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano della mostra del portale del *Battesimo*, LM 48. Quest'immagine mostra come, all'interno dello stesso foglio, siano utilizzati diversi tipi di inchiostro.

Le variabili presentate fino a questo momento – la fascicolazione, la numerazione dei fogli, la tipologia degli inchiostri e la loro cromia – compongono un quadro piuttosto complesso, da cui, tuttavia, si possono trarre alcune conclusioni.

In genere le tavole del Libro sono state realizzate in ordine, dalla prima all'ultima pagina: se si escludono alcune sporadiche eccezioni, i disegni sono concepiti nella sequenza che tuttora si può leggere nel volume. Allo stesso tempo, tuttavia, s'intuisce che la redazione dei fogli, per quanto ordinata e progressiva, non sia omogenea: il Libro è stato eseguito a fasi intermittenti, iniziato con slancio, ma presto accantonato, ripreso dopo qualche tempo e infine concluso con impazienza.

Anche se la carenza di fonti documentarie relative al cantiere del Sacro Monte e alla bottega di Alessi non permette di datare i singoli disegni, intrecciando i dati emersi dalla schedatura è possibile individuare quattro distinte fasi di redazione del volume.

La prima fase riguarda i fascicoli 2, 3 e 4 del Libro (dal foglio 8 al 38): i suoi fogli testimoniano un momento di transizione, in cui i redattori non hanno ancora stabilito un preciso piano di lavorazione e non hanno ancora sviluppato un progetto grafico ben definito.

La seconda fase tocca i fascicoli 5, 6, 7 e 8 (dal foglio 39 al 116): la loro composizione è molto regolare e i disegni sono quasi sempre realizzati con l'inchiostro (i. A). In questa fase ha ormai preso forma il progetto grafico e per ogni cappella l'estensore realizza i disegni in serie, rispettando l'ordine della segnatura<sup>151</sup>.

La terza fase è la più consistente del volume. Nei fascicoli dal 9 al 18 (dal foglio 117 al 306) prosegue il progetto grafico impostato nella seconda fase, ma si può notare un cambio di inchiostro: per i disegni e le iscrizioni è utilizzato soltanto l'inchiostro (i. C)<sup>152</sup>.

Nell'ultima fase sono infine disegnate le tavole ai fogli 307-318: gli ultimi fascicoli hanno un numero irregolare di fogli (4 bifogli per il 19, 1 per il 20, 3 per il 22) e le cappelle sono rappresentate soltanto in due o tre tavole, senza più rispettare la sequenza di disegni adottata nelle altre fasi di redazione.

Se i disegni sono realizzati in ordine dal primo all'ultimo foglio, lo stesso non accade per le iscrizioni. Le didascalie, le notazioni, le segnature e le lettere di rimando, infatti, non sempre sono eseguite insieme ai disegni, ma spesso sono vergate dopo aver ultimato un intervallo consistente di disegni. Alcuni fogli del Libro mostrano una notevole stratificazione nelle iscrizioni: anche all'interno di una stessa pagina si possono trovare fino a quattro differenti tipologie di inchiostro per le didascalie, intestazioni e lettere di rimando (Fig. 1.100). Senza addentrarsi in un'analisi calligrafica, è evidente che esse non siano realizzate da un'unica mano, ma da

---

<sup>151</sup> In questa fase è aggiunto anche il primo fascicolo del Libro, come si può notare dagli inchiostri utilizzati per vergare l'indice al foglio 01.

<sup>152</sup> L'inchiostro rosso, in questa fase, è utilizzato soltanto per la griglia di impaginato.

almeno tre o quattro soggetti diversi, che non sempre coincidono con gli estensori dei disegni<sup>153</sup>.

Dal momento che è possibile associare gli inchiostri alle fasi di redazione dei disegni, in molti casi si può anche stabilire quando le iscrizioni sono state realizzate in rapporto alla stesura dei disegni. Anche se ogni foglio del Libro dei Misteri rappresenta un caso a sé stante, si possono individuare alcuni punti fermi, che permettono di classificare molte iscrizioni del volume.

Confrontando gli inchiostri e la grafia dei primi 116 fogli si nota che un gruppo di iscrizioni è stato realizzato in serie alla fine della seconda fase di redazione (Fig. 1.101):

1. La segnatura (n1) in l'inchiostro rosso (i. E), che si si interrompe al foglio 110;
2. Le intestazioni in inchiostro rosso (i. E) sul *recto* dei fogli nell'intervallo 41-116;
3. Le didascalie sul *recto* e sul *verso* dei fogli in inchiostro nero (i. D)<sup>154</sup>;

Ampliando l'analisi ai restanti fascicoli del Libro si può stabilire che nell'ultima fase di redazione sono state eseguite in sequenza:

4. Le didascalie in inchiostro nero (i. C) sul *recto* e sul *verso* dei fogli 106v-314<sup>155</sup>;
5. Le segnature (n2), appuntate in inchiostro nero (i. C) su tutte le pagine del Libro;
6. Le annotazioni in inchiostro nero (i. C), stilate a volume finito ai fogli 47-106, per completare la rete di rimandi tra i fogli, in relazione alla segnatura (n2).

---

<sup>153</sup> È questa una delle questioni più critiche del saggio di Rebecca Gill sull'autografia alessiana del Libro dei Misteri e del volume di Santa Maria presso San Celso. Uno degli argomenti più forti della studiosa inglese, infatti, è proprio il confronto calligrafico tra i fogli del Libro dei Misteri, le pagine del volume S 149 Sup B e le lettere autografe conservate all'archivio Sauli. Tuttavia Rebecca Gill non considera le differenze di inchiostro e calligrafia che si possono notare anche soltanto all'interno di un singolo foglio del Libro dei Misteri, dando per scontato che tutte queste siano realizzate da un unico responsabile, che coincide con l'autore del disegno. R. Gill 2016, 181-189. Si potrebbe tentare un confronto con le lettere inviate da Alessi a Stefano Sauli, al cantiere di Santa Maria di Carignano (W. Ghia 1999) e ad Alessandro Farnese (Archivio di Stato di Parma, *Epistolario Scelto*, b. 21, f. 2). Tuttavia il confronto non darebbe risultati particolarmente significativi, dal momento che non sappiamo con certezza se tali lettere siano state scritte personalmente da Alessi o siano state dettate a un collaboratore.

<sup>154</sup> Dal modo in cui le iscrizioni sono impostate sulla pagina, si può intuire che queste didascalie siano state vergate soltanto dopo aver eseguito le intestazioni in inchiostro rosso. A questo gruppo di iscrizioni appartiene anche l'indice al foglio 01, in inchiostro (i. D).

<sup>155</sup> A questo gruppo appartiene forse anche il *Proemio* ai fogli 3-7.



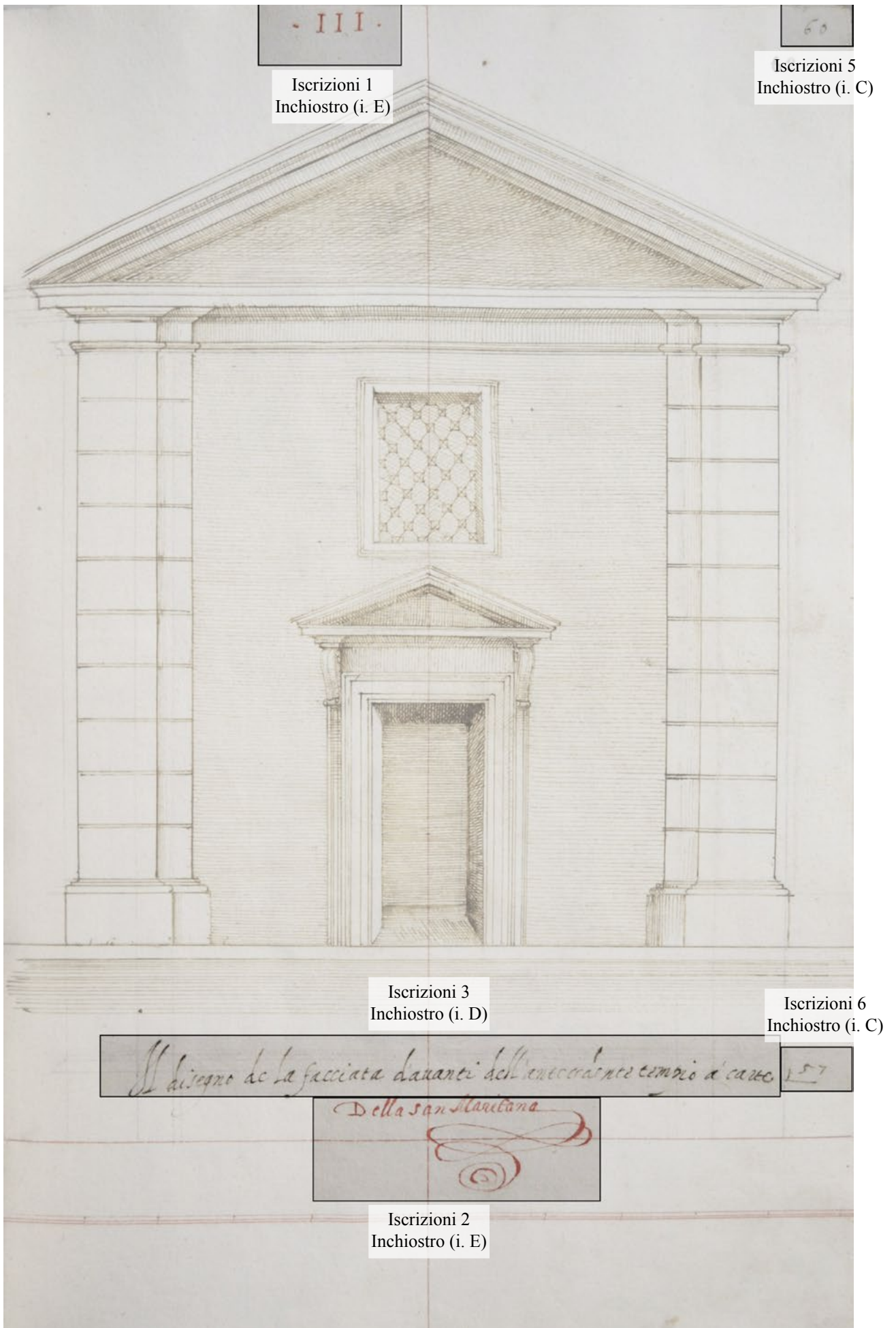


Figura 1.101 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Samaritana*, alzato, LM 62. In evidenza i gruppi di iscrizioni realizzati nelle diverse fasi di redazione del Libro dei Misteri. Le iscrizioni 1, 2 e 3 sono vergate in serie alla fine della seconda fase di redazione, mentre le iscrizioni 5 e 6 sono vergate in serie alla fine dell'ultima fase.

## Discontinuità, eccezioni e trasformazioni

Il quadro offerto fino a questo momento, per quanto stratificato, rappresenta una notevole semplificazione: il Libro dei Misteri è in realtà ricco di discontinuità e eccezioni, alcune più visibili, altre meno esplicite.

Al foglio 88v, ad esempio, un disegno che rappresenta la cappella della *Trasfigurazione* interrompe l'omogeneità del progetto grafico (Fig. 1.102). A differenza delle tavole che lo precedono e lo seguono, il disegno non soltanto è eseguito sul *verso*, ma, all'interno dello stesso foglio, raffigura la pianta e la sezione di un edificio. Come spiegare quest'anomalia?

Sebbene il foglio 88 appartenga all'intervallo di tavole eseguite nel corso della seconda fase di redazione, è evidente che l'88v sia stato realizzato in un momento successivo. Infatti, se si confrontano le tavole relative alla cappella della *Trasfigurazione*, si può notare che il foglio 88v sia l'unico a non essere disegnato con l'inchiostro (i. A). Il disegno 88v, invece, è realizzato con l'inchiostro (i. C), impiegato soltanto a partire dal foglio 117, durante la terza fase di redazione del volume. Anche se non è possibile datare con precisione le fasi di redazione, in questo caso la storia del Libro dei Misteri s'intreccia con la storia del cantiere. Infatti, poco dopo il 1566 la Fabbrica avvia la costruzione della cappella della *Trasfigurazione* seguendo i disegni del Libro, ma, per carenza di fondi, abbandona i lavori dopo aver realizzato le opere di fondazione (Fig. 1.103).

Se la stesura dei disegni per la *Trasfigurazione* sul *recto* dei fogli 88-96 precede l'inizio della costruzione della cappella, il disegno al foglio 88v è sicuramente successivo all'inizio dei lavori, come testimoniano le didascalie. La tavola mostra infatti un progetto di adattamento della cappella, pensato per ridimensionare l'edificio ("ridurre a minor grandezza"), senza abbattere le porzioni di muratura già costruite ("servirsi delli muri già fatti per seditoi")<sup>156</sup>.

Se i disegni per la *Trasfigurazione* non erano più utili per la Fabbrica, per quale motivo non sono stati eliminati e ridisegnati? Perché rappresentare l'edificio sul *verso* di un foglio, rompendo il progetto grafico del Libro?

La risposta è semplice: rifare i disegni per una cappella non avrebbe significato soltanto sostituire un paio di tavole, ma generare una reazione a catena all'interno del fascicolo che la contiene. Nel caso il disegnatore avesse deciso di eseguire nuovamente i disegni in pianta e in alzato per la *Trasfigurazione*, sarebbero saltati anche i rapporti con le tavole a scala maggiore, non più utilizzabili per il nuovo progetto. A questo punto non sarebbe bastato rifare le nove tavole per la *Trasfigurazione*, ma anche quelle per la cappella precedente (il *Figlio della Vedova di Naim*). Su ogni bifoglio in cui è rappresentata una tavola per la *Trasfigurazione*, infatti, è disegnata anche una tavola per la cappella del *Figlio della Vedova di Naim*: in poche parole, non sarebbe stato sufficiente sostituire un disegno, ma sarebbe stato necessario realizzare 18 tavole in *bella copia*.

---

<sup>156</sup> L. Fecchio 2019 a, 57-70.





Figura 1.102 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Trasfigurazione*. LM 88v, 89. Nel verso del foglio 88 si può vedere la variante disegnata da Galeazzo Alessi per ridurre le dimensioni della cappella e adattarsi alle fondazioni già costruite.



Figura 1.103 - Henrick Van Schoel, *Questa è la nuova Hierusalemme (...)*, Acquaforte, 1600-1610 ca, Milano, Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', P.V. 30-47. In evidenza le opere di fondazione della cappella della *Trasfigurazione*. All'interno delle fondazioni si possono vedere le antiche cappelle dell'*Ascensione* e dell'*Orazione del Pater*.





Figura 1.104a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetti per la cappella della *Tentazione* e della *Samaritana*, sezioni. LM 54, 65.



Figura 1.104b - Ricostruzione dell'aspetto originale delle tavole 54 e 65 del Libro dei Misteri, prima che fossero invertiti i misteri.

Quini all' incontro mi è parso disegnare la pianta et elevat<sup>o</sup>  
de la Santorna da farsi sopra l'antecedenti tempio de la tē-  
tatione la quale potrà anche servire in altri tempiotti, di-  
minuendo o crescendo la grandezza di essa, secondo i luoghi  
dove la se ha aera applicare proportionalmente come parrà  
al diligenti esecutore dell' opera.



Figura 1.105 - Verso del foglio 54 del Libro dei Misteri: si possono vedere gli inserti di carta, incollati sul foglio per invertire i misteri della Tentazione e della Samaritana.

Le discontinuità nel Libro dei Misteri non sempre sono dovute a modifiche effettuate in corso d'opera, come nel caso della *Trasfigurazione*, ma talvolta sono imputabili agli errori dei disegnatori stessi. Il caso più eclatante è rappresentato dalle tavole 54 e 65, in cui sono raffigurate le cappelle della *Tentazione* e della *Samaritana* (Fig. 1.104a). In entrambe le tavole si può notare una certa incoerenza tra la struttura architettonica e il *mistero* disegnato all'interno della cappella: le figure sono fuori scala e l'impostazione della scena non è adatta alla forma della vetriata che lo dovrebbe contenere. Un confronto ravvicinato tra i due disegni spiega le ragioni di queste discrepanze: durante la redazione, l'estensore aveva compiuto un errore nel rappresentare la scena sacra e aveva disegnato il *mistero* della *Samaritana* all'interno della cappella della *Tentazione* e il *mistero* della *Tentazione* all'interno della cappella della *Samaritana* (Fig. 1.104b). Probabilmente Alessi e collaboratori si accorgono della svista soltanto quando il Libro è già stato rilegato e, per evitare di scomporre la rilegatura e ridisegnare le tavole, decidono di scambiare la posizione dei *misteri*: le porzioni di foglio su cui sono rappresentate le scene sacre sono ritagliate e collocate nel corretto ordine. Sul *verso* dei due fogli si possono ancora vedere i sottili inserti di carta utilizzati per incollare i ritagli nella loro posizione attuale e per evitare di vedere segni sul *recto* della tavola (Fig. 1.105).

### **Un'istantanea sulla bottega di Galeazzo Alessi: il processo di redazione**

Fino a questo momento si è tentato di individuare le caratteristiche generali del Libro dei Misteri, di tracciare le linee che segnano il suo sviluppo e di mostrare alcune trasformazioni che il volume ha subito nel corso della sua stesura. Tuttavia, ciascun foglio ha una storia a sé e in qualche modo rappresenta un'istantanea sul gruppo di lavoro che ruota intorno a Galeazzo Alessi: in ogni pagina si può intravedere il movimento delle mani che si sovrappongono, impostano l'impaginazione, tracciano i disegni, scrivono le didascalie e le signature. Sebbene ogni foglio ponga l'osservatore di fronte a situazioni sempre diverse, ciascuno di essi mostra i segni di un processo che coinvolge l'intero volume.

Come si è visto nei paragrafi precedenti, la prima tappa di questo processo è la pianificazione del singolo fascicolo: in questa fase Alessi e collaboratori determinano la quantità di fogli da utilizzare per comporre il fascicolo e decidono i soggetti da rappresentare. Soltanto a questo punto, l'estensore procede all'esecuzione del disegno.

Il primo segno impresso sul foglio non è il disegno architettonico, ma la squadratura della tavola, realizzata in serie con lo stilo metallico, su tutti i fogli che compongono il fascicolo<sup>157</sup>. A partire dai solchi dello stilo, un disegnatore traccia

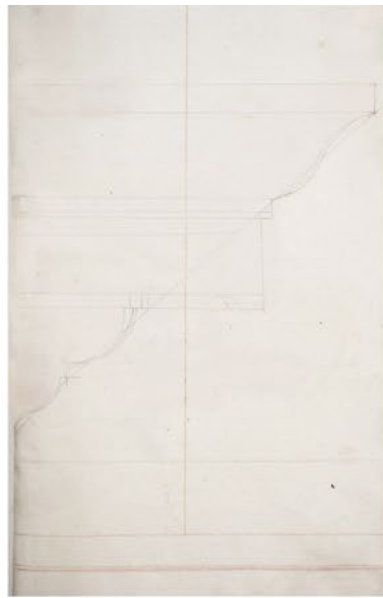
---

<sup>157</sup> Sullo stilo metallico: M.B. Cohn 1997, 61-63; J. Ambers 2010, 48-54.

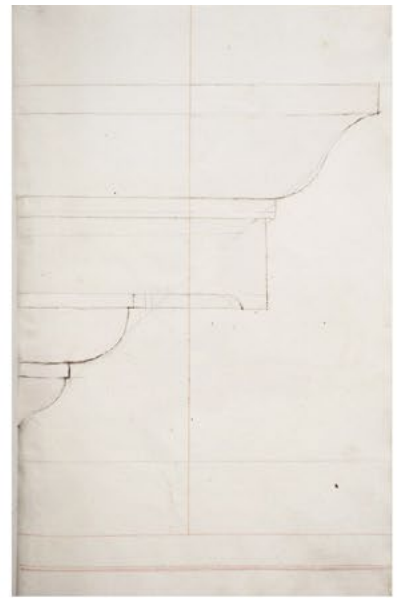




1



2



3



4



5



Figura 1.106 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano della cornice sommitale della cappella dell' *Apparizione ai Discepoli*. LM 294. Lo schema mostra le diverse fasi di redazione del foglio: 1. Linee di impaginato in inchiostro rosso; 2. Linee di costruzione in matita nera; 3. Linee di contorno a penna e inchiostro; 4. Ombreggiature; 5. Segnature e didascalie.



Figura 1.107 - Confronto fra alcune sagome disegnate nel Libro dei Misteri ed architetture progettate da Galeazzo Alessi: le modanature per la chiesa di Santa Maria presso San Celso e la trabeazione del primo piano del cortile di Palazzo Marino a Milano. LM 57, 165, 284, 121, 257; BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 62, 45, 43, 42.

in inchiostro rosso (i. E) la griglia d'impaginato, ovvero la linea verticale e il gruppo di linee orizzontali nella parte bassa del foglio. Sulle linee orizzontali, con un punteruolo, riporta la scala di rappresentazione, sia per disegni a scala maggiore che per quelli a scala minore.

A questo punto l'estensore si trova di fronte a due opzioni: disegnare il dettaglio di una modanatura o rappresentare l'architettura di una cappella in pianta, sezione o prospetto.

Nel primo caso l'operazione è piuttosto veloce ed è eseguita da un unico soggetto (Fig. 1.106). La modanatura non è mai ricalcata da un disegno preparatorio, ma è costruita direttamente sul foglio, a partire da un disegno a scala maggiore, o riportando alla corretta dimensione una sagoma che appartiene al repertorio di bottega. Molti modani, infatti, corrispondono a dettagli architettonici utilizzati anche nei cantieri di Palazzo Marino e Santa Maria presso San Celso<sup>158</sup> (Fig. 1.107).

Appoggiandosi al margine sinistro del foglio il disegnatore imposta il modano con linee orizzontali e verticali a matita. Nel caso delle cornici, la sagoma si snoda su un tracciato diagonale, che, inclinato di 45 gradi, è utilizzato come guida per costruire la successione di modanature che la compongono. Il disegnatore individua quindi il profilo, prima a matita, poi a penna: echini, tori, gusci e astragali sono disegnati con il supporto del compasso, mentre scozie e gole sono in genere tracciate a mano libera. Il disegnatore esegue infine l'ombreggiatura con penna e inchiostro, con tratteggi a mano libera o aiutandosi con riga e squadra.

Nel caso in cui il disegnatore debba realizzare una tavola, con lo scopo di rappresentare un edificio in pianta, sezione o prospetto, il lavoro è più lungo e può comportare l'intervento di diversi soggetti (Figg. 1.108, 1.109).

Sulla griglia d'impaginato un primo estensore imposta il disegno architettonico: dai segni puntiformi impressi con lo stilo sui vertici degli edifici s'intuisce che la rappresentazione è quasi sempre ricalcata in bella copia a partire da disegni preparatori, realizzati nella stessa scala su fogli sciolti. Utilizzando i punti impressi ai vertici, il disegnatore traccia con la riga e lo stilo metallico le linee di costruzione, quindi individua la forma dell'edificio con la matita e ripassa il profilo della sezione con penna e inchiostro<sup>159</sup>.

Se si tratta di un disegno in sezione, tracciato per rappresentare il *mistero* all'interno della cappella, il foglio passa in mano a un secondo disegnatore che realizza le figure, prima con schizzi a matita, poi con leggeri e sicuri tratti a penna. Anche se l'estensore del *mistero* utilizza lo stesso inchiostro impiegato nel disegno architettonico, la resa cromatica differisce molto: questo aspetto non soltanto prova che

---

<sup>158</sup> Si veda, ad esempio, la corona con canali sopra alle cariatidi nel cortile di Palazzo Marino, che coincide con la modanatura disegnata nel LM al foglio 257. Molte modanature trovano perfetta corrispondenza nel volume di Santa Maria presso San Celso (BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B): il foglio 62 di Santa Maria presso San Celso 62 corrisponde a LM 57, 122; il 43 a LM 68, 284; il 53 a LM 114; il 42 a LM 121; il 25 a LM 153; il 45 a LM 165.

<sup>159</sup> Talvolta il profilo a penna è realizzato soltanto dopo che sono stati disegnati i *misteri*. Si veda ad esempio: LM 72.





1



2



3



4



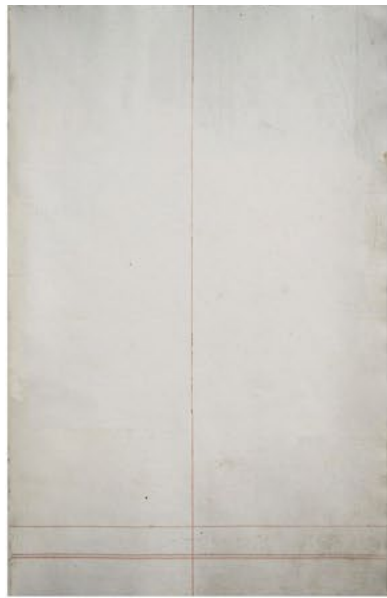
5



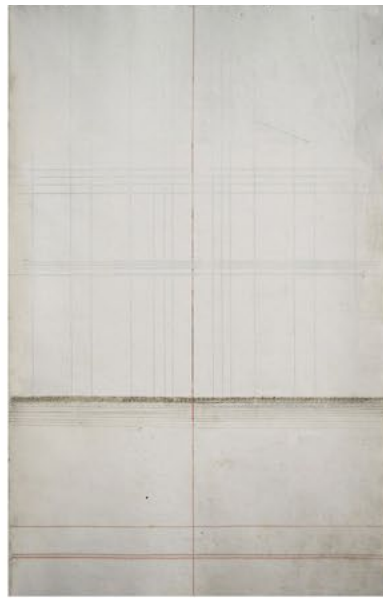
6



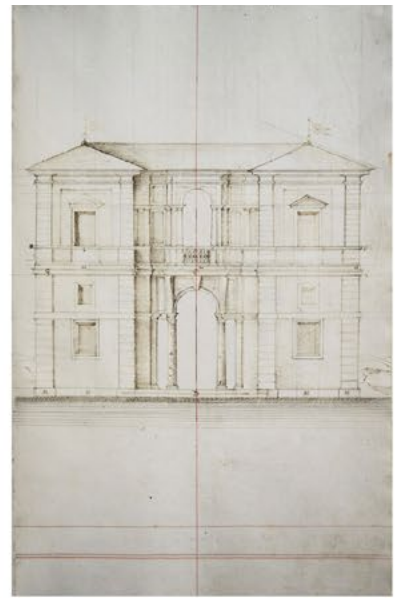
Figura 1.108 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Entrata a Gerusalemme, sezione, LM 294. Lo schema mostra le diverse fasi di redazione del foglio: 1. Linee di impaginato in inchiostro rosso; 2. Linea di terra e linee di costruzione in stilo metallico; 3. Linee di contorno a penna e inchiostro; 4. Disegno del mistero; 5. Ombreggiature; 6. Segnature e didascalie.



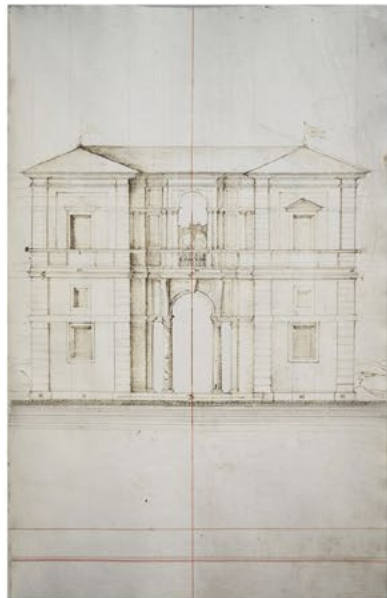
1



2



3



4



5



6



Figura 1.109 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Pilato*, sezione, LM 199. Lo schema mostra le diverse fasi di redazione del foglio: 1. Linee di impaginato in inchiostro rosso; 2. Linea di terra e linee di costruzione in stilo metallico; 3. Linee di contorno a penna e inchiostro; 4. Disegno del mistero; 5. Ombreggiature; 6. Segnature e didascalie.



L'apertura di questa cornice si riferisce alla sagoma antecedente ed è l'ultima il disegno architettonico e questo si adunisce



Il disegno della porta dell'antecedenti Tempio segnato I.  
d.c. 272

Figura 1.110 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella della *Cena in Emmaus*, LM 283. Si può notare che la didascalia a fianco della cornice del portale sia stata realizzata dallo stesso disegnatore che ha rappresentato la porta e che non corrisponda alla calligrafia della didascalia in basso, al centro del foglio.



il disegno di figura sia stato realizzato da un diverso soggetto, ma anche che egli sia intervenuto in un momento diverso, quando la miscela dell'inchiostro aveva una differente diluizione, come si è visto prima. Il responsabile dei disegni di figura talvolta realizza in serie, per gruppi di cappelle, anche i paesaggi sullo sfondo.

Soltanto dopo che il secondo disegnatore ha realizzato i *misteri* e i paesaggi, il foglio torna in mano al primo estensore, che completa la rappresentazione tratteggiando a penna l'ombreggiatura all'interno della sezione.

In alcune occasioni il disegnatore annota considerazioni a fianco del disegno che sta realizzando, come si può vedere, ad esempio, nel foglio 283 (Fig. 1.110). Si tratta però di casi eccezionali, dal momento che la maggior parte delle didascalie e delle segnature sono vergate in fasi successive, probabilmente da altri estensori.

## Le mani degli architetti eccellentissimi

Come si è visto, le tavole che compongono il Libro dei Misteri non sono realizzate da un unico disegnatore, ma da diversi soggetti, che si alternano, entrano e escono dalle pagine del volume e talvolta si sovrappongono anche all'interno dello stesso foglio. Nel lavoro di schedatura allegato in appendice si è tentato di distinguere, per quanto possibile, i responsabili della stesura e, in questo paragrafo, si cercherà di presentare le linee essenziali del lavoro, senza soffermarsi nell'analisi dei singoli fogli.

L'aspetto più evidente, già accennato da Augusto Cavallari Murat nel 1960, riguarda i paesaggi disegnati sullo sfondo delle tavole e i *misteri* all'interno delle cappelle<sup>160</sup>. In queste rappresentazioni il tratto è più leggero e disinvolto di quello che si può trovare nei disegni architettonici<sup>161</sup>.

Quasi tutti i disegni di figura sono realizzati da un unico estensore, indicato nelle schedature come B1: è lui a disegnare in serie i paesaggi sullo sfondo e a rappresentare 36 delle 38 scene sacre<sup>162</sup> (Fig. 1.111).

A B1 si affianca un secondo disegnatore, B2, che realizza soltanto due disegni: la scena di *Adamo ed Eva* e la rappresentazione di dettaglio dell'automa dell'angelo nella *Probatica Piscina* (Figg. 1.113, 1.114). In questi due disegni le linee sono morbide e sinuose e i chiaroscuri sono accentuati da leggere lavature d'inchiostro. Essi mostrano grandi affinità con alcune tavole realizzate per la chiesa di Santa Maria presso San Celso raccolte nel volume S 149 Sup B, in cui si può riconoscere

---

<sup>160</sup> “Le figurazioni di talune pagine del «Libro dei Misteri» son fatte cambiando l'inchiostro e forse anche mano. Talune sono stilisticamente nel gusto dei cremonesi Campi, operosi a Milano.”. A. Cavallari Murat 1966, 105.

<sup>161</sup> Si potrebbero fare simili considerazioni per i contemporanei disegni dei Du Cerceau. Si vedano, ad esempio, l'immagine 65 pubblicata in: J. Guillaume 2010, 64. Qui peraltro è affrontata una “question de l'atelier” molto vicina a quella del Libro dei Misteri. Peter Fuhling arriva a queste conclusioni: “Du fait que l'artiste [Jacques Andouet Du Cerceau] était le seul responsable de la production de dessin, il nous a semblé inutile de parler d'un «atelier de Du Cerceau»”. J. Guillaume 2010, 65.

<sup>162</sup> LM, 26, 27, 30, 34, 40, 52-54, 65, 72, 80, 91, 101, 118, 129, 130, 137, 140, 142-145, 149-152, 160-162, 173, 181, 192, 199, 202, 213, 220, 221, 223, 231, 233, 239-243, 250-253, 269-272, 279, 280, 283, 289-293, 308, 309, 311, 314, 316, 318.



Figura 1.111 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ultima Cena, sezione (dettaglio del mistero). LM 161. Il mistero è realizzato dal disegnatore B1.

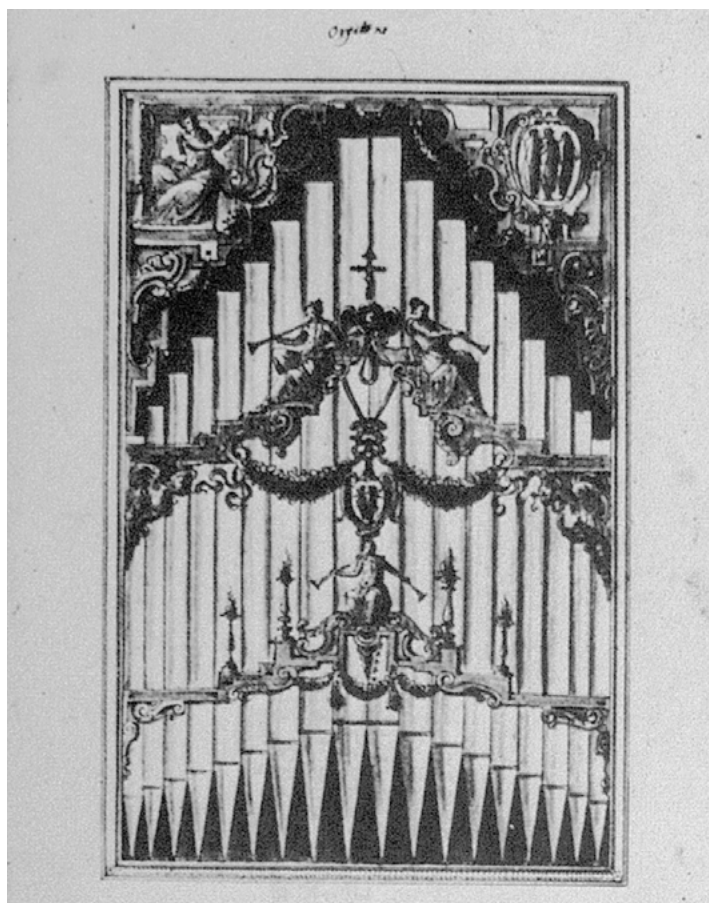


Figura 1.112 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per l'organo della chiesa di Santa Maria presso San Celso, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1563-65, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 81. Le figure e le decorazioni dell'organo sono realizzate dal disegnatore B1.





Figura 1.113 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella di *Adamo ed Eva*. LM 17. Il *mistero* è realizzato dal disegnatore B2.



Figura 1.114 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probatica Piscina*, dettaglio dell'automata dell'angelo, LM 138. L'angelo è realizzato dal disegnatore B2.



Figura 1.115 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il coro della chiesa di Santa Maria presso San Celso, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1565-68, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 91. L'*Annunciazione* disegnata nel pannello centrale è realizzata dal disegnatore B2.

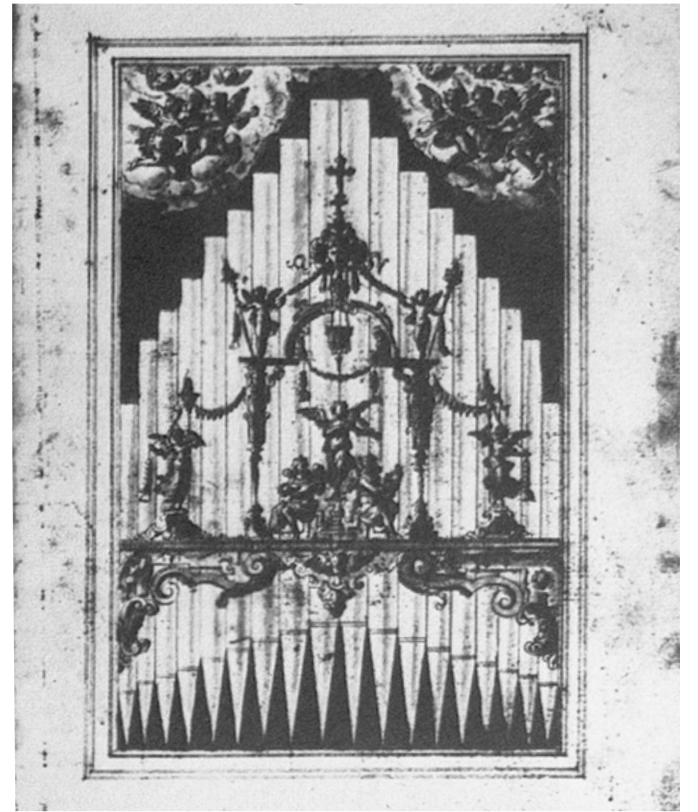


Figura 1.116 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per l'organo della chiesa di Santa Maria presso San Celso, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1563-65, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 83. Le figure e le decorazioni dell'organo sono realizzate dal disegnatore B2.



chiaramente il tratto di B2: il disegno dell'organo al foglio 83 (Fig. 1.116), la scena dell'*Annunciazione* al foglio 91 (Fig. 1.115), così come le erme alle carte 86 e 87<sup>163</sup>. Anche B1 compare in alcuni disegni del volume S 149 Sup B, come, ad esempio, le figure rappresentate nei disegni 81 e 82 per il progetto dell'organo (Fig. 1.112). Come ha notato Aurora Scotti parlando dei disegni per Santa Maria presso San Celso, la buona qualità del tratto fa sorgere il sospetto che B1 e B2 non siano né architetti, né aiuti di bottega, ma pittori attivi nei cantieri milanesi di Alessi, "in un tipo di collaborazione assai frequente nel Cinquecento"<sup>164</sup>.

Per quanto riguarda le rappresentazioni architettoniche, distinguere le mani dei disegnatori non è sempre un'operazione semplice. L'impegno degli estensori nel garantire una certa uniformità grafica nelle tavole non lascia molto spazio all'espressività personale del tratto<sup>165</sup>. Nel Libro dei Misteri i disegnatori si possono riconoscere soprattutto nel tratteggio a mano libera, nella definizione dei profili curvi e nella pressione applicata sulla penna nei tracciamenti rettilinei (Figg. 99-102): in genere le mani dei disegnatori corrispondono alle diverse fasi di redazione del Libro<sup>166</sup>.

Buona parte delle tavole realizzate nella fase 1 e 2 sono disegnate da un unico estensore, qui identificato come A1 (Figg. 1.117, 1.118, 1.121)<sup>167</sup>. La sua mano si riconosce chiaramente anche in alcuni disegni di dettaglio del volume AA di Santa Maria presso San Celso<sup>168</sup>.

Nella terza fase e quarta di redazione (LM 117-318) non compare più A1, ma la quasi totalità delle tavole è realizzata da due disegnatori, di cui, purtroppo, non sempre è possibile distinguere le mani (Figg. 1.110-1.120, 1.122). Per semplicità si è deciso di individuare questo gruppo di lavoro sotto la denominazione A3 (Figg. 1.125, 1.126)<sup>169</sup>.

Si distingue infine un ultimo disegnatore, A2. Le circa quaranta tavole da lui realizzate sono distribuite in tutto il volume<sup>170</sup>. A2 interviene soprattutto nelle rappresentazioni in sezione, dove si può notare una particolare attenzione nella

---

<sup>163</sup> BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B, 83, 86, 87, 91.

<sup>164</sup> A. Scotti 1975, 469.

<sup>165</sup> Inoltre, come ha notato Paul Davis, gli strumenti utilizzati per il disegno architettonico (riga e compasso) spesso minano l'individualità degli estensori, rendendo ardua l'identificazione dell'autore. P. Davis 2013, 123.

<sup>166</sup> Si veda il paragrafo: **1.5 Una storia del Libro a partire dal libro** (La fascicolazione dei fogli e gli inchiostri).

<sup>167</sup> I seguenti disegni sono di attribuzione incerta: LM 13, 15, 18, 19, 24-27, 33-35, 37, 38, 94-96, 103-116.

<sup>168</sup> Ad esempio, le modanature: BAMi, *Raccolta Bernardino Ferrari*, S.149 Sup B, 21, 41-45.

<sup>169</sup> Sotto la denominazione A3 si può anche riconoscere la mano di un aiuto di bottega che realizza alcune modanature. La sua presenza si può notare dall'incertezza nel tracciare i profili curvi delle sagome a mano libera. Si veda, ad esempio: LM 175. I seguenti disegni sono di attribuzione incerta: LM 135, 174, 175,

<sup>170</sup> Ad A2 si possono attribuire: LM 11, 14, 16, 20, 21, 31, 58, 88v, 118, 119, 120, 123, 173, 198, 223, 232, 233, 250, 258-260, 262, 271-274, 281, 282, 313-318. In alcuni disegni si intravede anche la mano di A3: LM 124, 199, 299, 300. I seguenti disegni sono di attribuzione incerta: LM 9, 12, 17, 23, 36, 136, 140, 162, 163.

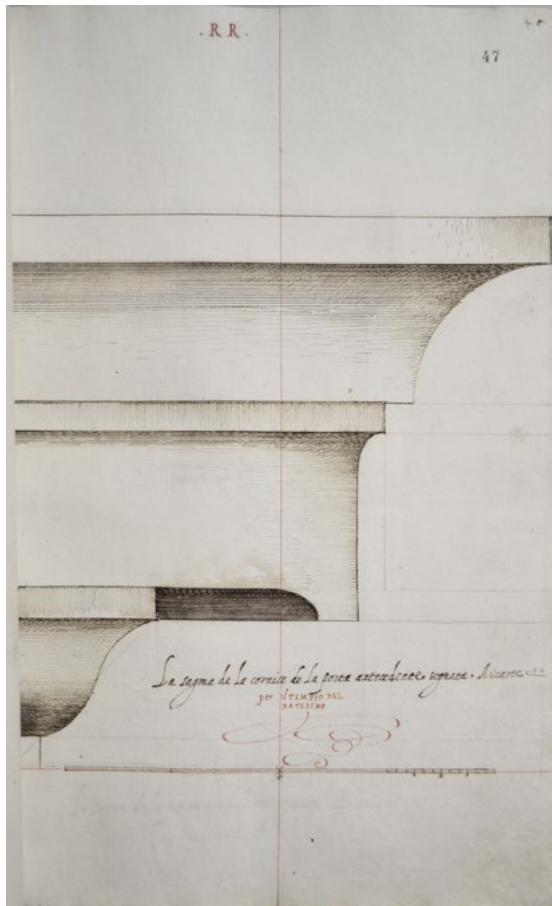


Figura 1.117 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano del portale della cappella del *Battesimo*, LM 47. Il disegno è realizzato dal disegnatore A1.



Figura 1.118 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella del *Battesimo*, LM 46. Il disegno è realizzato dal disegnatore A1.

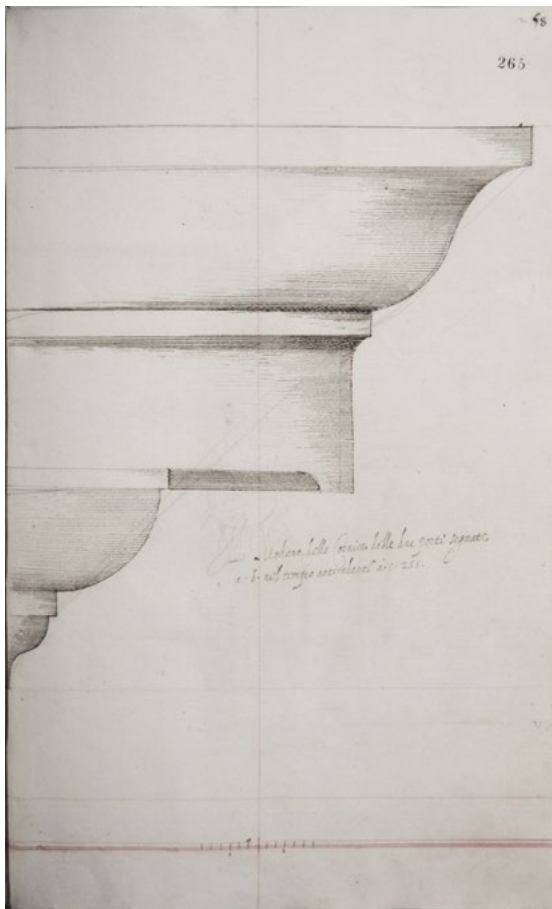


Figura 1.119 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modano del portale del *Santo Sepolcro*, LM 265. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3.



Figura 1.120 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portale della cappella della *Cena in Emmaus*, LM 283. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3.



Figura 1.121 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Strage degli Innocenti*, sezione, LM 47. Il disegno è realizzato dal disegnatore A1.



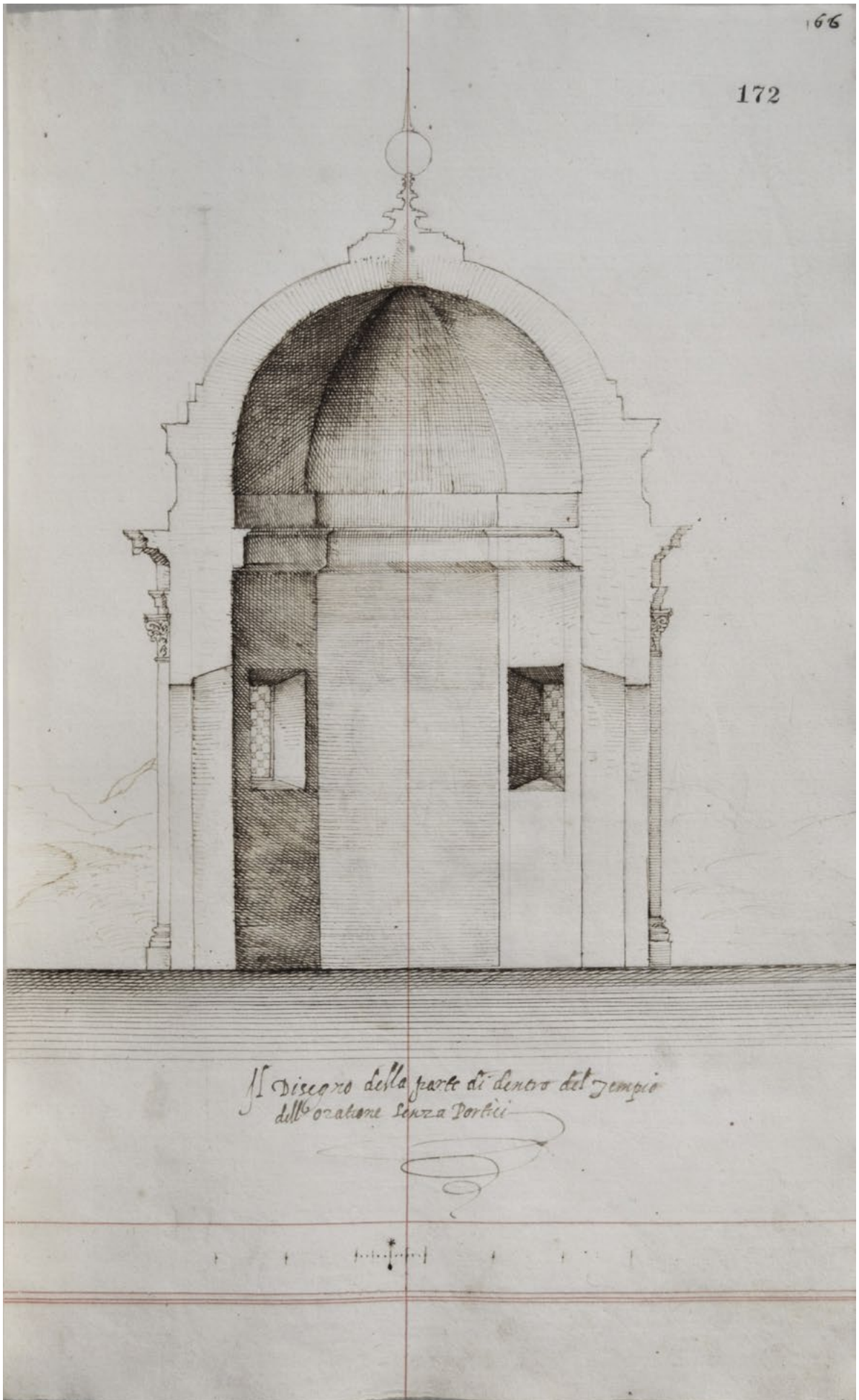


Figura 1.122 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Orazione nell'Orto, sezione, LM 172. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3.



Figura 1.123 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Spogliazione di Cristo*, LM 233. Il disegno architettonico è realizzato dal disegnatore A2 (Galeazzo Alessi?), mentre il *mistero* è realizzato dal disegnatore B1.

definizione dei profili, tracciati senza alcuna incertezza (Figg. 1.123, 1.124, 1.127). Il suo tratteggio cerca di catturare luci e ombre con un tratto vibrante e molto più espressivo degli altri tre disegnatori. È significativo, a questo proposito, confrontare il foglio 250, realizzato da A2, con le rappresentazioni dello stesso soggetto disegnate da A3, ai fogli 249 e 251 (Figg. 1.124-1.126).

Alla redazione del Libro partecipano quindi almeno sei attori: due pittori (o aiuti di bottega, forse attivi al cantiere di Santa Maria presso San Celso), che realizzano le ambientazioni e le scene sacre, e almeno altri quattro disegnatori, che si occupano invece delle rappresentazioni architettoniche.

Uno di questi anonimi personaggi sembra giocare una parte da protagonista: il disegnatore A2.

Le tavole realizzate da A2 rivestono una particolare importanza all'interno del Libro: sono suoi, ad esempio, i fogli 11, 257 e 258, che definiscono il progetto d'insieme; è suo il disegno che illustra la soluzione alternativa per la cappella della *Trasfigurazione* (LM 88v) (Fig. 1.127); sono sue anche le tavole che mostrano in dettaglio l'ordine della piazza del *Tempio di Salomone* (LM 123, 124) e i progetti per il *Limbo*, il *Purgatorio* e l'*Inferno* (LM, 313-318). I disegni di A2, anche se in *bella copia*, sono gli unici fogli del Libro a presentare cancellature e ripensamenti<sup>171</sup> (Fig. 1.7). Le tavole da lui realizzate mostrano una qualità grafica decisamente superiore a quelle di A1 e A3 e accostabile ai fogli che componevano originariamente il "Libro +" di Santa Maria presso Celso<sup>172</sup>.

Anche se non si ha alcuna certezza al riguardo, dal momento che si conoscono pochissimi disegni autografi dell'architetto perugino<sup>173</sup> (Figg. 1.89-1.90), si può ipotizzare che A2 sia da identificare proprio in Galeazzo Alessi. Dalla struttura del Libro si può notare come la sua mano definisca i punti più critici del volume, guidandone a tutti gli effetti la redazione. Inoltre si ha l'impressione che lo stile e il trattamento chiaroscurale delle tavole realizzate da A1 e A3 imiti, con risultati

---

<sup>171</sup> Ad esempio: LM 259, 260.

<sup>172</sup> Per il "Libro +" si rimanda alla tabella in **Appendice 3**.

<sup>173</sup> Gli unici disegni sicuramente autografi di Alessi sono alcuni schizzi di progetto inviati da Milano alla fabbrica di Santa Maria di Carignano. I disegni sono stati recentemente pubblicati in: R. Gill 2016, 184, 209, 212. Genoa, *Archivio Durazzo-Giustiniani*, Archivio della basilica, 105 Fogliazzo della fabbrica dell'anno 1560 a 1569. Per il carattere dei disegni è difficile utilizzarli come termine di confronto per il Libro dei Misteri. I disegni, già riprodotti da Santo Varni, erano stati "ritrovati" nel 1996 da Alessandra Coppa: S. Varni 1877, TAV. I e II; A. Coppa 1996. Sulla documentazione di Santa Maria di Carignano e il controverso disegno del campanile della chiesa: W. Ghia 1999. Nel 1981 Gianni Baldini ha attribuito a Galeazzo Alessi un volume manoscritto di architettura militare, nominato "Libro di Fortificazione in modo di Compendio (...)" e conservato nella Biblioteca Estense di Modena. G. Baldini 1981. In una pubblicazione monografica sul codice, Alessandra Coppa ha confermato le ipotesi di Baldini: A. Coppa 1999. L'attribuzione a Alessi, tuttavia, è poco convincente. La scarsa qualità del disegno, delle iscrizioni e dell'impaginato e l'incerta costruzione prospettica degli elaborati del codice di Modena condividono ben poco con il Libro dei Misteri, i volumi di S. Maria presso San Celso e i disegni per Santa Maria di Carignano. Altri disegni per Palazzo Marino della Raccolta Bianconi (ora nell'Archivio Storico della Città di Milano) sono stati attribuiti ad Alessi in: G. Struffolino Krüger 1971, 285-286, 288-289. Aurora Scotti, Nancy Houghton Brown e Isabella Balestreri considerano tuttavia questi disegni come opera di disegnatori tardo cinquecenteschi (1580-1600): I. Balestreri 1995, 15-20.



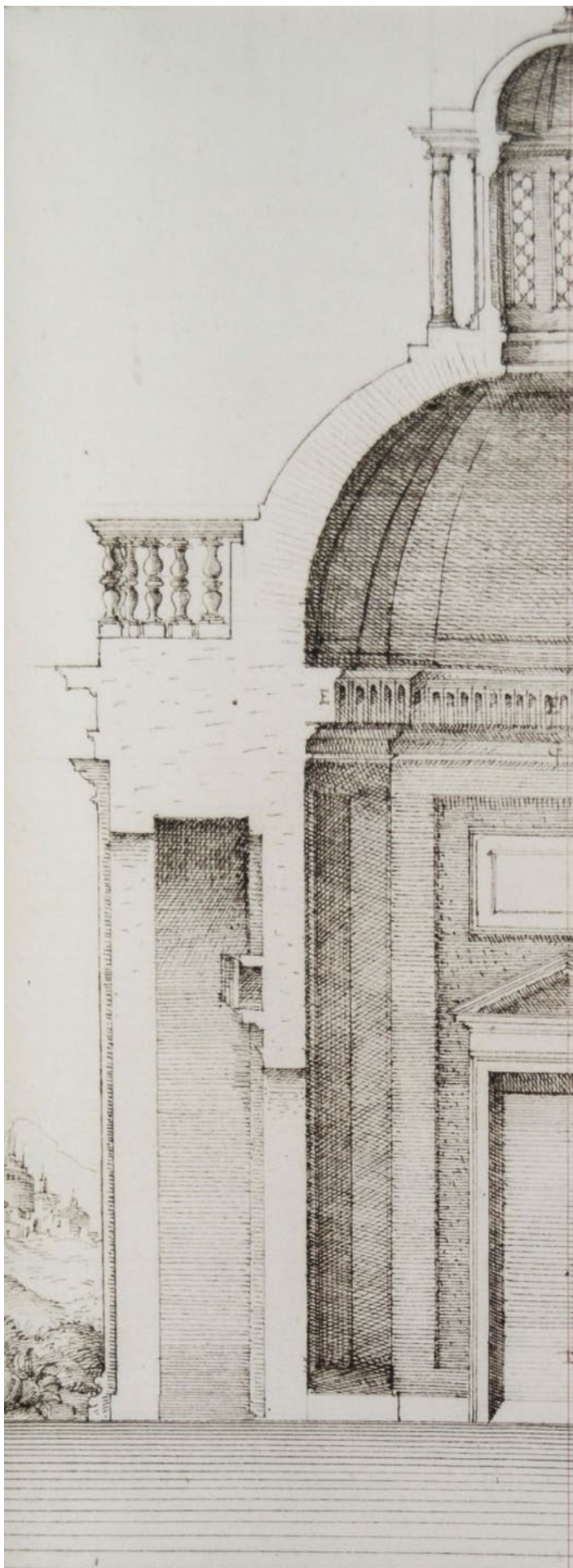


Figura 1.124 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Deposizione*, LM 250. Il disegno è realizzato dal disegnatore A2 (Galeazzo Alessi?).

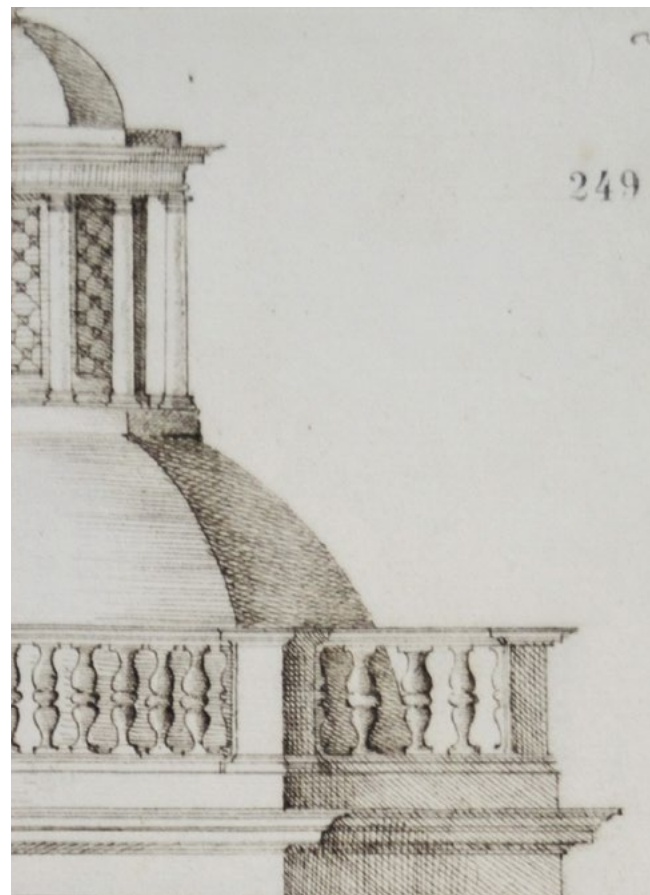


Figura 1.125 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Deposizione*, LM 249. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3-1.

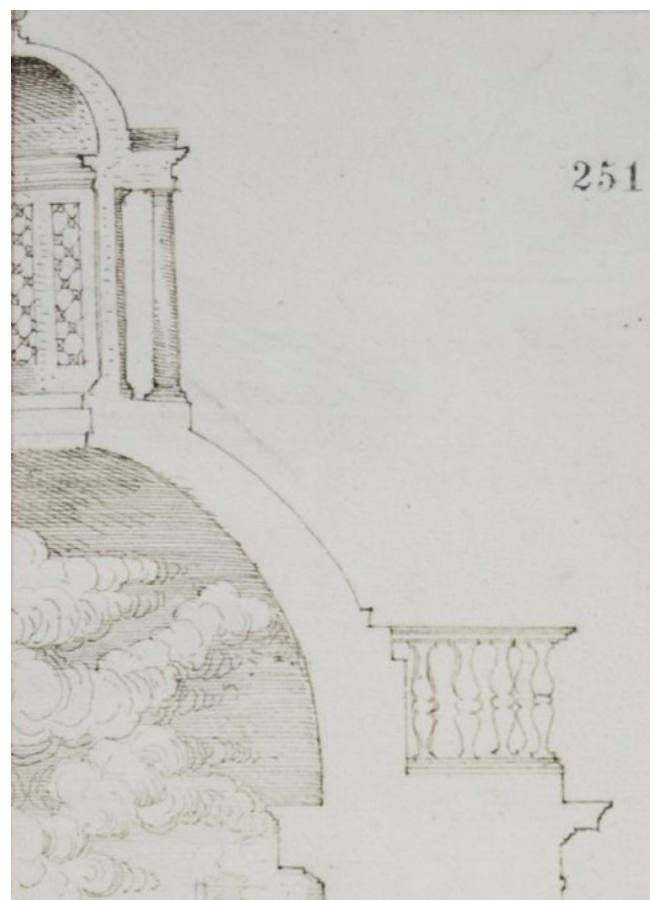


Figura 1.126 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Deposizione*, LM 251. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3-2.

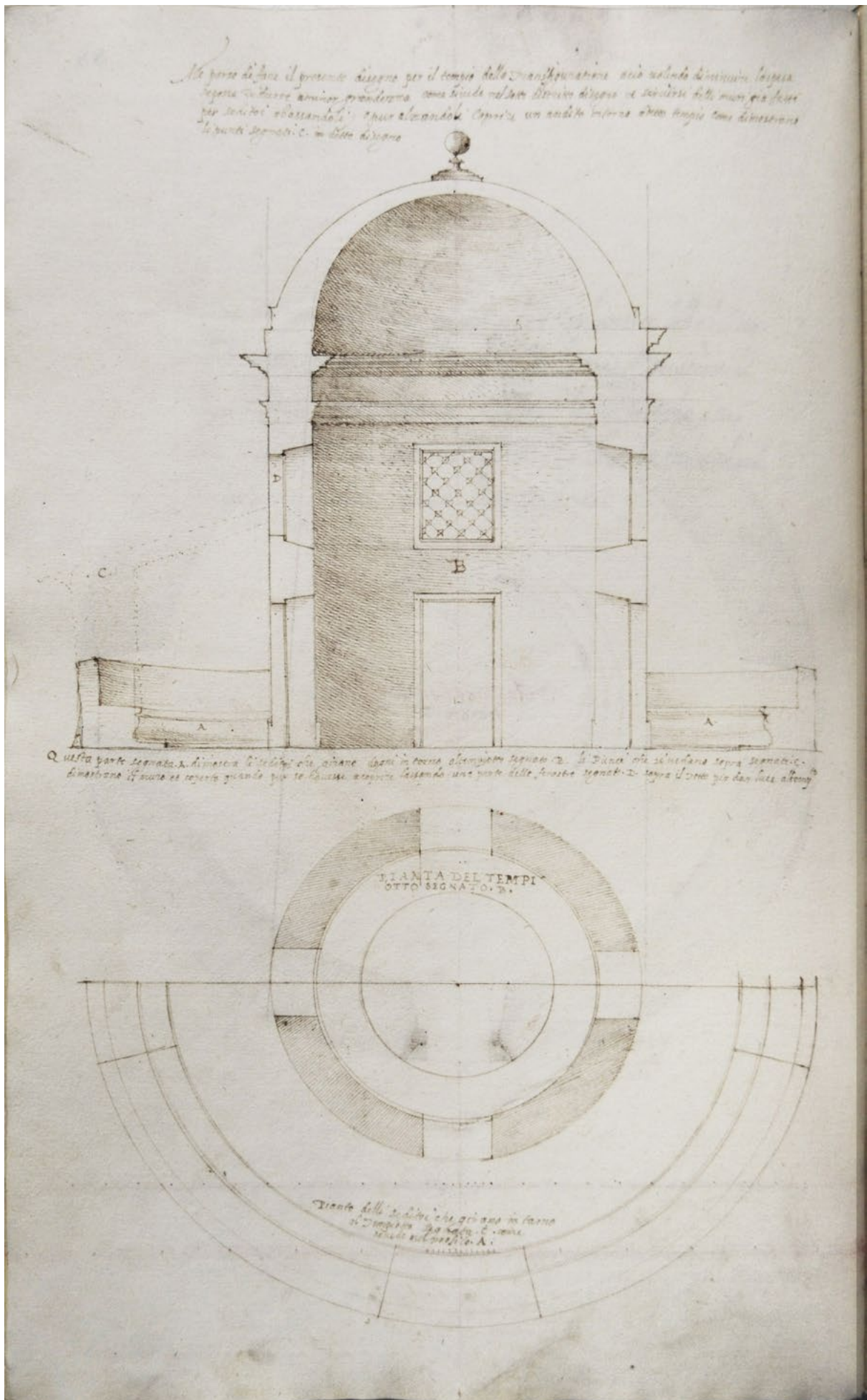


Figura 1.127 - Galeazzo Alessi, Progetto per la cappella della *Trasfigurazione*: variante per ridurre le dimensioni della cappella e adattarsi alle fondazioni già costruite. LM 88v. Il disegno e le didascalie sono realizzate dal disegnatore A2 (Galeazzo Alessi?).



alterni, lo stile di A2: buona parte dei disegni che compongono il Libro dei Misteri sono quindi prodotti di bottega, disegni in *bella copia* che riproducono la “maniera” del maestro perugino.

È più difficile sbilanciarsi nell’identificazione degli altri estensori, poiché per il momento non sono emersi documenti in grado di fare luce sugli attori che ruotano intorno alla figura dei cantieri milanesi di Galeazzo Alessi tra anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Si conoscono alcuni nomi, anche di una certa rilevanza, nel cantiere di Santa Maria san Celso negli anni successivi alla partenza di Alessi per Perugia: tuttavia i disegni del Libro dei Misteri sono talmente uniformi, che sarebbe davvero azzardato riconoscerli le mani di Vincenzo Seregni, Martino Bassi o Giovanni Battista Montano, soltanto per citare i nomi più rilevanti<sup>174</sup>.

Se, con la dovuta cautela, si può riconoscere il disegnatore A2 in Galeazzo Alessi, si apre allora una questione problematica: cosa succede al Libro dei Misteri dal 1569 al 1572, quando l’architetto si trasferisce a Perugia? E, se si può affermare che il Libro è stato realizzato in ordine dalla prima all’ultima pagina, come spiegare il fatto che Galeazzo Alessi intervenga, anche se sporadicamente, in tutto il volume<sup>175</sup>?

Una prima ipotesi ci potrebbe portare a pensare che Galeazzo Alessi e collaboratori abbiano concluso la redazione del Libro dei Misteri prima della partenza del maestro per Perugia, ma abbiano aspettato a consegnare il volume a Giacomo d’Adda fino al 1572, prima che realizzasse il suo terzo testamento.

---

<sup>174</sup> Si veda a questo proposito: A. Scotti Tosini 2013. Sul cantiere seicentesco di Santa Maria presso San Celso e relativa bibliografia: M. Resmini 2019. Per quanto riguarda Vincenzo Seregni e Martino Bassi, che in questi anni sono ormai professionisti affermati, è difficile immaginare che potessero accettare il ruolo di copisti in una bottega condivisa con altri 4 disegnatori. Su Seregni e Bassi si vedano le ottime schede biografiche di Cristiano Marchigiani e Francesco Repishti, corredate da una ricchissima bibliografia e consultabili online a questo indirizzo: <https://dizionarioarchitettimilano.it/architetti> (ultima consultazione: 6/1/2020). Per quanto riguarda Giovanni Battista Montano, si conosce ancora troppo poco sulla sua formazione per ipotizzare un suo intervento nei disegni di Varallo. In ogni caso, la storiografia suggerisce che negli anni Sessanta del Cinquecento Montano fosse già a Roma: L. Marcucci 2011. Altrettanto difficile è proporre il nome di Giovanni Ambrogio Alciati, come si è visto alla nota 89. Anche Giuseppe Meda, che interviene negli anni Novanta del Cinquecento a Santa Maria presso San Celso non sembra un candidato plausibile: Meda negli anni Sessanta e Settanta era già impegnato in molti cantieri, come aiuto del pittore Bernardino Campi. Si veda la scheda di Mauro Pavesi in: <https://dizionarioarchitettimilano.it/architetti>. Per quanto riguarda Ercole Turati, che succede a Giuseppe Meda come architetto di Santa Maria presso San Celso, i dati biografici portano a escludere una sua partecipazione: Turati nasce infatti nel 1562 e ha soltanto tre anni all’inizio dei lavori per il Libro dei Misteri. P. Bossi 2007, 145. Analogo discorso può essere fatto per Aurelio Trezzi (nato nel 1564), che nel 1594 risulta “confidente” dei figli di Giacomo d’Adda, come si legge nel documento trascritto in **Appendice 1, Doc.7**. L’unico nome plausibile potrebbe essere quello di Dionigi Campazzo, ingegnere collegiato nel 1576-77, ma i suoi disegni per la facciata di Santa Maria della Passione non hanno alcuna affinità con quelli del Libro dei Misteri (“Facciata della chiesa di Santa Maria della Passione del S.r Dionisio Campazzo ingeg.ro dei frati regolari dell’inclita città di Milano”, Milano, Civica Raccolta delle Stampe ‘Achille Bertarelli’, Piante e vedute, m. 6-33).

<sup>175</sup> Ringrazio Marco Folin per la conversazione al riguardo e i preziosi spunti di riflessione.



Un secondo scenario potrebbe invece suggerire che Galeazzo Alessi abbia portato con sé il Libro dei Misteri, lo abbia concluso a Perugia, aiutato da alcuni collaboratori umbri e, quindi inviato a Giacomo d'Adda dopo il testamento del 1571.

Entrambe le ipotesi sembrano improbabili, dal momento Giacomo d'Adda aveva investito grandi energie, non soltanto economiche, nel Libro dei Misteri<sup>176</sup>. È difficile immaginare come un committente così attento e geloso delle sue commissioni potesse aspettare più di tre anni prima di entrare in possesso del Libro e, allo stesso tempo, sembra difficile credere che Giacomo d'Adda potesse permettere a Galeazzo Alessi, già anziano, di portare il Libro lontano da Milano, senza alcuna garanzia di ritorno.

Inoltre, dal 1565 al 1572, il cantiere del Sacro Monte aveva proceduto con enfasi, grazie ai disegni inviati a Varallo dai collaboratori di Alessi<sup>177</sup>. Molti di questi disegni provengono dall'archivio di Casa d'Adda e sono copie di modanature in scala reale o disegni ricalcati dal Libro dei Misteri, che Giacomo d'Adda aveva mandato ai famigliari a Varallo<sup>178</sup> (Figg. 1.128-1.131). Come avrebbe potuto inviare a Varallo copie del Libro dei Misteri, se il volume non si fosse trovato a Milano?

Queste considerazioni portano quindi a una conclusione: dal 1569 al 1572 il volume rimane a Milano e la sua redazione prosegue grazie al lavoro degli "eccellentissimi architetti", impegnati nel riportare in *bella copia* i disegni di progetto lasciati da Galeazzo Alessi in bottega. In questi anni i collaboratori di Alessi (probabilmente i due disegnatori A3) continuano nella redazione del Libro e realizzano i disegni dal foglio 118 al foglio 318, forse sotto la supervisione di un uomo di fiducia, che controlla il proseguimento dei lavori, per conto di Giacomo d'Adda. Non è forse azzardato pensare al nome di Alessandro Caimo, diretto conoscente dei d'Adda, architetto dilettante e già committente di Galeazzo Alessi: è forse per questo motivo che Alessandro Caimo è considerato nei documenti relativi al Sacro Monte come il responsabile dell'"approvazione" del Libro dei Misteri.

È inoltre probabile che in questi anni Galeazzo Alessi sia tornato a Milano più volte, per controllare la prosecuzione dei suoi cantieri, così come aveva fatto negli anni precedenti per la chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova<sup>179</sup>. Durante questi sopralluoghi egli avrebbe potuto realizzare i disegni in bella copia che si trovano nella seconda parte del volume. È possibile che l'ultimo sopralluogo a Milano sia avvenuto dopo il novembre 1571, e, in questa occasione, siano stati disegnati gli ultimi 12 fogli del Libro dei Misteri<sup>180</sup>. A partire dalla pagina 306, infatti, le cappelle sono rappresentate in poche tavole, soltanto in pianta, sezione e prospetto. I

---

<sup>176</sup> L. Fecchio 2019 a, 41-47.

<sup>177</sup> L. Fecchio 2018 b, 61.

<sup>178</sup> ASVar, AdA, I, Disegni, 59-98. I disegni sono stati pubblicati in: S. Stefani Perrone 1974; S. Stefani Perrone 1975; S. Stefani Perrone 1980.

<sup>179</sup> Si veda la corrispondenza pubblicata in: S. Varni 1877; ma anche le considerazioni in: W. Ghia 1999, 331.

<sup>180</sup> Il secondo testamento di Giacomo d'Adda è stilato il 22 novembre 1571, come si è visto al paragrafo **1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti**.

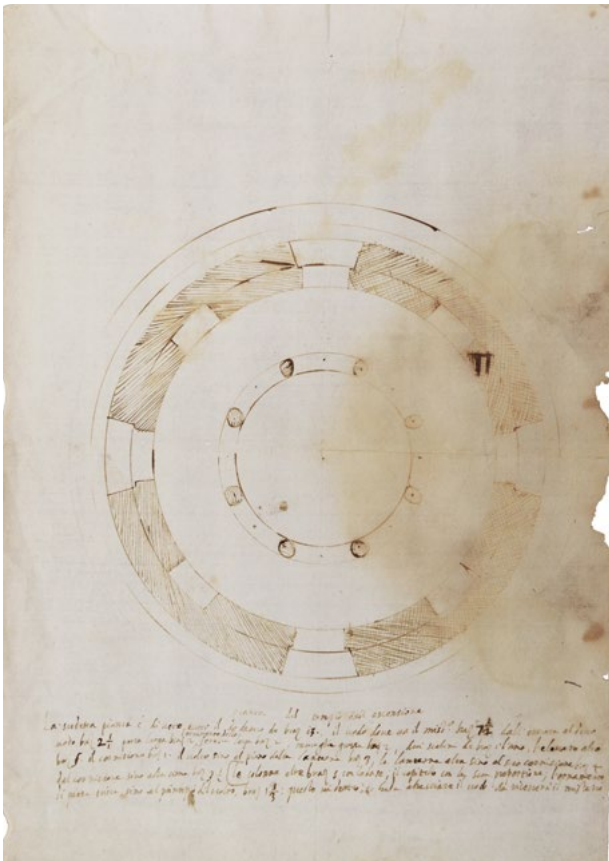


Figura 1.128 - Collaboratore di Galeazzo Alessi, Cappella dell'Ascensione, matita, penna, inchiostro bruno su carta, 1565-72 circa, ASVar, AdA, I, Disegni, 98. Il disegno è una copia del foglio 298 del LM destinato al cantiere. L'anonimo autore del disegno non corrisponde a nessuno dei disegnatori del LM.

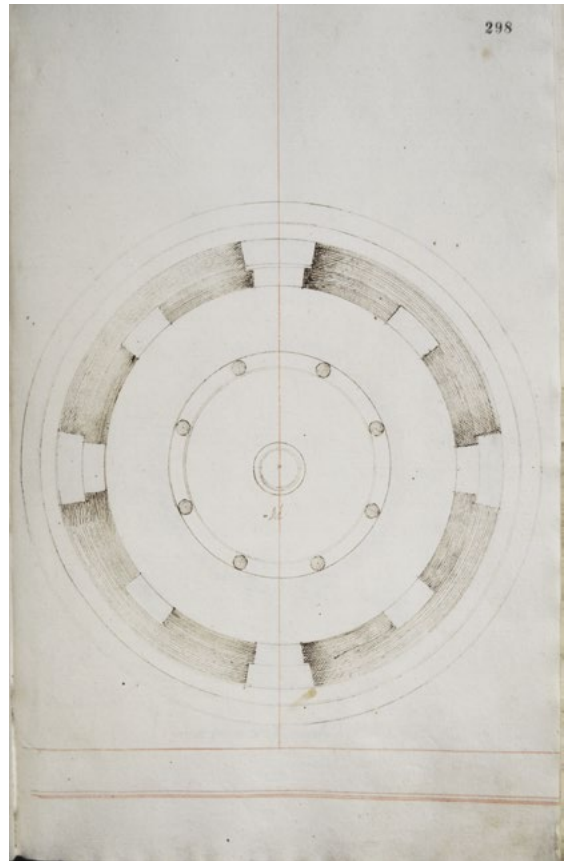


Figura 1.129 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ascensione, pianta, LM 298. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3.



Figura 1.130 - Collaboratore di Galeazzo Alessi, Modano del portale della piazza del Tempio, matita, penna, inchiostro bruno su carta, 1565-72 circa, ASVar, AdA, I, Disegni, 64. La sagoma è una copia del modano disegnato al foglio 131 del LM. L'anonimo autore del disegno non corrisponde a nessuno dei disegnatori del LM.



Figura 1.131 - Modano del portale della piazza del Tempio, LM 31. Il disegno è realizzato dal disegnatore A3.

disegnatori non sembrano avere più il tempo per realizzare le modanature in scala reale, ma suggeriscono al committente di prendere esempio dai modani già disegnati nei fogli precedenti<sup>181</sup>. In queste tavole si può notare una certa fretta, come se Alessi e collaboratori, pungolati dal committente, sentissero la necessità di chiudere il lavoro il prima possibile, senza più perdere tempo a realizzare i disegni di dettaglio.

## **1.6 Conclusioni: la redazione del Libro dei Misteri, un processo lungo e complesso**

In questo capitolo si è cercato di interrogare il Libro dei Misteri, intrecciando i dati d'archivio all'analisi diretta del codice, nel tentativo di definire i tempi di stesura, le diverse fasi di redazione e gli attori coinvolti. Alla luce di quanto è stato detto, nelle righe che seguono si cercherà di trarre qualche conclusione su questo processo lungo ed estremamente complesso.

Il Libro dei Misteri è commissionato da Giacomo d'Adda nel 1564-65, ma la redazione del volume inizia soltanto nell'inverno 1565-66, dopo che la Fabbrica del Sacro Monte ha iniziato la costruzione della *Porta Maggiore* e della cappella di *Adamo ed Eva*. A questa data, l'idea di realizzare un libro di disegni per illustrare un progetto di architettura non è una novità per Galeazzo Alessi. L'architetto ha infatti già concluso un volume di disegni per la chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano, il cosiddetto "libro +" (settembre 1563 – inverno 1565) e sta iniziando, insieme a un gruppo di collaboratori, la stesura di un secondo volume, il "libro AA" (inverno 1565 – novembre 1566).

Nel Libro dei Misteri, Galeazzo Alessi e i suoi collaboratori sviluppano le esperienze maturate a Santa Maria presso San Celso, affidando al disegno il ruolo di principale mezzo di comunicazione per la trasmissione del progetto in cantiere.

Tuttavia, il Libro dei Misteri non è semplicemente una raccolta di disegni diretta alle maestranze, ma è un libro prezioso, frutto di un ricercato progetto grafico che definisce l'architettura della pagina, l'impostazione del testo e delle illustrazioni. Il Libro dei Misteri è rivolto a un committente ricco e colto, che si compiace di avere tra le mani oggetto di valore, che gli permette di vedere il progetto da lui commissionato e di visitare "virtualmente" il Sacro Monte che verrà.

Il Libro dei Misteri è il risultato di un lavoro collettivo: oltre a Galeazzo Alessi, responsabile dell'ideazione del progetto architettonico e grafico, alla sua stesura contribuiscono "molti gentilhuomini" e "persone intelligentissime", che consigliano l'architetto su questioni iconografiche e liturgiche, due pittori, forse attivi nel cantiere di Santa Maria presso San Celso, e almeno tre collaboratori / aiuti di bottega. Gran parte delle tavole che compongono il Libro sono realizzate da questi

---

<sup>181</sup> I dettagli "seguiranno ne le parti più necessarie consimili à gli antecedenti edifitij": LM 306v.



anonimi disegnatori di cui, per il momento, non è possibile definire l'identità; alcune tavole, invece, possono essere attribuite a Galeazzo Alessi, che interviene sui fogli per definire i punti più critici del progetto.

La stesura del volume non è lineare, ma procede per fasi intermittenti. In un primo momento (LM 8-28) Galeazzo Alessi e i suoi collaboratori sviluppano il progetto grafico, predispongono un piano di lavorazione e disegnano le prime tavole del volume. Le tavole che seguono il foglio 28 sono in gran parte realizzate dal collaboratore A1: è probabile che questi disegni siano stati eseguiti a partire dalla primavera del 1566, quando Alessi si assenta per qualche mese da Milano per seguire il cantiere di Santa Maria di Carignano a Genova<sup>182</sup>. In questa fase, che termina prima del 1569, A1 realizza in maniera molto uniforme i fogli da 29 a 116, riportando in bella copia i disegni di progetto di Galeazzo Alessi. Dopo aver realizzato le tavole, un anonimo compilatore stende le prime didascalie che accompagnano i disegni architettonici.

A questa fase, segue forse un momento di pausa: i lavori riprendono prima che Alessi decida di tornare a Perugia, il 15 marzo 1569, come sappiamo da una lettera autografa inviata all'amico e committente Stefano Sauli<sup>183</sup>. La bottega nel frattempo è cambiata: A1 non compare più tra i figli del volume, mentre entrano in gioco due nuovi disegnatori, che in questo capitolo sono stati identificati come A3. Questi due disegnatori si occupano della stesura del Libro dei Misteri, portando in *bella copia* i disegni dell'architetto perugino. È probabile che in questi anni la redazione del volume sia proseguita sotto la supervisione di Alessandro Caimo, architetto dilettante, responsabile dell'“approvazione” del volume e legato a Galeazzo Alessi a partire dal 1563.

Dal 1569 al novembre 1571, i disegnatori A3 realizzano gran parte delle tavole comprese tra i fogli 117 e 306, imitando lo stile di disegno del maestro perugino e rispettando un piano di lavorazione serrato e metodico. In questo periodo si può ipotizzare che Galeazzo Alessi sia tornato a Milano a controllare i suoi cantieri e, in queste occasioni, abbia realizzato alcune tavole della seconda parte del Libro.

L'ultimo sopralluogo risale forse a un momento appena successivo al secondo testamento di Giacomo d'Adda (22 novembre 1571): stimolato dal committente, Alessi disegna insieme ad A3 le ultime tavole del volume con grande fretta, cercando di chiudere il lavoro il prima possibile. Soltanto a questo punto Galeazzo Alessi (o un suo collaboratore) scrive le didascalie mancanti e le segnature delle pagine: il Libro è quindi rilegato, pronto per essere consegnato al suo committente. Poco prima dell'aprile 1572 il Libro dei Misteri giunge tra le mani di Giacomo d'Adda, che decide di inserirlo nel suo testamento. Nel novembre dello stesso anno Giacomo comunica le sue volontà alla Fabbrica del Sacro Monte: i lavori stanno procedendo con slancio e l'architettura di carta sta finalmente diventando architettura di pietra.

---

<sup>182</sup> W. Ghia 1999, 331.

<sup>183</sup> W. Ghia 1999, 387.



Figura 2.1 - Michele Cusa, Veduta del Sacro Monte, litografia, 1857. Da: Cusa, Michele. *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo*. Varallo: Tipografia Colleoni, 1857.



Figura 2.2 - Gerolamo Giovenone, Madonna col Bambino e santi, Olio su tavola, 1543 ca., Milano, Pinacoteca di Brera, reg. cron. 27. Sullo sfondo è rappresentata una veduta del Sacro Monte intorno al 1530.

## Capitolo 2

# Il Libro dei Misteri: progettare un Sacro Monte

### 2.1 Il Sacro Monte prima del Libro dei Misteri<sup>1</sup>

Intorno al 1564 Galeazzo Alessi mette piede per la prima volta a Varallo. Partendo da Milano, l'architetto perugino percorre 55 miglia al fianco del suo committente Giacomo d'Adda, per progettare una nuova porta monumentale per il Sacro Monte<sup>2</sup>.

Alessi cammina in un Sacro Monte completamente diverso da quello che potrebbe vedere un visitatore oggi, a più di quattro secoli di distanza (Fig. 2.1). Il suo aspetto non è troppo lontano da quello ritratto intorno al 1540 dal pittore vercellese Gerolamo Giovenone, sullo sfondo di una pala d'altare ora conservata alla Pinacoteca di Brera<sup>3</sup> (Fig. 2.2).

---

<sup>1</sup> Per facilitare la lettura del testo si è deciso di inserire, alla fine del capitolo, alcune tavole esplicative: una tabella riassuntiva (Tab. 1), che mette a confronto la successione di *misteri* sul Sacro Monte intorno al 1560 e la sequenza prevista nel progetto del Libro dei Misteri; due ricostruzioni planimetriche e dieci immagini in tre dimensioni mostrano invece il Sacro Monte intorno al 1560 (Tav. 1a, 2a, 3a, 4a, 5a) e la ricostruzione del progetto di Alessi (Tav. 1b, 2b, 3b, 4b, 5b). Quando si farà riferimento alle cappelle del Sacro Monte, il lettore troverà due numerazioni distinte, che hanno corrispondenza anche nelle tavole e nelle immagini che accompagnano il testo: la prima numerazione, segnata come (1560: ...), indica gli edifici del Sacro Monte intorno al 1560 (e quindi corrispondono alle legende delle Tav. 1a, 2a); la seconda numerazione (Al: ...) indica gli edifici previsti nel progetto illustrato nel Libro dei Misteri (e quindi corrispondono alle legende delle Tav. 1b, 2b).

<sup>2</sup> Come si legge in: *Descrizione 1578. La Porta Maggiore* è ultimata entro il 1565, prima di avviare i lavori per il Libro dei Misteri. Si vedano anche le considerazioni in: **1.4 Una storia del Libro a partire dai documenti.**

<sup>3</sup> G. Giovenone, *Madonna col Bambino*, 1543 ca., Olio su tavola, 228x132, Milano, Pinacoteca di Brera, reg. cron. 27. G. Gentile 2008, 22-23; S. Baiocco 2011. La veduta deriva forse da una stampa, ora dispersa, che rappresentava la situazione del Sacro Monte intorno al 1520-30. Nella seconda metà del XVI secolo quest'immagine fu replicata in altre opere della bottega vercellese dei Giovenone. Si veda, ad esempio, il *Congedo di Cristo* alla Parrocchiale di Caresaneblot (VC) (Fig.



- |   |                             |   |
|---|-----------------------------|---|
| A - Porta   | [10 - Orazione nell'Orto]   | 23 - Annuncio Morte Maria                       |
| 1 - Santa Casa                                    | C - Orto dei Getsemani      | 24 - Viri Galilaei                              |
| 2 - Annunciazione                                 | 11 - Cattura di Cristo      | 25 - Ascensione                                 |
| [3 - Visitazione]                                 | [12 - Presentazione a Anna] | 26 - Spirito Santo                              |
| 4 - Arrivo dei Magi                               | 13-15 - Palazzo di Pilato   | 27 - Sepolcro di Anna e Giacchino               |
| 5 - Natività                                      | 16 - Cristo Porta la Croce  | 28 - Sepolcro di Maria                          |
| 6 - Presepe                                       | 17 - Madonna Tramortita     | E - Chiesa Vecchia                              |
| 7 - Circoncisione                                 | 18 - Spogliazione           | 29 - Assunzione di Maria                        |
| [8 - Orazione del Pater]                          | 19 - Crocifissione          | F - Fontana della Resurrezione                  |
| B - Ingresso all'Area Alta e Bottega delle Corone | 20 - Deposizione            | G - Cappella Scarognini                         |
| 9 - Ultima Cena                                   | 21 - Santo Sepolcro         | H - Monastero dei Minori e Sala di Cesare Maggi |
|   | D - Cappella della Croce    |   |



Figura 2.3a - Giuseppe Giovenone il Giovane, Congedo di Cristo, Olio su tavola, 1580-85 ca., Caresanablot (VC), Chiesa Parrocchiale. Il dettaglio mostra una veduta del Sacro Monte intorno al 1530.



Figura 2.3b - Anonimo incisore, Veduta del Sacro Monte, silografia, 1566. Da: *Descrittione* 1566.

Racchiuso all'interno di una bassa cinta muraria, il Sacro Monte è costruito sul declivio di un'altura che si affaccia sul borgo di Varallo, in un paesaggio dominato dalla vegetazione alpina. Come si può vedere dalla veduta di Gerolamo Giovenone, il Sacro Monte è diviso in due aree ben distinte: una parte 'alta' a sud, che fronteggia il borgo di Varallo, e una parte 'bassa', a Nord, sul versante che digrada verso la vallata del torrente Gattera (Tav. 1a, 2a).

Nell'area alta, una settantina di anni prima, il frate minore osservante Bernardino Caimi aveva fondato la *Hierusalem* di Varallo Sesia, il nucleo originario del Sacro Monte<sup>4</sup>. Come spiegano le guide contemporanee al Libro dei Misteri, il frate "era stato Guardiano del santissimo Sepolchro di Christo in Gierusalem [...]" e, tornato in patria con "il disegno delli santi lochi", aveva deciso di fondare ai confini estremi del ducato di Milano "altri loghi a imitatione di quelli"<sup>5</sup>. Una lapide commemorativa precisa che Bernardino "escogitò" questo Monte, affinché potesse vedere Gerusalemme chi in pellegrinaggio non poteva andare<sup>6</sup>, ricreando nell'Occidente cattolico l'esperienza fisica e spaziale di un viaggio in Terra Santa<sup>7</sup> (Fig. 2.4).

Caimi aveva modellato la sua "copia" di Gerusalemme, sfruttando la topografia del monte (Fig. 2.3). Osservando i rilievi, le alture e gli avvallamenti di questo sito, aveva riconosciuto alcuni luoghi di Gerusalemme: il monte Sion, il monte Calvario, il monte Oliveto e la valle di Giosafat<sup>8</sup>. Qui aveva fatto costruire piccoli sacelli per rappresentare i *misteri* della vita di Cristo e della Vergine, laddove gli eventi della storia sacra avevano avuto luogo. Come a Gerusalemme, sopra al monte Sion si poteva trovare la cappella dell'*Ultima Cena* (1560: 9), sul monte Oliveto il sacello dell'*Ascensione* (1560: 25) e quella dei *Viri Galilaei* (1560: 24), nella valle

---

2.3) o la Consegna delle Chiavi al Duomo di Torino, databili al 1580-85. M. Cometti Valle 1986, 27-30.

<sup>4</sup> La data di fondazione del Sacro Monte è ancora dibattuta. Il monastero dei minori osservanti a Varallo (Santa Maria delle Grazie) è costruito tra 1482 e 1486. Entro il 1491 è costruita la prima cappella del Sacro Monte, il *Santo Sepolcro*, come attesta la lapide di fondazione. Il 14 aprile 1493 è rogato invece l'"Atto di donazione" del Sacro Monte da parte della comunità locale (la *vicinanza*) ai frati. P. Galloni 1909; C. Debiaggi 1980; S. Stefani Perrone 1987; P.G. Longo 2008, 76-90. Su Bernardino Caimi e relativa bibliografia: P.G. Longo 1984; P.G. Longo 2000.

<sup>5</sup> Il passaggio è tratto dall'introduzione della guida al Sacro Monte pubblicata da Francesco Sesalli nel 1566 e conservato in unica copia alla Biblioteca Civica di Varallo: *Descrizione* 1566.

<sup>6</sup> "MAGNIF. DOMINUS MILANUS SCARROGNINUS HOC SEPULCRUM CUM FABRICA SIBI CONTIGUA CHRISTO POSUIT - MCCCCLXXXI DIE SEPTIMO OCTOBRIS - R.P. FRATER BERNARDINUS CAYMUS DE MEDIOLANO ORD. MIN. DE OBS. SACRA HUIUS MONTIS EXCOGITAVIT LOCA UT HIC HIERUSALEM VIDEAT QUI PERAGRARE NEQUIT".

<sup>7</sup> La bibliografia sulla *Hierusalem* di Bernardino Caimo è ricchissima. Per le fasi iniziali del cantiere e la configurazione originaria del Sacro Monte, con relativa bibliografia, si vedano i recenti testi: P.G. Longo 2008, 91-127; G. Gentile 2019 a, 35-106; G. Symcox 2019, 41-70. Il progetto di Bernardino Caimi s'inserisce nel solco di una tradizione medievale che aveva prodotto in tutta l'Europa cattolica copie, imitazioni, traslazioni di luoghi sacri palestinesi. Si veda a questo proposito il classico studio di Richard Krautheimer e il recente lavoro di sintesi di Kathryn Blair Moore: R. Krautheimer 1942 a; K. Blair Moore 2017.

<sup>8</sup> Sulla struttura della *Hierusalem* di Bernardino Caimo: L. Fecchio 2018 a.



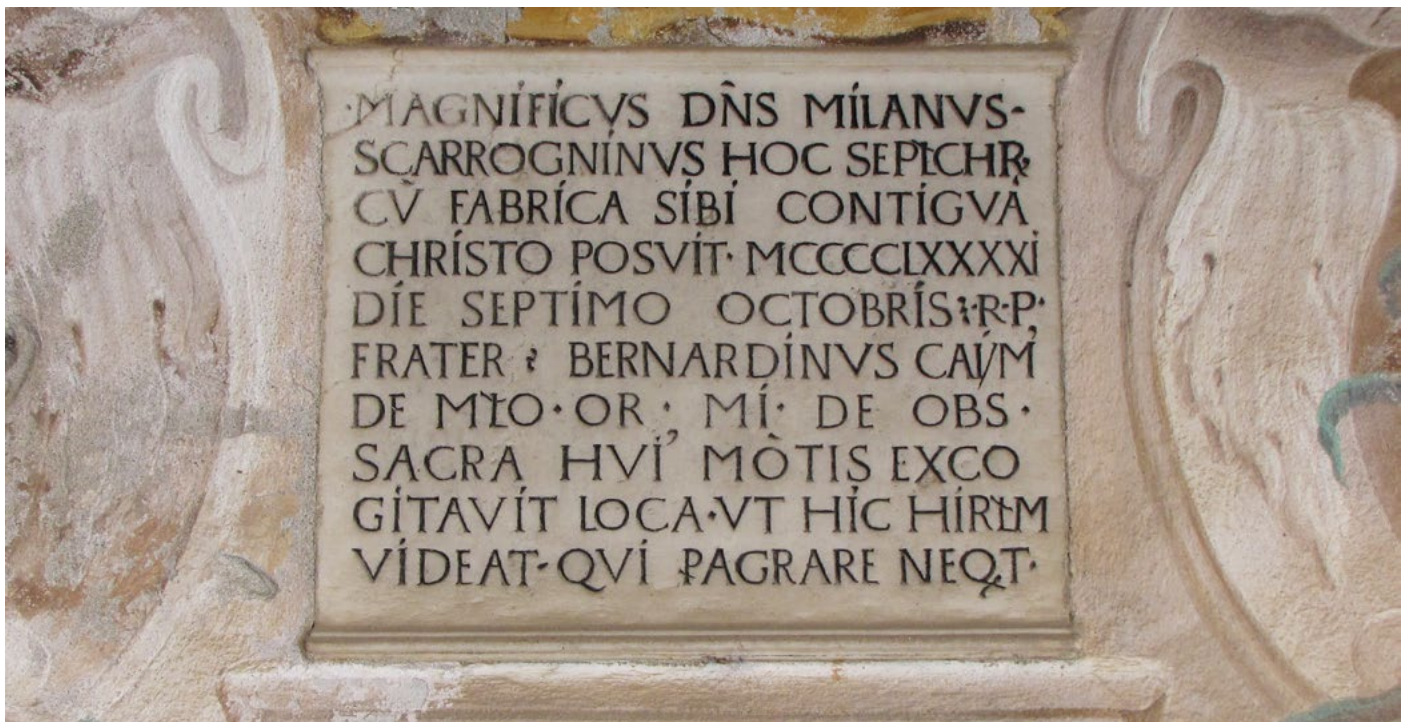


Figura 2.4 - Lapide commemorativa, Sacro Monte di Varallo, 1493. Sulla lapide, che si trova sopra alla porta di ingresso della cappella del *Santo Sepolcro* (ora cappella 43), è incisa questa iscrizione: “MAGNIF. DOMINUS MILANUS SCARROGNINUS HOC SEPULCHR. CV FABRICA SIBI CONTIGVA CHRISTO POSVIT. MCCCCLXXXI DIE SEPTIMO OCTOBRIS. R.P. FRATER BERNARDINUS CAYM DE MEO. OR. MI. DE OBS. SACRA HVI MÔTIS EXCO GITAVIT LOCA. VT HIC HIRËM VIDEAT. QVI PAGRARE NEQT.”

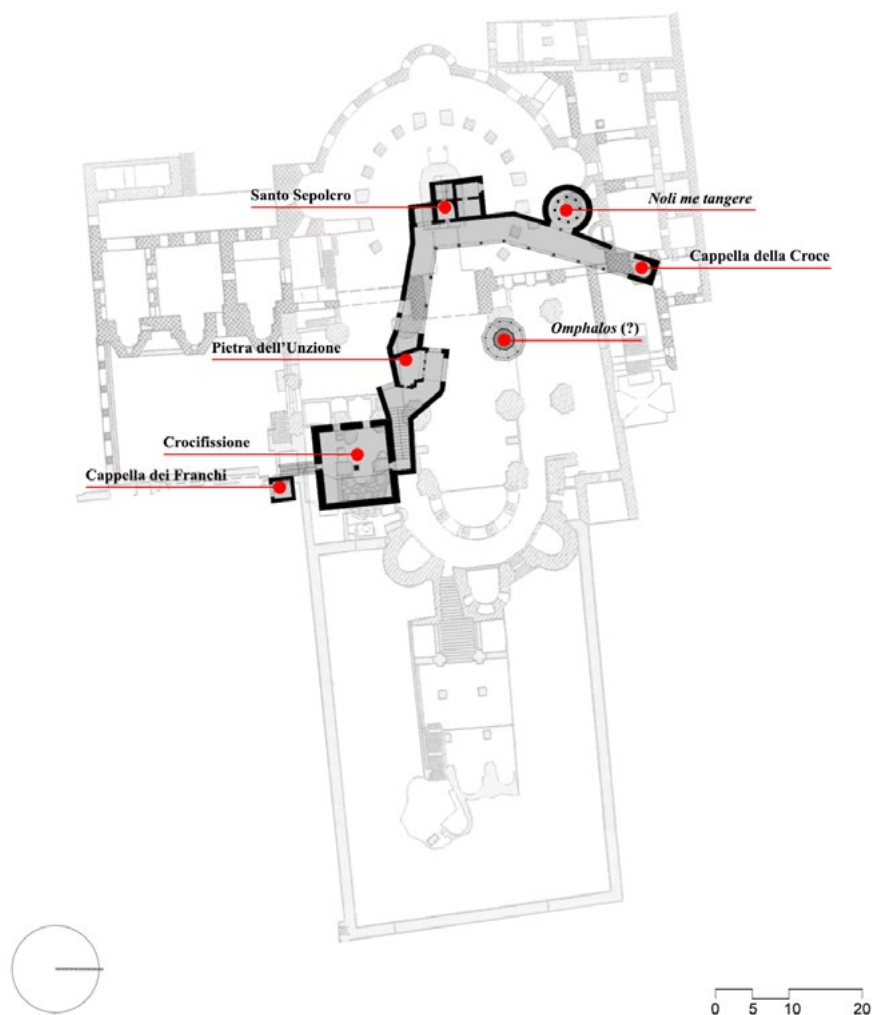


Figura 2.5 - Ricostruzione del complesso del *Santo Sepolcro* al Sacro Monte di Varallo intorno al 1515, sovrapposto alla pianta della Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme: come si può vedere dall'immagine, le cappelle del Sacro Monte replicavano la disposizione planimetrica e la distanza di alcuni luoghi della Basilica. Alcune cappelle imitavano inoltre gli spazi degli ambienti interni (la Cappella dei Franchi, la Crocifissione, il Santo Sepolcro e la cappella della Croce).



di Giosafat i *Sepolcri di Anna e Gioacchino* (1560: 27) e il *Sepolcro di Maria* (1560: 28), e così via. Il cuore della Gerusalemme di Bernardino Caimi era tuttavia rappresentato dal complesso del *Santo Sepolcro*: un gruppo di sei cappelle raccolte sotto un unico portico riproduceva nelle misure, nell'orientamento e nelle forme alcuni *sacra loca* della Basilica del Santo Sepolcro<sup>9</sup> (Fig. 2.5). Di fronte al portico Caimi aveva fatto realizzare una fontana, al centro di sette “bellissimi e altissimi” abeti che, come spiega Alessi, “con farli gratissima ombra, la cing[evano] intorno con pari distantia”<sup>10</sup> (Fig. 2.6). Nell'area bassa del Sacro Monte, invece, Bernardino Caimi aveva fatto costruire due grotte artificiali che riproducevano in tre dimensioni la grotta di Nazareth (1560: [3]) (Fig. 2.7), considerata dai pellegrini il luogo dell'Annunciazione, e la grotta di Betlemme (1560: 5-6), ritenuta invece il sito della Natività.

Nel Sacro Monte di Bernardino Caimi i monumenti di Terra Santa erano imitati nelle misure, nella distribuzione planimetrica e nelle forme degli ambienti interni (Fig. 2.8), ma non nel loro aspetto esterno: le cappelle erano poco più che semplici oratori di montagna, modeste costruzioni dall'aspetto rurale, “minuscole e come sprofondate dentro l'ombra dei boschi”, come scrive Giovanni Testori<sup>11</sup> (Figg. 2.9, 2.10).

Il Sacro Monte di Bernardino Caimi era un monumento pressoché indecifrabile per chi non aveva mai affrontato un viaggio in Terra Santa. Per questo motivo i primi pellegrini del Sacro Monte erano accompagnati da un frate che, guidandoli tra le cappelle, spiegava loro il significato dei sacelli che stavano visitando<sup>12</sup>. Già alla fine del Quattrocento, per rendere più fruibile il percorso, le cappelle cominciarono ad essere popolate da statue a grandezza reale e dipinti che spiegavano, attraverso la forza comunicativa delle immagini, i *misteri* avvenuti all'interno di questi luoghi (Fig. 2.11). Presto le rappresentazioni delle scene della vita di Cristo presero il sopravvento sull'astratta evocazione dei luoghi di Terra Santa. Morto Bernardino Caimi, i responsabili del cantiere iniziarono a modificare il significato del complesso: una guida stampata nel 1514 non presentava più il Sacro Monte

---

<sup>9</sup> Il complesso del *Santo Sepolcro* a Varallo riproduceva la cappella dei Franchi (nella cappella chiamata *Madonna Tramortita*), la cappella della Crocifissione sul monte Calvario, la Pietra dell'Unzione (nella cappella *Subtus Crucem*), il sacello del Santo Sepolcro, il luogo dell'Apparizione a Maddalena (nella cosiddetta cappella del *Noli me Tangere*) e la cappella della Colonna e della Croce (nella cappella che Alessi “della Croce in testa al portico”).

<sup>10</sup> LM 5v. Guido Gentile sostiene che la fontana riproducesse l'*Omphalos* (o *medium mundi*), una pietra collocata all'interno della Basilica del Santo Sepolcro ad indicare il centro del mondo: G. Gentile 2019 a, 97-100. Qualche interessante riflessione sulla fontana si può trovare anche in: S.J. Campbell 2019, 108-110. Si tornerà sulla fontana nel paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La piazza e il *Tempio di Salomone*).

<sup>11</sup> G. Testori 1965, 20.

<sup>12</sup> Il 29 settembre 1507 Gerolamo Morone, cancelliere del Ducato di Milano, invia una lettera all'amico e poeta Lancino Curzio, in cui descrive una visita al Sacro Monte, accompagnato da un frate che lo guida tra le cappelle del Monte, spiegandogli il significato di ciò che sta vedendo: A. Nova 1995, 123-126; R. Panzanelli 1999, 137- 139; P.G. Longo 2008, 108-109. La lettera, già pubblicata nel 1863 da Domenico Promis e Giuseppe Müller (D. Promis 1868, 148-149) è trascritta integralmente e tradotta in inglese in: R. Panzanelli 1999, 283-286.

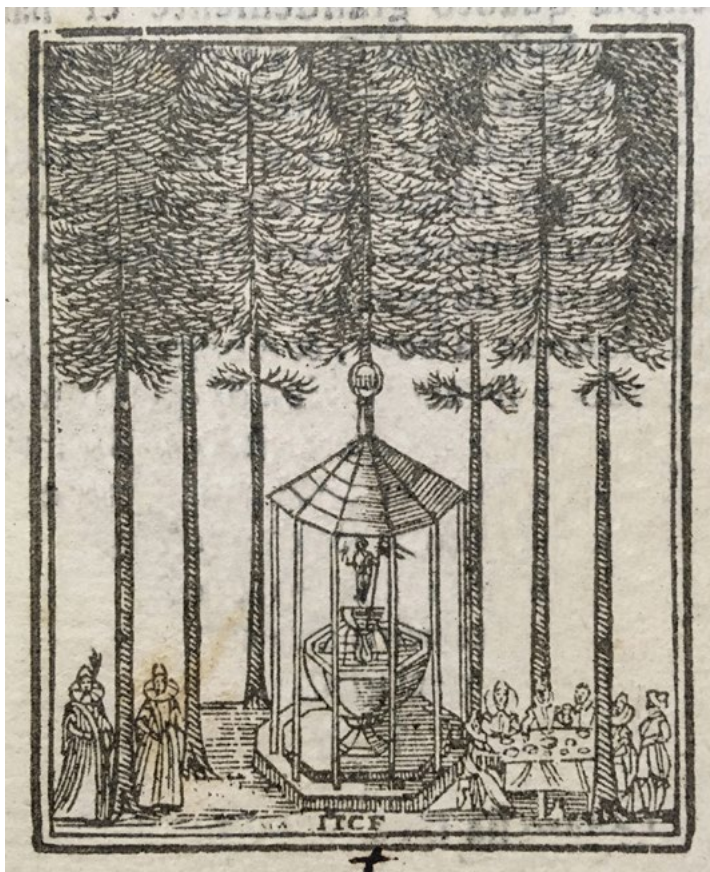


Figura 2.6 - Ioachim Teodorico Coriolano, Fontana del Sacro Monte di Varallo, silografia, 1612. Da: Ferrari, Giovanni. Brevi Considerationi sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo. Varallo: Pietro Ravelli, 1612.



Figura 2.7 - Complesso di *Nazareth*, Grotta dell'Annunciazione, Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500. La grotta si trova sul retro dell'attuale cappella 4 - *Il Sogno di San Giuseppe*.



Figura 2.8 - Cappella del *Santo Sepolcro*, Sacro Monte di Varallo, 1493. Sulla lapide è incisa questa iscrizione: "SIMILE E IL SANTO SEPULCRO DE YESU CHRISTO".





Figura 2.9 - Cappella del *Sepolcro della Vergine*, Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500. La cappella si trova al di fuori del circuito di visita, ma è uno dei pochi edifici del Sacro Monte di Bernardino Caimi a non aver subito radicali modifiche nel corso dei secoli.



Figura 2.10 - Antica cappella dell'*Ultima Cena* (conosciuta come *Casino degli esercizi spirituali*), Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500. L'edificio è ora inglobato all'interno della *Casa del Pellegrino*. Un tempo ospitava le statue ora conservate all'interno della cappella 20 (*L'Ultima Cena*).





Figura 2.11 - Fratelli de Donati, *Compianto sul corpo di Cristo*, Legno dipinto, 1493, Pinacoteca di Varallo. Le statue si trovavano nella cappella *Subtus Crucem* al Sacro Monte di Varallo (ovvero l'edificio segnato con il numero 20 nelle Fig. 2.3).



Figura 2.12 - Gaudenzio Ferrari, *Arrivo dei Magi*, terracotta policroma e pittura murale, 1521-1525, Complesso di *Betlemme*, Sacro Monte di Varallo, cappella 5.

illustrando la topografia di Gerusalemme, ma elencando le cappelle nell'ordine della narrazione sacra<sup>13</sup>. Proprio in questi anni cominciò a muovere i primi passi a Varallo Gaudenzio Ferrari, uno dei grandi artisti del primo Cinquecento italiano, che, tra 1514 e 1525, diede una svolta decisiva al cantiere del Sacro Monte<sup>14</sup>. Egli realizzò scene dallo straordinario verismo, che, in una complessa sintesi di pittura e scultura, riuscivano ad immergere il pellegrino nel racconto sacro, coinvolgendolo emotivamente e fisicamente (Fig. 2.12). Le opere da lui realizzate sarebbero diventate il punto di riferimento per l'allestimento di tutte le cappelle costruite nei secoli successivi<sup>15</sup>.

Anche Galeazzo Alessi, durante la sua visita al Sacro Monte, è colpito dall'opera di Gaudenzio. L'architetto è impressionato dalla sua capacità di rappresentare le emozioni e dall'abilità nel muovere i sentimenti dell'osservatore. Parlando della cappella della *Crocifissione*, Alessi scrive che questo “è un misterio fatto molto bene, et con giuditio”, espresso con tale efficacia che “veramente non può anima fedele mirar [la scena] con occhi asciutti”<sup>16</sup>.

In effetti, nella descrizione del Sacro Monte offerta nelle pagine del *Proemio*, Alessi si sofferma soprattutto sulle rappresentazioni interne, ovvero sui “meravigliosi gesti della vita, passione, e morte del Redentor nostro” e soltanto in poche occasioni spiega il significato delle architetture, che “rappresent[ano] quegli istessi [luoghi], che noi si malagevolmente potiamo [in] Terra Santa visitare”<sup>17</sup>. Anzi, se si escludono pochi edifici, come il *Santo Sepolcro* e la grotta di *Betlemme*<sup>18</sup>, in genere l'architetto mostra di non comprendere la struttura del Sacro Monte. Non coglie il significato della cappella dell'*Ascensione* e non sembra essere a

---

<sup>13</sup> La guida, in dodicesimo, è stampata a Milano presso Gottardo da Ponte e si conserva in unica copia presso la Biblioteca Colombina di Siviglia. La guida è stata ristampata in anastatica in: S. Stefani Perrone 1987. Alcune considerazioni sulla guida si possono trovare in: A. Durio 1926. A.M. Brizio 1954-57. Si veda anche il recente intervento di Giovanni Agosti: G. Agosti 2018 c, 278-281.

<sup>14</sup> Gaudenzio realizza per il Sacro Monte: le statue dell'*Annunciazione* (attuale cappella 2); la figura della Maddalena nel *Sepolcro* (43); gli affreschi della *Spogliazione di Cristo* (40) e le statue di Cristo e del Manigoldo (32); la scena della *Circoncisione* (8); la *Natività* (6); l'*Adorazione dei Pastori* (7); la pala delle *Stigmate di San Francesco* (che un tempo si trovava nel portico del *Santo Sepolcro* e ora è conservato alla Pinacoteca di Varallo); la *Crocifissione* sul monte Calvario (38); l'*Arrivo dei Magi* (5). Sull'opera di Gaudenzio al Sacro Monte e relativa bibliografia, rimando all'imponente catalogo della mostra *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*: G. Agosti 2018 a, 135-155, 206-211, 216-227, 237-241, 291-331.

<sup>15</sup> Ancora nei primi decenni del Seicento i responsabili del cantiere chiedono agli artisti di realizzare opere “conform[i] per la maggior parte et assomiglianti alle altre statue che sono nel Monte Calvario”. Si veda, in particolare: C. Gottler, 403-411; E. De Filippis 2006, 78-86.

<sup>16</sup> Il passaggio è commentato anche in un saggio di Elena de Filippis, che prende in esame la fortuna critica della cappella della *Crocifissione*: E. De Filippis 2006, 75-89. Alessi fa simili considerazioni anche per la cappella dell'*Arrivo dei Magi*: “fatto come gli è con tanta eccellentia, che benissimo si dimostrano i gesti di quei Re pieni di Maestà et divotione, discesi de Cavalli loro per adorar il Redentor del Mondo, et seguiti da molta turba, et cariaggi molto ben espressi”. LM 4.

<sup>17</sup> Queste sono le parole che Alessi utilizza nelle prime righe del *Proemio* per descrivere il Sacro Monte. LM 3.

<sup>18</sup> “Non mi dispiace il luogo ch'ivi congiunto si trova dal presepio di N. S.re essendo fatto ad imitatione di quello di Terra S.ta”. “Da questo si viene al S.<sup>to</sup> Sepolcro fatto ad imitatione, et con la giusta misura di quello di Terra S.ta”. LM 4, 6v.

conoscenza dell'esistenza di un "monte Sion"<sup>19</sup>, apprezza la replica della *Santa Casa* di Loreto (1560: 1), ma non comprende il significato della grotta artificiale ai suoi piedi<sup>20</sup>.

In realtà, da decenni, nemmeno i responsabili della Fabbrica possedevano più gli strumenti per interpretare i progetti di Bernardino Caimi. Alessi si accorge infatti che gli edifici che compongono il Sacro Monte sono stati "fatti in diversi tempi, et da diverse persone, [che] mira[rono] più alla presente loro commodità ch'al fine che per avventura ebbero quei primi fondatori"<sup>21</sup>: da più di quarant'anni i fabbricieri continuano a costruire cappelle e ad allestire nuove scene, senza più ricordare il vero "fine" dei "primi fondatori"<sup>22</sup>.

Nonostante gli sforzi della Fabbrica, Alessi si trova di fronte a un Sacro Monte "confuso" e "poco ordinato" e, in particolare, rileva un "difetto di grandissima importanza": chi visita le cappelle "ritrov[a] prima quello che dovrebb[e] trovar do poi"<sup>23</sup>. Ma cosa intende Alessi con queste parole?

Per dare una risposta a questa domanda è necessario immaginare il percorso di un pellegrino che visita il Sacro Monte negli stessi anni di Alessi, seguendo i suoi passi nelle prime quattro cappelle del complesso.

## Una passeggiata nel Sacro Monte intorno al 1560

Appena varcata la porta d'accesso (1560: A) (Fig. 2.13) un visitatore si trovava di fronte alla cosiddetta *Chiesa Nera* (1560: 16), il cui nome derivava dal colore scuro dell'intonaco sulle pareti dell'edificio<sup>24</sup> (Fig. 2.14). All'interno di questa cappella, il primo *mistero* del Sacro Monte era la *Salita al Calvario*: un gruppo di statue lignee mostrava infatti la scena di Cristo che, con la Croce in spalla, si dirige verso il Golgota<sup>25</sup>. Uscendo dalla Chiesa, il pellegrino trovava alla sua sinistra un edificio oggi scomparso che, ai tempi di Alessi, era conosciuto come il *Palazzo di Pilato*

---

<sup>19</sup> Alessi, infatti, non spende nemmeno una parola per descrivere il piccolo sacello dell'*Ascensione*, per il quale il Cardinale Serbelloni aveva concesso un'indulgenza plenaria. L. Fecchio 2019 a, 31, 141. Sull'antica cappella dell'*Ascensione* si veda il saggio di Casimiro Debiaggi: C. Debiaggi 1578; L. Fecchio 2018 a. Sull'*Ultima Cena* e il Monte Sion: **Appedice 4**, schede **148-157** e **158-167**.

<sup>20</sup> La *Santa Casa* è realizzata intorno al 1510-1520 sopra alla *Grotta dell'Annunciazione*. Sul complesso di *Nazareth* rimando a: C. Debiaggi 1974; C. Debiaggi 2016, 25-46.

<sup>21</sup> Le parole sono tratte dal *Proemio*: LM 3v.

<sup>22</sup> Come si legge nell'introduzione della guida del 1566, che in parte riflette le parole del *Proemio*: "Al presente gliè scolpita una bona parte dell'istoria sacra di rilievo tutto dipinto a imitatione del vero e ogni giorno si va perseverando per redurla a perfettione". Non c'è dubbio che l'anonimo autore conoscesse il progetto di Alessi, anche se la redazione del Libro dei Misteri era appena stata avviata. La guida è infatti dedicata a Francesca Scarognini, moglie di Giacomo d'Adda e il testo introduttivo promuove apertamente l'impegno di Giacomo per il Sacro Monte "che ogni giorno vi fa con non poca sua spesa fabricare". Descrizione 1566.

<sup>23</sup> Dal *Proemio*: LM 3v, 4.

<sup>24</sup> Si tratta dell'attuale cappella 13, che ora ospita la *Tentazione di Cristo*: C. Debiaggi 2016, 119-136.

<sup>25</sup> "Et caminando tuttavia verso ponente, si verrà a incontrare con una Chiesa, ch'oggi si dice la Chiesa negra; dov'è hora il misterio di Giesu Cristo che porta la Croce; il quale perchè interrompe l'ordine de le cose che seguono, andrà posto in altro luogo, come più oltre si dirà". LM 5r.





Figura 2.13 - Antica porta d'ingresso del Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500.



Figura 2.14 - Chiesa Nera (ora cappella 13 - Tentazioni di Cristo), Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500. Questa cappella, intorno al 1560, ospitava le statue di *Cristo che porta la Croce*.



(1560: 13-15) (Fig. 2.15)<sup>26</sup>, perché al suo interno erano narrati tre episodi del Vangelo, avvenuti all'interno del Pretorio di Poncio Pilato<sup>27</sup>: *Cristo di fronte a Pilato*, la *Flagellazione* e l'*Incoronazione di Spine*. Dopo aver assistito all'*Incoronazione di Spine*, il pellegrino imboccava una strada che lo conduceva verso Est, nel cuore dell'area bassa: qui incontrava il cosiddetto complesso di *Nazareth* ed entrava nella *Santa Casa di Loreto* (1560: 1) (Figg. 2.16, 2.17), dove, secondo la tradizione, Cristo avrebbe trascorso la sua infanzia in compagnia di Maria. In questa cappella, infatti, era collocata una statua in terracotta del giovane Gaudenzio Ferrari, che metteva in scena un momento quotidiano dell'infanzia di Cristo (Fig. 2.18)<sup>28</sup>. Superata la *Santa Casa*, il visitatore giungeva quindi in una cappella costruita da pochi anni, dove poteva vedere le statue dell'angelo Gabriele e di Maria, che mettevano in scena il *mistero* dell'*Annunciazione* (1560: 2)<sup>29</sup> (Fig. 2.18).

Anche soltanto da questa breve passeggiata nel Sacro Monte del 1560, risultano evidenti i motivi che spingono Alessi a descrivere il percorso come “confuso” e “poco ordinato”: per quale motivo un visitatore incontrava la *Salita al Calvario* prima della *Flagellazione*? Per quale motivo la scena dell'infanzia di Cristo si trovava prima dell'*Annunciazione*? Ma soprattutto, perché, prima di giungere a *Nazareth*, un visitatore incontrava le scene della Passione?

## Il primo progetto di Galeazzo Alessi: la Porta Maggiore

In realtà, la visita alla Gerusalemme valesesiana non cominciava sulla cima del Monte, ma ai suoi piedi, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, dove tutt'ora si trova il famoso ciclo di affreschi realizzato da Gaudenzio Ferrari nel 1513 (Fig. 2.15). La spettacolare parete gaudenziana costituiva l'*incipit* dell'esperienza di pellegrinaggio, l'*ouverture* che preparava mentalmente e spiritualmente i visitatori alla salita al Sacro Monte<sup>30</sup>. Infatti, soltanto dopo aver osservato i *misteri* della vita di Cristo sulla parete di Santa Maria delle Grazie, il pellegrino poteva dirigersi verso la Nuova Gerusalemme e vedere i luoghi dove questi erano avvenuti, sulla cima del Monte: dalla chiesa poteva imboccare la strada che, salendo “l'altezza [di] mezzo miglio”, l'avrebbe portato direttamente all'area bassa del Sacro Monte<sup>31</sup>. In cima al sentiero non avrebbe trovato nulla di monumentale ad attenderlo: soltanto una piccola porta (1560: A) (Fig. 2.13) davanti a un modesto spiazzo che non poteva accogliere più di una decina di persone. Questa porta, visibile tutt'ora di fronte alla

---

<sup>26</sup> Il *Palazzo* fu abbattuto nella seconda metà dell'Ottocento, ma si può ancora vedere al centro della stampa che introduce la guida di Michele Cusa al Sacro Monte (Fig. 2.1): M. Cusa 1857. Sull'antico *Palazzo di Pilato*: P. Galloni 1914, 23-45. Galeazzo Alessi rileva l'edificio in: LM 11.

<sup>27</sup> La guida del 1566 descrive il *Palazzo* con queste parole: “26. Del monte in ultra parte regirato // Trovasi un loco che'l palazzo è detto // Di Pontio, o sia Pretorio di Pilato: // Dov'ebbe contra Christo acerbo effetto // L'ampio giuditio, che per lui fu dato: // Ma non è questo loco anchor perfetto, // Ben che sin hor sotto il suo tetto copra, // Come diretti, più di una bell'opra.”. *Descrittione* 1566.

<sup>28</sup> La statua ora si trova nella cappella 9 (*Secondo Sogno di Giuseppe*): G. Agosti 2018 a, 135.

<sup>29</sup> La cappella attualmente ospita il *mistero* della *Visitazione*: C. Debiaggi 2016; P. Angeleri 2018, 69-72.

<sup>30</sup> Sulla parete gaudenziana: G. Agosti 2018 a, 172-199.

<sup>31</sup> Dalla introduzione della guida: *Descrittione* 1566.



Figura 2.15 - Gaudenzio Sceti, *Vero disegno e rappresentatione della Nuova Gierusalemme* [...] (dettaglio), acquaforte, 1670 ca., Milano, Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', P.V. m. 30-50. In evidenza, l'antico *Palazzo di Pilato* e la porta del Sacro Monte (Fig. 2.14).





Figura 2.16 - *Santa Casa di Loreto* (ora cappella 2 - *Annunciazione*), Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1510-20.



Figura 2.17 - Anonimo, *Santa Casa trasportata dagli angeli*, bassorilievo in pietra, XVI secolo, Loreto, Basilica della Santa Casa.



Figura 2.18 - Gaudenzio Ferrari (?), *Madonna col Bambino*, terracotta e stucco dipinti, 1515-20 (?) Sacro Monte di Varallo, cappella 9 - *Secondo Sogno di Giuseppe*. Intorno al 1560 questa statua si trovava all'interno della replica della Santa Casa (Fig. 2.16).



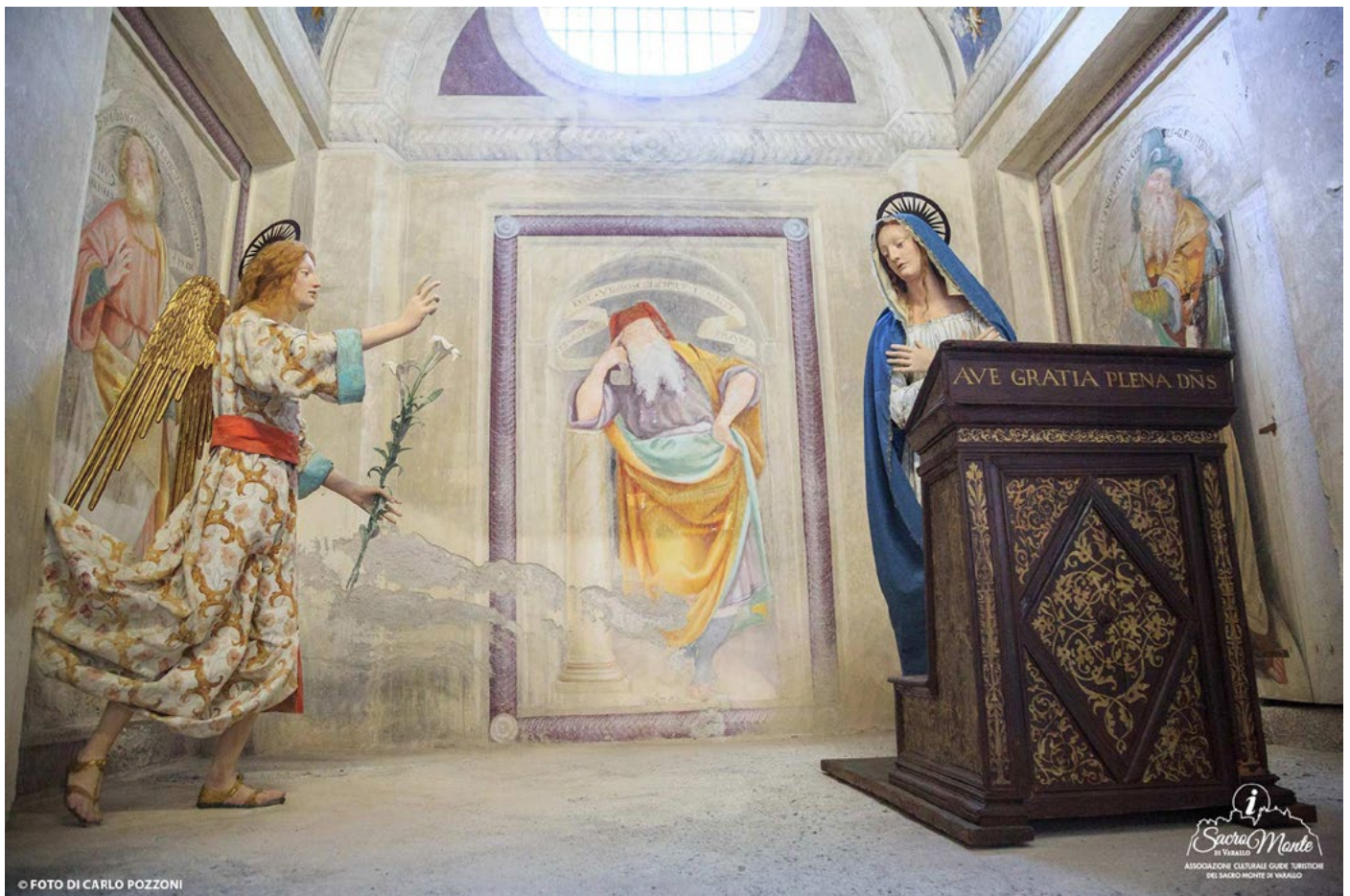


Figura 2.19 - Gaudenzio Ferrari, Annunciazione, legno intagliato e dipinto e stoffa gessata, 1510 circa, Sacro Monte di Varallo, cappella 2 - *Annunciazione*. Nel 1560 queste due statue si trovavano all'interno dell'attuale cappella 3 - *La Visitazione* (1560: 2).

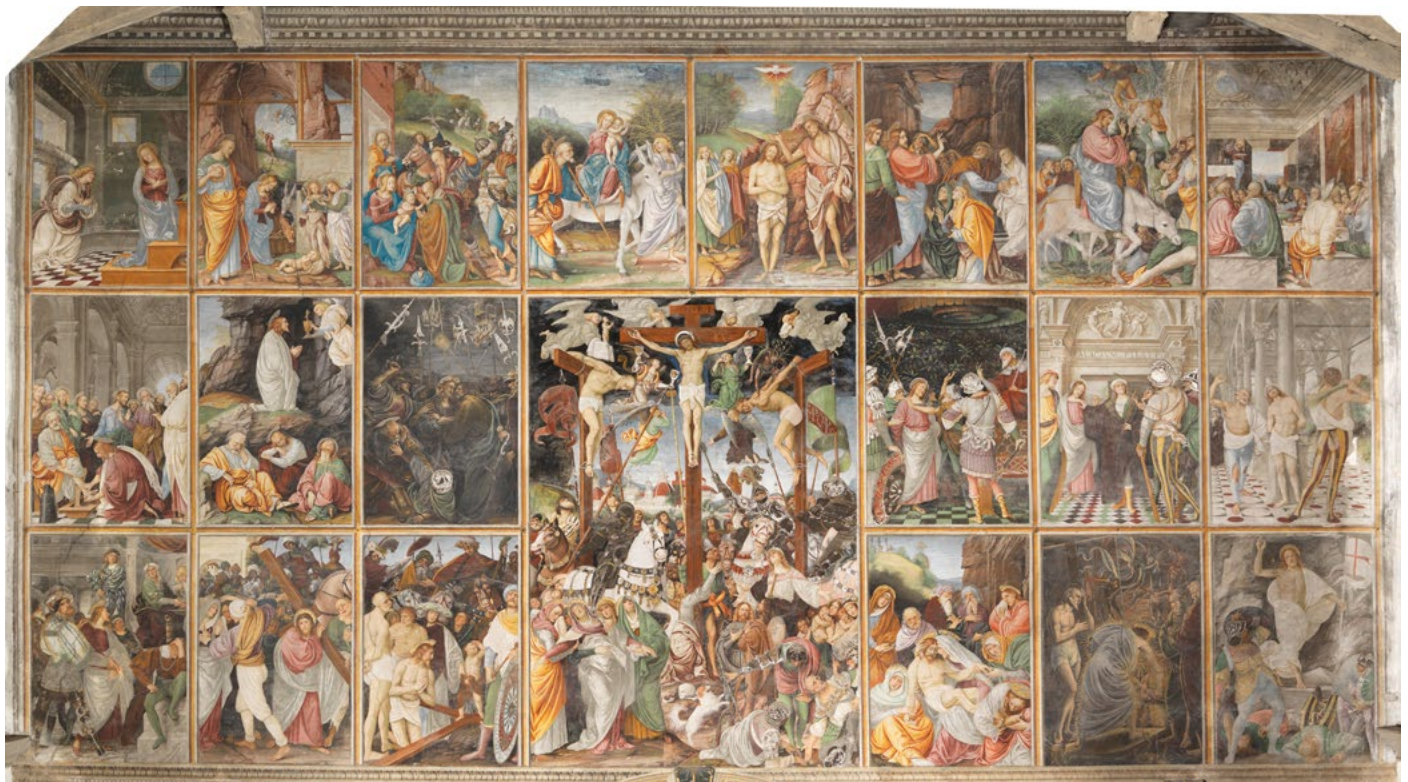


Figura 2.20 - Gaudenzio Ferrari, Storie della vita di Cristo, Pittura murale, 1513, Varallo, Chiesa di Santa Maria delle Grazie.

cosiddetta *Casa delle Guide*, si trovava nell'angolo nord-occidentale della cinta muraria: quasi sommersa dalla mole del *Palazzo di Pilato*, la sua altezza non superava quella delle mura (Fig. 2.15). Più che l'ingresso solenne di un "Monte Sacro" o di una "Nova Gierusalem"<sup>32</sup>, il portale sembrava la soglia di un orto di campagna.

Quando Giacomo d'Adda chiede ad Alessi di progettare una nuova porta per il Sacro Monte<sup>33</sup>, l'architetto decide di non abbattere il vecchio portale, ma di spostare l'ingresso in un altro sito. Lo spazio ridotto di fronte al vecchio portale non avrebbe infatti permesso di costruire un edificio "con tutto l'ordine, e decoro d'architettura che si conviene" a "così Santa Opera", come si legge nel *Proemio* del Libro dei Misteri. L'architetto sceglie quindi di far proseguire il sentiero di una cinquantina di metri a Est<sup>34</sup>, dove individua il sito adatto alla nuova porta, in uno spazio pianeggiante, in prossimità del complesso di *Nazareth*. In questo modo, l'ingresso non si sarebbe più trovato a fianco del vecchio *Palazzo di Pilato*, ma di fronte alla *Santa Casa*: varcando la soglia del Sacro Monte, il pellegrino si sarebbe immerso fin da subito nella narrazione sacra, senza più incontrare alcun *mistero* che confondesse il corretto ordine di visita. Nel pianoro a nord delle mura, Alessi immagina di realizzare una grande piazza di forma quadrata<sup>35</sup>, arricchita da "due Fontane d'acqua viva" e alcuni "poggioli da sedere": qui i pellegrini "stracchi da la scesa del Monte" si sarebbero potuti riposare e rinfrescare prima di entrare al Sacro Monte. L'architetto aveva forse intenzione di smuovere il terreno di fronte alla *Porta* per costruire la piazza su un piano rialzato di "alquanti gradi": se il progetto della piazza fosse stato realizzato, l'osservatore, infatti, si sarebbe trovato nelle condizioni di guardare la *Porta* dal basso all'alto, un accorgimento che ne avrebbe amplificato le dimensioni e la monumentalità.

Il progetto per la nuova *Porta* è invece realizzato entro il 1565 e tutt'ora accoglie i visitatori del Sacro Monte. La *Porta Maggiore*, a differenza della piccola porta a fianco del *Palazzo di Pilato*, svetta, imponente, oltre l'altezza delle mura (Fig. 2.21). Come il fornace di un arco di trionfo (Fig. 2.22), annuncia in termini solenni l'inizio del percorso: "HAEC NOVA HYERUSALEM, VITAM SOMMOSQUE LABORES ATQ(UE) // REDEMPTORIS SINGULA GESTA REFERT", ovvero

---

<sup>32</sup> "Dirò d'un Monte Sacro, ove si vede // Nova Gierusalem, anzi il ritratto // Della Vita, ch'eterna vita diede // A noi col'suo morir, da cui disfatto // Fu il rio patron della Tartarea sede // E fatta nova legge, e novo patto: // Per cui fur di pietate sacre porte // Aperte, e vinta co'l morir la morte". Questi sono i primi versi della guida: *Descrizione* 1566.

<sup>33</sup> Le due principali testimonianze della committenza d'Adda sono: 1. La provenienza del disegno in bella copia di grandi dimensioni (62,4 x 48 cm), che rappresenta un progetto definitivo per la *Porta Maggiore* (Fig. 1.27), dall'archivio di Casa d'Adda (**AdA 99**). 2. La dedica a Francesca Scarnognini e la stampa d'introduzione nella guida del 1566. *Descrizione* 1566. Si veda: P. Galloni 1914, 169-180.

<sup>34</sup> Il percorso prosegue lungo le mura che cingono il Sacro Monte. Questo tratto di mura è ricostruito soltanto nel 1576 dai fratelli Ardizzone, come si legge in una convenzione rogata dal notaio Alberto Giovanni Albertino, pubblicata in: L. Fecchio 2019 a, 128.

<sup>35</sup> Alessi annota infatti che le sedute "faranno *requadramento* a la piazza". LM 11v





Figura 2.21 - Galeazzo Alessi, *Porta Maggiore*, Sacro Monte di Varallo, 1564-65.

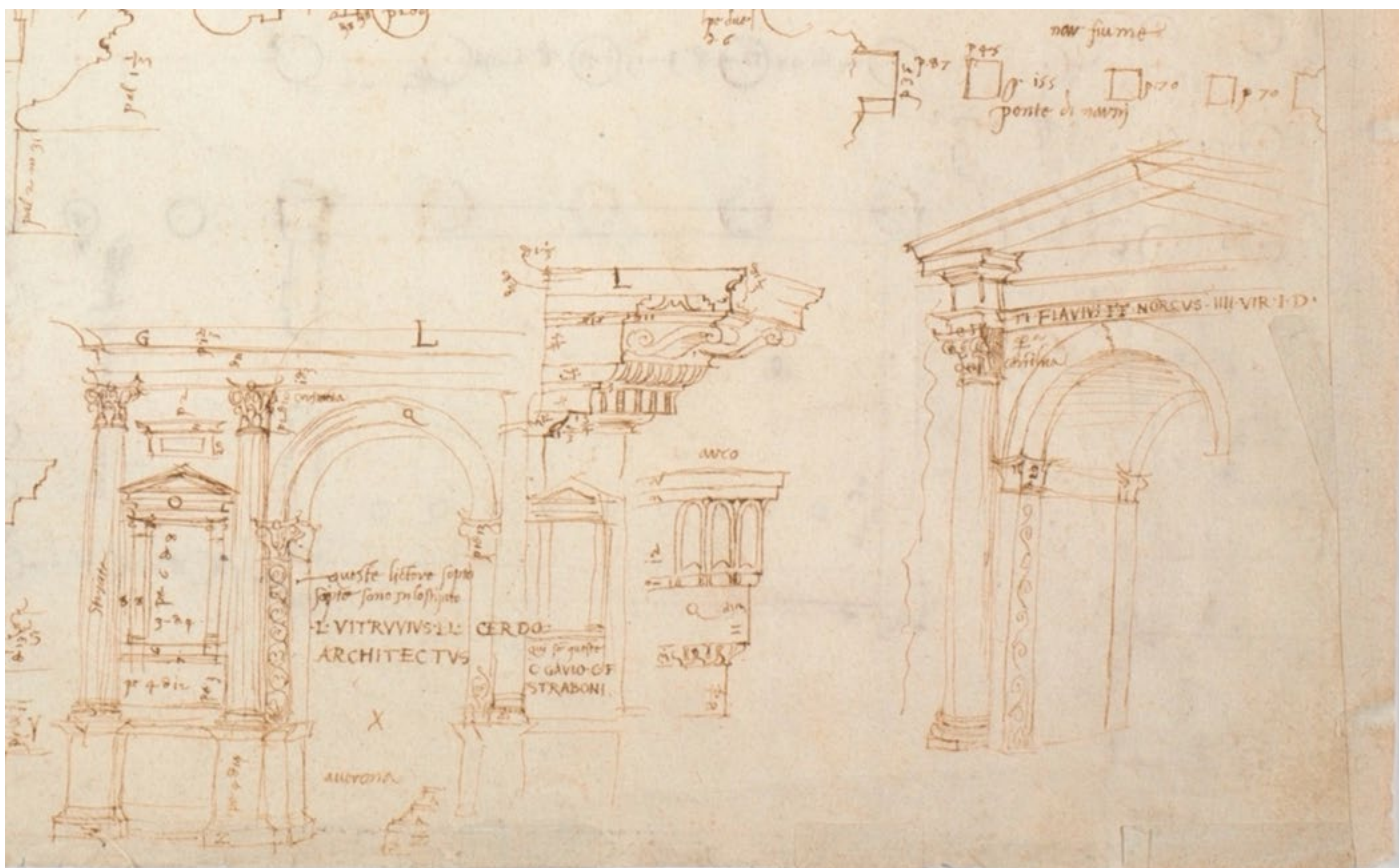


Figura 2.22 - Baldassarre Peruzzi, *Rilievo della Porta dei Gavi a Verona*, con dettagli architettonici, Penna e inchiostro bruno su carta, 1530 ca., GSDU, 478 A r + 631 A v.

“Questa Nuova Gerusalemme riproduce la vita e le somme fatiche e le singole imprese del Redentore”, come si legge nel fregio<sup>36</sup>.

La *Porta Maggiore* non ha la pretesa di rivoluzionare l’assetto del Sacro Monte, ma, in qualche modo, segna un momento di svolta nella storia del cantiere. Negli anni Sessanta del Cinquecento le cappelle del Sacro Monte erano semplici edifici in “muratura calcestre” (ovvero una muratura in blocchi di pietra grezza non lavorata, compattata da spessi strati di malta), coperti da tetti a falde in “beole” (“squame di lastra di pietra”, come le definisce Alessi<sup>37</sup>) (Fig. 2.23). Il materiale lapideo era in genere cavato o raccolto sul Sacro Monte, riducendo al minimo i costi di trasporto. Soltanto in pochissimi casi le cappelle mostravano ordini architettonici e, quando realizzati, erano filtrati dalle consuetudini delle maestranze valligiane (Fig. 2.24). L’architettura più prestigiosa del Sacro Monte era la cappella *dell’Arrivo dei Magi* (1560: 4), progettata da Gaudenzio Ferrari intorno al 1521-25 (Fig. 2.25 – 2.26). Nonostante l’uso del marmo, le decorazioni a sgraffiti e il linguaggio classicheggiante del portale (Fig. 2.27) e del frontone, questo edificio era ancora un’interpretazione, piuttosto grossolana, dell’architettura lombarda di fine Quattrocento<sup>38</sup>. Le dimensioni della *Porta Maggiore*, le corrette proporzioni degli ordini, la ricchezza dei dettagli architettonici e dei materiali sono quindi una novità assoluta per il Sacro Monte di Varallo. La facciata principale dell’edificio, in marmo, è costruita con grande perizia, lasciando tra i blocchi di pietra sottilissimi giunti in malta. Le tecniche costruttive sono le stesse adottate dagli scalpellini e dai magistri da muro nei grandi cantieri milanesi del Cinquecento<sup>39</sup>. Per costruire la *Porta Maggiore*, Giacomo d’Adda è costretto a importare una grande quantità di marmo e a chiamare da Milano maestranze specializzate che, da questo momento in poi, cominceranno a popolare con sempre maggior frequenza il cantiere del Sacro Monte<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> In realtà la parola “refert” resta aperta a molte interpretazioni, perché non significa soltanto “riprodurre”, ma anche “rievocare”, forse, addirittura, “ripetere”, mettere in scena ancora una volta, rinnovando la storia sacra a ogni passo del pellegrino: chi visita il Sacro Monte non soltanto osserva, ma in qualche modo “ripete” e segue “le gesta del Redentore”. Il distico non è stato composto da Galeazzo Alessi: non si conosce l’autore, ma “una tradizione assai tarda la vorrebbe attribuire a Carlo Borromeo”, come scrive Casimiro Debiaggi. C. Debiaggi 2016, 11. Il testo è analizzato anche da Geoffrey Symcox che lo mette in relazione con le *Res Gestae* di Augusto: G. Symcox 2019, 109. Il riferimento alle *Res Gestae*, tuttavia, è poco convincente, dal momento che, ai tempi di Alessi, le *Res Gestae* non erano ancora conosciute in Occidente (il primo frammento fu ritrovato nell’Impero Ottomano nel 1555). Casimiro Debiaggi ha ipotizzato che la *Porta Maggiore*, per le dorature negli spicchi dell’archivolto e nel fregio, rappresenti la *Porta Aurea* di Gerusalemme. La proposta è ragionevole, ma, in ogni caso, nel progetto illustrato nel Libro dei Misteri, Galeazzo Alessi disegna un edificio che rappresenta esplicitamente la *Porta Aurea*. Nel nuovo contesto la *Porta Maggiore* rappresenta soltanto l’ingresso monumentale al Sacro Monte.

<sup>37</sup> LM 167v.

<sup>38</sup> E. De Filippis 2010; G. Agosti 2018 a, 316-331.

<sup>39</sup> S. Della Torre 1998-99, 305-307. Si veda anche: S. Della Torre 2007.

<sup>40</sup> Come si legge in una lettera inviata ai fabbricieri, Giacomo sostiene che per realizzare l’opera è necessario avere “la preda o, [...] l[e] person[e] che lo sano ben lavorare et metere in opera”. Dalle sue parole s’intuisce che a Varallo manca sia il materiale da costruzione che le maestranze: è probabile che i magistri valesiani non fossero in grado di mettere in opera i progetti di Alessi. Giacomo paga un certo magistro Marcantonio per farlo lavorare alla cappella di *Adamo ed Eva* e chiede ai fabbricieri di tenerlo impegnato, per evitare che lasci il cantiere. La lettera è trascritta in: L. Fecchio





Figura 2.23 - Complesso di *Nazareth* (attuali cappelle 2-4), Sacro Monte di Varallo. Nel complesso ideato da Bernardino Caimi, l'edificio in primo piano costituiva il portico della Grotta dell'*Annunciazione* (Fig. 2.8). L'edificio fu sopraelevato negli ultimi decenni del Cinquecento e le arcate furono tamponate con la costruzione dell'attuale cappella 4 (*Il Sogno di San Giuseppe*). Nell'angolo dell'edificio si può notare la cosiddetta "muratura calcestre".



Figura 2.24 - Antica cappella dell'*Ultima Cena* (conosciuta come *Casino degli esercizi spirituali*), Sacro Monte di Varallo, costruita intorno al 1490-1500.





Figura 2.25 - Gaudenzio Ferrari (?), Cappella dell'Arrivo dei Magi, Sacro Monte di Varallo, 1521-25. La cappella ha subito molte modifiche nel corso dei secoli. Sulla destra si può vedere il portico seicentesco e in primo piano le arcate del portico ottocentesco. Durante l'ultimo restauro sono emerse le decorazioni a sgraffito della cappella gaudenziana.



Figura 2.26 - Giuseppe Giovenone il Giovane, Congedo di Cristo, Olio su tavola, 1580-85 ca., Caresaneblot (VC), Chiesa Parrocchiale. Il particolare del dipinto rappresenta il complesso di *Betlemme* e, in primo piano, la cappella dell'Arrivo dei Magi.



Figura 2.27 - Gaudenzio Ferrari (?), Portale in marmo, Sacro Monte di Varallo, 1521-25. Il portale si trovava nella facciata principale della cappella dell'Arrivo dei Magi, ma fu spostata intorno alla metà del Seicento di fronte all'attuale cappella 37.





Figura 2.28 - Galeazzo Alessi (?), Progetto per la *Porta Maggiore*, Inchiostro e penna su carta, 1564, Archivio di Stato di Varallo, Archivio d'Adda Salvaterra, I, Disegni, 99.

È questo l'inizio di un percorso che, con il Libro dei Misteri, prenderà tutt'altra dimensione. Con il suo primo viaggio a Varallo, Alessi non lascia in eredità soltanto il disegno di una "honorata porta di marmo riccamente ornata"<sup>41</sup> (Fig. 2.28), ma inserisce il Sacro Monte al centro del dibattito architettonico a lui contemporaneo. Alessi e il suo committente portano a Varallo le mode della "Gran città di Milano"<sup>42</sup> e gli strumenti necessari per dar loro forma: nuovi materiali e maestranze. Ma soprattutto, per la prima volta, tra i boschi del Sacro Monte, fanno sentire la lingua del Rinascimento maturo romano, quella di Bramante e di Raffaello, che fino a questo momento non era mai penetrata tra "i monti, le valli e le pianure" della Valsesia.

## 2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi

Mentre la Fabbrica sta costruendo la *Porta Maggiore*, Giacomo d'Adda incarica Alessi di elaborare un nuovo progetto per il Sacro Monte. Questa volta non si tratta soltanto di realizzare un portale in marmo, ma anche di costruire nuove cappelle, rinnovare gli edifici esistenti, scolpire e dipingere i *misteri*. Galeazzo Alessi deve "ridurre a perfezione" il Sacro Monte<sup>43</sup>.

### Il *Proemio* e i suoi lettori: il *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti

L'architetto scrive il *Proemio* del Libro dei Misteri intorno alla fine del 1566, qualche mese dopo aver accettato l'incarico<sup>44</sup>: ha già definito a grandi linee il

---

2019 a, 127. I pagamenti a magistro Marcantonio continuano almeno fino al dicembre 1572. P. Galloni 1914, 196. Il documento è riportato in **Appendice 1, Doc. 4**.

<sup>41</sup> LM 3v.

<sup>42</sup> "Commoda per le strade che d'ogni parte da i luoghi convicini agevolmente quivi pervengono, et per una certa giusta distanza ch'è, da essa alla *gran Città di Milano*". LM 3v

<sup>43</sup> "Essendo stato ricercato da V.S. di descrivere, e disegnare tutti gli edifitij che sono et s'averanno da edificare nel Monte di Varallo, di tante, et si diverse forme, quanto conviene a si degni, et varij misterij che in quello doveranno essere scolpiti, e dipinti; isprimendo con essi i meravigliosi gesti della vita, passione, e morte del Redentor nostro". LM 3, 3v. Quando non indicato, le citazioni tra virgolette sono tratte da: LM 3, 3v.

<sup>44</sup> L'architetto scrive il *Proemio* in un momento successivo all'avvio dei lavori per la cappella di *Adamo ed Eva*: "È perciò partendomi dal Tempio che all'incontro si trova [ovvero di fronte alla *Porta Maggiore*], il quale è per il vero benissimo inteso, adornato dal portico ch'è avanti, sopra colonne di marmo reggendosi, rende commodità grandissima all'ingresso di detto Tempio, nel quale come principio del tutto, si dovrà far la statua di Adam et Eva". Come si può notare, la cappella è a uno stadio avanzato di costruzione: è già stato realizzato il portico e il corpo centrale dell'edificio. I disegni per la cappella di *Adamo ed Eva* ai fogli 13-17 non corrispondono pienamente all'edificio realizzato (si veda in **Appendice 4**, scheda **13-17**), ma a una fase preliminare: sono realizzati sicuramente prima della primavera 1566, come si è visto al paragrafo **1.4. Una storia del Libro a partire dai documenti** (La voce delle carte d'archivio: Giacomo d'Adda e Galeazzo Alessi). Il *Proemio*, invece, risale agli ultimi mesi del 1566, quando la costruzione ha raggiunto il livello della lanterna, come attesta una lettera di Giacomo d'Adda (10 dicembre 1566), pubblicata in: L. Fecchio 2019 a, 127. Sull'autografia del testo, si veda: M.L. Gatti Perer 1964, 32; S. Stefani Perrone 1974, 20. Alessi utilizza formule retoriche pressoché identiche a quelle che si possono leggere nelle lettere autografe indirizzate al cantiere di Santa Maria di Carignano a Genova: S. Varni 1877, 45-46. Può essere significativo anche un confronto con le espressioni utilizzate nella lettera inviata da Alessi al cardinale Fulvio della Corgna e nel parere sul Palazzo di Brescia, pubblicati in: H. Burns 1975, 166.



progetto per il Sacro Monte, ha rilevato gli edifici esistenti, immaginato un nuovo percorso, definito la successione di *misteri* e l'architettura di alcune cappelle<sup>45</sup>. Questo testo introduttivo, come spiega Alessi, serve a chiarire, con le parole, quello che i disegni “non po[ss]o no totalmente mostrare [...] acciò quelli che verranno a ridurre l'opera a perfezione, restino bene instrutti”.

Il *Proemio* è uno scritto “programmatico”, come scrive Alessandro Morandotti, in cui Alessi ostenta le sue capacità dialettiche, con una prosa ricercata e pomposa, chiaramente indirizzata a un lettore erudito, in grado di cogliere citazioni classiche, bibliche e letterarie, ma anche i riferimenti alla trattatistica architettonica<sup>46</sup>.

Tra le molte fonti implicitamente citate nel *Proemio*, il testo che influisce maggiormente sulla stesura del progetto grafico e architettonico del Libro dei Misteri è il *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti, che probabilmente Alessi consulta nell'edizione in volgare curata da Cosimo Bartoli e pubblicato nel 1550<sup>47</sup>. Risulta infatti piuttosto evidente che il trattato accompagni tutta la stesura del Libro, suggerendo alcuni spunti di riflessione sul progetto, e, soprattutto, indirizzando l'impostazione generale del lavoro<sup>48</sup>.

Galeazzo Alessi struttura infatti il *Proemio* e i disegni del Libro dei Misteri ispirandosi all'impianto illustrato nel *Primo Libro* del *De Re Aedificatoria*. Nelle battute iniziali del trattato, infatti, Leon Battista Alberti spiega che l'arte di costruire “consiste in sei cose [...]: la Regione, il Sito, lo Scompartimento, le Mura, le Coperture et i Vani. [...]”. Muovendosi dalla piccola alla grande scala, Alberti chiarisce che la regione è uno spazio ampio e aperto, il sito è una parte della regione, solitamente delimitata da muri, mentre lo scompartimento è la distribuzione degli ambienti, la divisione del sito in “siti minori”<sup>49</sup>. Nel *Proemio*, così come nei disegni del Libro dei Misteri, Alessi segue passo a passo le indicazioni di Alberti: descrive la regione, poi passa al sito, si sofferma sui siti minori (ovvero le singole cappelle), fino ad arrivare alla definizione dei *misteri* e dei dettagli costruttivi.

---

<sup>45</sup> Alessi descrive con grande precisione la piazza del *Tempio di Salomone*, ma non si sofferma sull'architettura delle altre cappelle, di cui descrive soltanto i *misteri*.

<sup>46</sup> A. Morandotti 2005, 101.

<sup>47</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550. Le espressioni utilizzate da Alessi, infatti, non sembrano riferirsi all'edizione in lingua latina (pubblicata per la prima volta nel 1485), ma a quella in volgare fiorentino di Bartoli: L.B. Alberti 1485.

<sup>48</sup> Il *De Re Aedificatoria* influenza senz'altro anche le scelte lessicali di Alessi: quando l'architetto descrive i *difetti* e la *confusione* del Sacro Monte, si sta appropriando di alcune espressioni del *Decimo* Libro, nel paragrafo in cui Alberti tratta i “difetti delli edifitij, onde naschino, quali sieno quelli che si possino correggere et quai no, dalli Architettori” (L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 359 (X Libro, Cap. I)); quando utilizza i termini *bellezza*, *ordine* e *decoro*, Alessi sta rielaborando i celebri passaggi del *Sesto* Libro, dove Alberti rilegge i concetti vitruviani di *firmitas*, *utilitas* e *venustas*: L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 161-163, 166-171 (VI Libro, Cap. II, IV, V).

<sup>49</sup> “È manifesto che tutta l'arte dello edificare consiste in sei cose, le quali son queste, la Regione, il Sito, lo Scompartimento, le Mura, le Coperture et i Vani. [...]”. “La Regione appresso di noi dove si habbia a edificare sarà uno ampio et aperto luogo per tutto. Una parte della quale sarà il Sito. Ma il Sito sarà un'certo spatium determinato del luogo [...]. Lo Scompartimento è quello, che divisa tutto il Sito dell'edificio in Siti minori, [...] pare che lo edificio sia di minori edifici ripieno”. L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 10 (I Libro, Cap. II).

Così, prima di spiegare il suo progetto, l'architetto celebra "l'ottimo giuditio" che ebbero i fondatori del Sacro Monte nello scegliere la regione e il sito. Per Alessi, infatti, la regione in cui si trova il Sacro Monte è sana, bella e comoda, poiché è servita da molte strade, fiumi e mulini, che la rendono "abondante de tutte le cose": "l'aere [è] purificatissi[m]o, l'acque chiare limpide, et la terra produ[c]e ottimi frutti, e, quel che più importa, gli habitanti del paese [...] [sono] sanissimi"<sup>50</sup>.

È assai probabile che, nello scrivere queste parole, Alessi avesse sotto gli occhi il passaggio del *Primo Libro* del *De Re Aedificatoria*, in cui Alberti aveva codificato la celebre teoria sulla salubrità dell'aria, citata anche nei *Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio<sup>51</sup>: "gli Antichi usavano diligentia [...] di havere una Regione [...] ripiena di tutte le commodità; e sopra tutto guardavano con ogni diligentia di non havere l'Aria grave o molesta", poiché l'"aria purissima" e le acque "chiarissime" influiscono positivamente sulla "sanità" delle persone e sull'"abbondantia [di] frutti buoni"<sup>52</sup>.

Passando dalla regione al sito, Alessi apprezza la "prudenza" dei fondatori nel racchiudere il Sacro Monte all'interno di una cinta muraria, che delimita soltanto la parte "più comoda" della regione: anche Alberti consigliava di di "cin[gere sempre il sito] intorno di muro à uso, et à utilità"<sup>53</sup>. Il sito del Sacro Monte è un luogo "ameno e vaghissimo", proprio perché si trova sulla cima di un monte, "meravigliosamente ben disposto, et atto a ricevere tutti gli edifitij che si desiderano". Anche questo brano del Proemio sembra scaturire da una lettura attenta del *De Re Aedificatoria*, in particolare del *Quarto Libro*, dove Alberti aveva esposto le caratteristiche ideali di un sito per la fondazione di una città: "lo havere collocato ancora essa Città [...] sopra le superbe spalle del Monte, conferisce grandissimamente, si alla dignità, et alla amenità, si ancora principalmente alla sanità, et salute dell'aria"<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Con queste parole Alessi sta rielaborando i suggerimenti di Alberti sulla scelta del sito per una città: il trattatista, infatti, raccomanda di individuare una regione "la quale hara molte et varie vie, et [...] commodissimamente vi si possino portare tutte le cose necessarie". L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 14 (I Libro, Cap. IV).

<sup>51</sup> Si veda la nota 48.

<sup>52</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 16 (I Libro, Cap. III). La teoria di Alberti sulla salubrità dell'aria è una reinterpretazione di alcuni passaggi di Vitruvio, che, a sua volta, si era ispirato ad Ippocrate. M. Trisciuglio 2018, 102. Questo testo è molto conosciuto dagli architetti del Rinascimento e citato, ad esempio, da Palladio nel passaggio dei *Quattro Libri* "Del Sito da Eleggersi per le fabbriche di Villa": A. Palladio 1570, Libro II, 45-46. Il brano di Palladio è commentato in: E. Forssman 1969.

<sup>53</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 10 (I Libro, Cap. II).

<sup>54</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 100-105 (IV Libro, Cap. II).

## Il paesaggio dal Sacro Monte: Galeazzo Alessi e l'architettura di villa

Dopo aver affrontato la descrizione della regione e del sito, Alessi si affaccia sulle vallate del torrente Mastallone e del fiume Sesia, che si snodano ai piedi del Sacro Monte:

“si vedono [...] in un certo ragionevole circuito, un paesetto pieno di amenissime colline, le quali da piacevolissime valli sono disgiunte; adornate d'infiniti Arbori silvestri che rendono il luogo molto ameno” (Figg. 2.29).

Nel corso del Cinquecento il termine *paese* è utilizzato da intellettuali, artisti e architetti nel significato moderno di *paesaggio*<sup>55</sup>. Il *paesetto* descritto da Alessi è il territorio che si può osservare “dalla sommità” del Sacro Monte: uno scenario *ameno*, un territorio operoso, coltivato, ricco di mulini, strade, fiumi, boschi e colline<sup>56</sup>. Descrivere il paesaggio che circonda il Sacro Monte non è soltanto uno strumento retorico, ma è anche una dichiarazione d'intenti: Alessi sta costruendo il suo progetto dentro il paesaggio alpino, in funzione della vegetazione esistente e delle vedute che si aprono sul territorio circostante, in un continuo dialogo tra l'elemento naturale e l'architettura.

Basta leggere la minuziosa descrizione della piazza del *Tempio di Salomone*, fulcro del nuovo Sacro Monte, per comprendere l'importanza che rivestono paesaggio e natura nel suo progetto. Intorno a sette “bellissimi e altissimi” abeti (Fig. 2.7), l'architetto propone di costruire, nel punto più alto del Monte, un maestoso portico. Una coppia di scale avrebbe permesso ai visitatori di raggiungere il livello della copertura, dove l'architetto prevede di costruire “cortine di Balaustri, che [...] si dovranno fare, per appoggiatori, a i corridori”. I “corridori” sono chiaramente terrazze belvedere, punti panoramici da cui i pellegrini avrebbero potuto contemplare lo spettacolo della natura alpina<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> “Appartiene alla tradizione linguistica italiana già dal Duecento l'uso del termine «paese» per indicare dapprima una grande estensione di territorio abitato e coltivato e poi un borgo con il contado che gli è prossimo e proprio. Già al tempo di Giorgione e Tiziano da ‘paese’ è derivata – forse attraverso il francese *paysage* – la parola ‘paesaggio’, per indicare il tema pittorico del ritratto di un luogo. Allo stesso tempo ‘paese’ è rimasto anche come termine utile a indicare ‘paesaggio’. È in genere il termine utilizzato nel Cinquecento per ‘paesaggio’”. M. Triscioglio 2017, 3. Il termine “paese”, nell'accezione di “paesaggio” è utilizzato anche nella lettera che Raffaello invia a Baldassarre Castiglione per descrivere Villa Madama: P. Foster 1968.

<sup>56</sup> La descrizione di un territorio in relazione alla ricchezza delle attività e all'operosità degli abitanti è un *topos* ricorrente nella letteratura cinquecentesca, come nota Piero Camporesi in: P. Camporesi 2016, 59-94. Ringrazio per i suggerimenti Alessandro Rinaldi.

<sup>57</sup> Due scale all'interno della *Probativa Piscina* avrebbero permesso di accedere a queste terrazze panoramiche: **Appendice 4**, scheda **136-140**. Il termine “corridori” è utilizzato da Alessi anche per descrivere le terrazze panoramiche progettate per la chiesa di Santa Maria di Carignano, di cui si parlerà più avanti. “Mi piacerà che voi facesti sopra la chiusura o colmegia di detto tetto un *corridore* che facilmente con doi piccoli murasoli che da una banda e dall'altra per tutto il corso di esso tetto se distenderanno potrete per largesa di sei palmi ponendo in piano lasciando da ogni banda alcuni ferri che escono fora de il muro per regere le aste che di tanto in tanto regeranno il parapetto nel modo che vi ha designato et tal *corridore* oltre il piacere et comodo in godere la vista lontana che darà a chiunque li capiterà sarà anche molto utile per la fabrica che li soprastarà al suo tempo”. W. Ghia 1999, 207.





Figura 2.29 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Veduta della *Terra di Varallo* e del Sacro Monte da Sud, LM 9.



Figura 2.30 - Plastico di Villa Giulia a Roma, con ricostruzione dei campi coltivati che circondavano la villa. Roma, Villa Giulia. La costruzione della villa inizia nel 1551.

Se la moderna idea di “paesaggio” ha le sue origini moderne negli scritti del poeta Francesco Petrarca, l’idea di progettare in funzione del paesaggio si sviluppa soprattutto a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, nell’ambito dell’architettura di villa<sup>58</sup>. Nel corso del XV e XVI secolo nasce e si codifica quella particolare idea di paesaggio, che intorno alla metà del Cinquecento entra nelle teorie e nelle pratiche degli architetti<sup>59</sup>.

Tra i molti esempi che si potrebbero citare<sup>60</sup>, risulta di particolare interesse accostare le parole di Alessi a uno scritto di poco precedente al Libro dei Misteri: una lettera che lo scultore e architetto fiorentino Bartolomeo Ammannati (1510?-1592) aveva inviato al giurista padovano Marco Benavides il 2 maggio 1555. Ammannati è un artista coetaneo di Alessi, che, come Alessi, aveva vissuto nella Roma papale degli anni Quaranta del Cinquecento, nel mito di Michelangelo e in un clima di intensa ricerca antiquaria<sup>61</sup>. Nella lettera inviata a Bonavides, Ammannati descrive con grande precisione Villa Giulia, sontuoso ritiro suburbano di papa Giulio III e uno dei principali cantieri romani intorno alla metà del Cinquecento<sup>62</sup> (Fig. 2.30). Ammannati parla delle strade che conducono alla villa, presenta la successione di ambienti, la straordinaria collezione di statuaria antica, ma anche i giochi d’acqua, i pergolati, i giardini e le coltivazioni, fino ad arrivare, nelle battute finali, a una riflessione sul sito che ospita la villa:

“[...] La veduta di questo monticello è tanto bella, quanto si possi desiderare; per che vede tutta Roma, e il Vaticano con la gran fabrica di S. Pietro, e’l Palazzo del Papa [...]. Tutto il sito di questa amena, et bella villa si può dire che sia con tutte le qualità che si ricercano, perché vi sono monticelli, vallette, piano ed aria bonissima; tal chè ben si può dire che la santissima memoria di Papa Giulio havesse perfetto giudizio a farci si degna ed onorevole opera; la quale ne porta tutte le principal parti della architettura, Region sana, comodità, bellezza e perpetuità. [...]”<sup>63</sup>. (Fig. 2.31)

---

<sup>58</sup> Sul Petrarca e paesaggio (e relativa bibliografia), si veda: M. Trisciuglio 2017, 25-60. Già Leon Battista Alberti, nel descrivere le caratteristiche di una villa signorile, consigliava di scegliere un sito in cui “sien’ vedute & vegghino la Città, le Terre, il Mare, & una distesa pianura, & le conosciute cime delle Colline, & de Monti: Habbia posti quasi sotto gli occhi dilicatezze di giardini, & allettamenti di pescagioni, & di cacciagioni”. L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 152 (V Libro, Cap. XVII). Gli spunti di Alberti sono sviluppati soprattutto nelle ville Medicee di Poggio a Caiano e Fiesole, progettate da Lorenzo il Magnifico e Giuliano da Sangallo. M. Trisciuglio 2017, 159-168, 183. S. Frommel 2017. La bibliografia sullo sviluppo dell’architettura di villa tra Quattro e Cinquecento è molto ricca. Rimando ai testi classici di James Ackerman e Margherita Azzi Visentini, e ad alcuni testi più recenti, per una bibliografia aggiornata: J. Ackerman 1990; M. Azzi Visentini 1995; F. Ceccarelli 2009; H. Burns 2012.

<sup>59</sup> M. Trisciuglio 2017, 188.

<sup>60</sup> Gli esempi più noti sono la descrizione di Villa Madama di Raffaello, in una lettera inviata a Baldassarre Castiglione, e il breve testo che accompagna il disegno della *Rotonda* nei *Quattro Libri* di Palladio (A. Palladio 1570, II Libro, 18). Sulla lettera di Raffaello (pubblicata in: P. Foster 1968) si veda il commento di Christoph Luitpold Frommel: C.L. Frommel 1984, 324-326.

<sup>61</sup> Sulla formazione di Ammannati e i contatti con la cultura antiquaria tra Padova, Venezia e Roma: M. Kiene 1995, 8-13.

<sup>62</sup> R.J. Tuttle 2001 b, 110. Su villa Giulia e l’intervento di Ammannati: M. Kiene 1995, 46-73.

<sup>63</sup> La lettera è pubblicata integralmente in: T. Falk 1971, 171-173.

Come si può notare, il testo mostra una certa analogia con il *Proemio* del Libro dei Misteri. Se da una parte Ammannati rielabora, come Alessi, la retorica di Alberti sulla bellezza, salubrità e comodità del sito, dall'altra, la lettera ricalca una fonte antica molto discussa già a partire dalla metà del Quattrocento: le epistole che Plinio il Giovane aveva inviato agli amici Gallo e Domizio Apollinare per descrivere le ville a Laurento, in Toscana e sul Lago di Como<sup>64</sup>. Queste testimonianze avevano affascinato architetti e umanisti del Rinascimento non soltanto perché illustravano con grande ricchezza di dettagli gli ambienti di una villa antica, ma anche per l'appassionata descrizione del paesaggio e della natura circostante<sup>65</sup>.

“E proprio perché tu abbandoni ogni preoccupazione nei miei riguardi, eccoti il clima di cui esse godono, la loro posizione, la magnificenza (*amoenitatem*) della villa: tutte cose che a te farà piacere ascoltare e a me descrivere<sup>66</sup>.”

[...] Il paesaggio è davvero stupendo: immagina un anfiteatro immenso e come solo la natura lo può concepire. Una pianura estesa in lungo e in largo è cinta da montagne e la sommità dei monti ospitano foreste maestose e secolari<sup>67</sup>.

[...] Proveresti molta soddisfazione ad ammirare da un'altura il panorama di questo luogo. Perché non ti parrebbe di guardare un paesaggio reale, bensì una sorta di quadro di eccezionale bellezza: per la sua varietà, per la sua armonia, ovunque cadano, gli occhi si ricreano<sup>68</sup>.”

È probabile che Ammannati, nello scrivere la lettera a Marco Benavides, avesse in mente queste parole. Villa Giulia è un'architettura ispirata a modelli antichi, agli ideali umanistici della vita in villa, dell'*otium* e dalla contemplazione della natura: il riferimento a Plinio, per Ammannati, è quasi scontato<sup>69</sup>.

Lo stesso non si può dire per Alessi: il Sacro Monte non è una villa, ma un complesso religioso fondato con intenti ben diversi da quelli di Villa Giulia. Tuttavia nel *Proemio*, Alessi contempla lo spettacolo del paesaggio alpino, così come Plinio aveva ammirato il panorama dall'alto dei poggi. Quando Alessi afferma che l'“ordinato compartimento di Monti, Valli, Pianure” sembra essere stato creato dalla natura e dall'arte, “per render' estrema soddisfazione di chi lo vede”, l'architetto sembra parafrasare le parole di Plinio: il piacere nel guardare questo luogo

---

<sup>64</sup> Lettera sulla villa in Toscana: Epistole V, 6. Villa a Laurento: Epistole II, 17. Villa sul Lago di Como: Epistole IX, 7

<sup>65</sup> Sulla fortuna delle *Epistole* di Plinio tra Medioevo e Età Moderna e sulle prime edizioni a stampa, con relativa bibliografia: L.A. Ciapponi 2011, 74-92. Sull'influsso delle *Epistole* nell'architettura di villa e nei giardini rinascimentali: L. Bek 1974; Du Prey 1994, 28-73. Un interessante caso di studio sulla precoce ricezione delle lettere di Plinio è presentato in: M.T. Sambin De Norcen 2008.

<sup>66</sup> Il brano citato qui a seguito è tratto dalla lettera inviata a Domizio Apollinare sulla Villa in Toscana (V, 6). [3] “Atque adeo ut omnem pro me metum ponas, accipe temperiem caeli, regionis situm, villae amoenitatem, quae et tibi auditu et mihi relatu iucunda erunt”. Plinio il Giovane 2019, 83-84.

<sup>67</sup> [7] “Regionis forma pulcherrima; imaginare amphitheatrum aliquod immensum et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent.” Plinio il Giovane 2019, 84-85.

<sup>68</sup> [13] “Magnam capies voluptatem, si hunc regionis situm ex monte prospexeris. Neque enim terras tibi, sed formam aliquam ad eximiam pulchritudinem pictam videberis cernere; ea varietate, ea descriptione, quocumque inciderint oculi, reficientur.” Plinio il Giovane 2019, 84-85.

<sup>69</sup> Du Prey 1994, 35-37.



dall'alto del monte, “un anfiteatro immenso e come solo la natura lo può concepire”, un territorio tanto bello da sembrare un paesaggio dipinto<sup>70</sup>.

Alessi conosce bene i dibattiti contemporanei sull'architettura di villa: mentre Ammannati stava lavorando a Villa Giulia, Alessi aveva progettato magnifiche ville per l'oligarchia genovese. Gli edifici costruiti per i Grimaldi, i Sauli e i Pallavicino creano un particolare rapporto con il paesaggio, nel solco di una cultura umanistica non lontana da quella che si era sviluppata nelle corti papali nel corso del Cinquecento, dando vita a progetti come Villa Madama, Villa Giulia o Villa d'Este a Tivoli<sup>71</sup> (Fig. 2.32). Negli stessi anni l'ideale della vita in villa e della contemplazione del paesaggio aveva trovato terreno fertile nell'élite politica e economica milanese. Intorno al 1540 il famoso umanista Paolo Giovio aveva costruito una villa all'antica sulle sponde del lago di Como, ispirandosi alle descrizioni di Plinio: una vera e propria finestra sulla natura circostante<sup>72</sup> (Fig. 2.33). Pochi anni dopo, Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, aveva fondato la villa Gonzaga, un'architettura aperta sul paesaggio, un'opera che “non è lontana, per forma e funzione, dai modelli antichi di Villa Madama o dal casino di Pio IV”, come scrive Wolfgang Lotz<sup>73</sup>.

Proprio negli anni in cui Alessi è a Milano, Bernardino Taegio pubblica *La Villa*<sup>74</sup>: un dialogo tra due patrizi milanesi che si confrontano sui vantaggi del trascorrere la propria esistenza in villa, dedicandosi a attività intellettuali, alla cura dello spirito e all'agricoltura, godendo della natura, delle delizie dei giardini e delle bellezze del territorio. Così come il cugino Costanzo, citato nella *Villa* di Taegio, anche Giacomo d'Adda, cui è rivolto il *Proemio*, appartiene a quei mercanti, nobili e banchieri milanesi “amicissimi [dei] piaceri della villa”<sup>75</sup>: egli stesso possiede, appena fuori Milano, una “casa da Nobile” con un “giardino da Nobile”, peschiere e annessi agricoli<sup>76</sup> (Figg. 2.34-2.35). Nel *Proemio*, Alessi parla a un pubblico che condivide gli ideali della vita in villa, in grado di cogliere le citazioni da Plinio il

---

<sup>70</sup> Il paragone arte/natura e natura/arte è un *topos* ricorrente nella letteratura artistica di metà Cinquecento: E. Passignat 2017, 88-92, 316-329). Implicitamente Alessi sembra citare la lettera di Plinio anche nella descrizione della strada che conduce al Sacro Monte, “che piacevolmente ascende alla sommità del monte”. In Plinio si legge, infatti: [14] “Villa in colle imo sita prospicit quasi ex summo; ita leviter et sensim clivo fallente consurgit, ut, cum ascendere te non putes, sentias adscendisse”. “[...] il lieve pendio si eleva con così dolce gradualità che, anche se non ti sembra di salire, ti accorgi di essere salito”. Plinio il Giovane 2019, 84-85.

<sup>71</sup> Si veda, in particolare: L. Magnani 1987, 47-96.

<sup>72</sup> Come scrive: A. Morandotti 2005, 30-31. Sul *Museo* di Paolo Giovio: S. Della Torre 1985.

<sup>73</sup> W. Lotz 1997 b, 136. Sulla Gonzaga, o Villa Simonetta, dal nome dei successivi proprietari: N. Soldini 2007.

<sup>74</sup> Come nota Cesare Mozzarelli, il dialogo di Taegio non è l'unico testo sulla vita in villa pubblicato nel ducato di Milano in quegli anni: nel 1559 a Brescia è pubblicata *La nuova, vaga e dilettevole villa* di Giuseppe Falcone; nel 1564 *Le dieci giornate della vera agricoltura, e i piaceri della villa* di Agostino Gallo; nel 1565 il *Ricordo d'agricoltura* di Camillo Tarello. C. Mozzarelli 2004, 16-17.

<sup>75</sup> B. Taegio 1559, 100.

<sup>76</sup> Come si legge in uno strumento di divisione dei beni di Giacomo tra i tre figli Giovanni Antonio, Francesco e Girolamo. Il documento, redatto dall' “Ingegnere” e “confidente loro” Aurelio Trezzi, è trascritto in **Appendice 1, Doc. 7**. La villa è schedata sotto il nome di Castello Trivulzio, Caccia Dominioni, Moro a San Donato Milanese, Triulzio Inferiore in: S. Langè 1972, 519. La villa ora è proprietà privata, in affitto per meeting, banchetti e eventi outdoor, come si può leggere nel sito: <https://trivulzo.com/> (ultima consultazione: 8/1/2020).

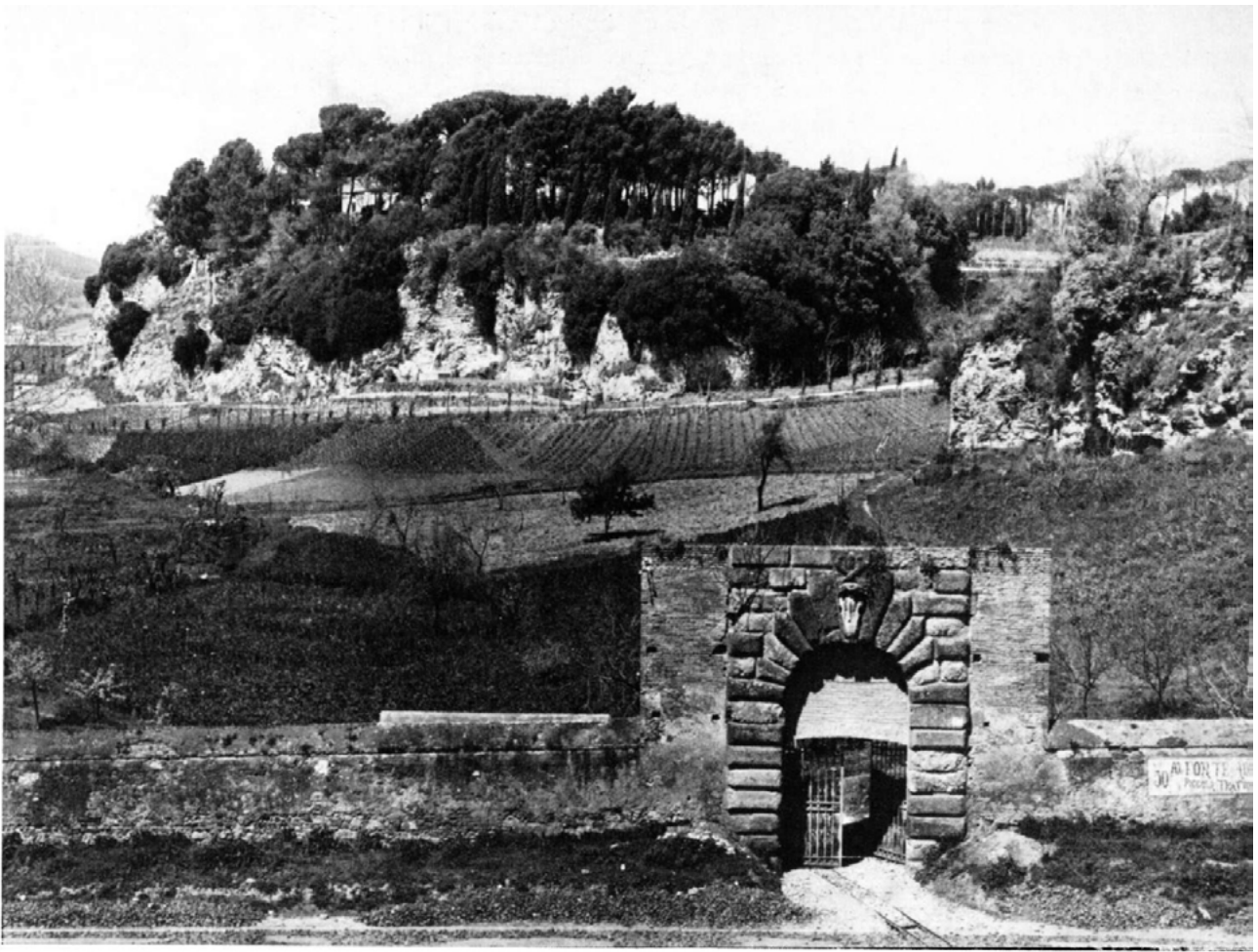


Figura 2.31 - Fotografia d'epoca (1910 ca) dei campi intorno a villa Giulia a Roma. Da: T. Falk 1971, 111.



Figura 2.32 - Villa Giustiniani Cambiaso a Genova, iniziata nel 1548 su progetto di Galeazzo Alessi, collotipo, 1880 ca. Da: R. Reinhardt 1886.





Figura 2.33 - Anonimo, *Musaeum* di Paolo Giovio sul lago di Como (1537-1543), olio su tela, inizio XVI secolo, Como, Museo Giovio.



Figura 2.34 - Loggia di villa d'Adda a Trivulzio (MI), Seconda metà del XVI secolo.



Figura 2.35 - Salone di villa d'Adda a Trivulzio (MI), Seconda metà del XVI secolo.





Figura 2.36 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria di Carignano, Genova, progettata nel 1549. La fotografia mostra i “corridori” (terrazze panoramiche) sul tetto della chiesa.



Figura 2.37 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria di Carignano, Genova, progettata nel 1549.

Giovane e di apprezzare la retorica rinascimentale sul paesaggio e sulle bellezze naturali.

Alessi cerca di far convivere sul Sacro Monte due mondi lontani, ma non incompatibili per un uomo del Cinquecento: quello del pellegrino devoto, “attento alle storie esemplari raccontate all’interno delle cappelle” e quello del “visitatore ‘distratto’ dalle opere d’arte e dal contesto naturale”<sup>77</sup>. È la stessa operazione che pochi anni prima Alessi aveva compiuto a Santa Maria di Carignano a Genova, un progetto orchestrato con il committente e amico Stefano Sauli, uomo di grande cultura e in rapporto con i maggiori letterati del suo tempo<sup>78</sup>. In una lettera inviata ai responsabili della Fabbrica di Santa Maria di Carignano il 27 agosto 1561, l’architetto aveva infatti raccomandato di costruire, intorno alla cupola, terrazzi belvedere per il “piacere et il comodo in godere la vista lontana che dara a chiunque li capiterà”, ovvero per contemplare il golfo, la città e le ville che s’inerpicano sulle colline genovesi<sup>79</sup> (Fig. 2.36-2.37): come al Sacro Monte, Alessi aveva inserito in un’architettura religiosa una caratteristica distintiva dell’architettura di villa.

Descrivendo la regione, il sito e il paesaggio che circonda il Sacro Monte, nel *Proemio* Galeazzo Alessi anticipa alcuni aspetti del suo progetto che, come sostiene Alessandro Morandotti, rappresenta “un singolare corto circuito fra la Milano profana [delle ville e dei giardini di delizie] e la Milano sacra” dei Borromeo<sup>80</sup>. Tra “i meravigliosi gesti della vita, passione, e morte del Redentor nostro”, Alessi introduce il gusto per il paesaggio, il piacere per le bellezze naturali, i giardini, le meraviglie dei giochi d’acqua e degli automi<sup>81</sup>.

## Il “poco ordine” e la nuova sequenza di *misteri*

Come si è già visto nei paragrafi precedenti, Alessi è colpito dalla “confusione” che regna sul Sacro Monte. L’architetto, infatti, visita un luogo che, negli ultimi settant’anni, era cresciuto su sé stesso, senza un progetto unitario. Al sistema ideato da Bernardino Caimi si era sovrapposta la narrazione della vita e passione di Cristo, ma anche un percorso di devozione mariana, che culminava nella *Chiesa Vecchia* (1560: D)<sup>82</sup>. Alessi nota inoltre che la disposizione delle cappelle è inappropriata,

---

<sup>77</sup> A. Morandotti 2005, 101.

<sup>78</sup> M. Bologna 2001, 19.

<sup>79</sup> W. Ghia 1999, 325; L. Magnani 1987, 59.

<sup>80</sup> A. Morandotti 2005, 100.

<sup>81</sup> Geoffrey Symcox scrive, a proposito, che il Sacro Monte di Alessi è da considerare: “A Renaissance pleasure-park, a sacralized version of gardens like those at Bomarzo or the Villa d’Este.” G Symcox 2019, 108.

<sup>82</sup> Molte tappe del percorso incentrato su Maria si sovrapponevano alla narrazione della vita e della Passione di Cristo (la *Santa Casa* e il complesso di *Nazareth*, la *Natività* e la *Vergine Tramortita*, ai piedi del Calvario), mentre altre erano estranee al racconto evangelico (la *Seconda Annunciazione*, il *Transito*, la *Dormizione*, il *Sepolcro*). Sulla devozione mariana al Sacro Monte: P.G. Longo 2008, 104-108; G. Gentile 2019 a, 59-64. La *Chiesa Vecchia*, oggi distrutta, si trovava alle spalle della cappella della Crocifissione e faceva parte del complesso del monte Sion. Si vedano in **Appendice 4**, le schede **148-157**, **158-161**. Sulla *Chiesa Vecchia*: L. Fecchio 2018 b; G. Gentile 2019 a, 61-63.

poiché il pellegrino “trova prima quello che dovrebbe trovare do poi”: i sentieri che uniscono le cappelle sono confusi, le strade si ramificano e disorientano il visitatore.

Per Alessi è necessario innanzi tutto mettere “ordine” e risolvere questi “difetti di grandissima importanza”: il pellegrino deve camminare per il Sacro Monte in autonomia e seguire, all’interno delle cappelle, una storia chiara, lineare ed edificante<sup>83</sup>. Per questo motivo Alessi intende “distruggere” le strade esistenti e predisporre un nuovo circuito, un’unica “piacevolissima” strada, che permetterà di visitare il complesso con “più gusto et con maggior divotione”. Non ci saranno più distrazioni nel percorso: il Sacro Monte racconterà soltanto “la Vita di Iesu Cristo Nostro Signore dal principio sin’al fine”<sup>84</sup>.

Nel *Proemio* Alessi presenta gli edifici nell’ordine di visita, dalla prima all’ultima stazione, soffermandosi soprattutto sui *misteri*. Talvolta l’architetto descrive le statue e gli affreschi già realizzati, chiarendo se è necessario conservarli, modificarli, spostarli o sostituirli, mentre nel caso di cappelle ancora da costruire, fornisce alcune indicazioni sul futuro allestimento<sup>85</sup>. Alessi descrive le scene con realismo e crudezza, ponendo particolare enfasi sui sentimenti e i moti dell’animo dei personaggi. Particolarmente significativo, a questo proposito, è il passaggio del *Proemio* dedicato al *mistero* della *Strage degli Innocenti*:

“Ritrovarassi un Tempietto di forma ottangola [...], che di nuovo intendo si habbi à fabricare, dove si mostri lo straccio de gli Innocenti fanciulli, et in mezzo d’esso, in loco eminente faccisi il Re Herode con aspetto crudele, et in atto che paia comandare a Satelliti suoi che d’ogni parte uccidano i Figl.li delle misere Madre quivi portati, dove si veda con qual inaudita fierezza fossero i miseri fanciulli strappati per forza da seno e dalle braccia a le dolenti Madri, et esse presente com’Angnelli scannati; Vorrei ch’ivi il Pittore esprimesse quanto possibil fosse la confusione di quelle meschine Donne, che mentre cercassero di fuggire incontrassero gli uccisori, che urtandole, et gettando per terra, rapisser loro li Figl.li di braccio, et alcun’altre sopra, i Figl.li restar strangosciate, et simili altri atti, et gesti, che esprimessero bene lo spavento, et il terrore di tanta crudeltà, come si può pensare”<sup>86</sup> (Fig. 2.38).

Nell’elencare le cappelle, Alessi descrive quindi la nuova sequenza di *misteri* per il nuovo Sacro Monte: il piano presentato è estremamente ambizioso, non soltanto perché il numero dei *misteri* passa da ventinove a quarantaquattro, ma anche

---

<sup>83</sup> “Ben è vero, ch’essendo detti edifitij fatti in diversi tempi, et da diverse persone, le quali mirando più alla presente loro commodità ch’al fine che per aventura ebbero quei primi fondatori sono posti con poco ordine, concio sia che accade molto spesso che quelli, i quali vanno visitando detti misterij, ritrovano prima quello che dovrebbero trovar do poi, ch’a me pare difetto di grandissima importanza”. LM 3v, 4.

<sup>84</sup> LM 4.

<sup>85</sup> In alcuni casi spiega di dover spostare da una cappella all’altra, per non interrompere l’ordine di visita, come accade, ad esempio, nella *Chiesa Nera*: “Et caminando tuttavia verso ponente, si verrà a incontrare con una Chiesa, ch’oggi si dice la Chiesa negra; dov’è hora il misterio di Giesu Cristo che porta la Croce; il quale perchè interrompe l’ordine de le cose che seguono, andrà posto in altro luogo, come più oltre si dirà”. LM 5r.

<sup>86</sup> LM 4v.





Figura 2.38 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella della *Strage degli Innocenti*, sezione con dettaglio del *mistero*, LM 31.



Figura 2.39 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella di *Adamo ed Eva*, sezione con dettaglio del *mistero*, LM 17.

perché modifica profondamente il significato del complesso. Nel vecchio Sacro Monte la storia sacra iniziava con le scene dell'*Annunciazione*, della nascita e dell'infanzia di Cristo, ma s'interrompeva con la *Circoncisione* nel *Complesso di Betlemme*, passando direttamente all'*Ultima Cena*, alle scene della Passione e, infine, agli eventi successivi alla morte e resurrezione di Cristo (Tab. 1).

Il piano presentato nel *Proemio* intende dare continuità alla narrazione, seguendo passo a passo il racconto evangelico. Dopo la *Circoncisione* (chiamata "molto più a proposito" *Purificazione della Vergine*), l'architetto spiega di voler realizzare tre nuovi *misteri* tratti dal Vangelo di Matteo: il *Secondo Sogno di Giuseppe*, la *Strage degli Innocenti* e la *Fuga in Egitto*.

Dopo la *Fuga in Egitto*, così come nei vangeli canonici, Alessi passa al *Battesimo* e quindi ai miracoli di Cristo in Galilea e in Perea, descritti in cinque nuovi *misteri*. I miracoli anticipano gli ultimi eventi della vita di Cristo a Gerusalemme: l'ingresso della città santa, la *Cacciata dei Mercanti dal Tempio di Salomone* e la passione<sup>87</sup>. Sono mantenuti alcuni *misteri* successivi alla morte di Cristo, ma sono estromessi dal percorso di visita (o eliminati) gli eventi non compresi nei vangeli canonici, come, ad esempio, *l'Annuncio della Morte di Maria*, il *Transito* e l'*Assunzione*.

Un nuovo *mistero*, inserito all'inizio del percorso altera il senso generale del complesso. Nella prima cappella, i visitatori avrebbero infatti incontrato la scena di Adamo ed Eva che, nel Giardino dell'Eden, compiono il Peccato Originale (Fig. 2.39). Questo *mistero*, secondo le parole di Alessi, avrebbe rappresentato la chiave di lettura del nuovo Sacro Monte, la "causa e origine di tutto quello che si dimostrerà appresso". La scena di Adamo ed Eva è infatti il "principio del tutto", è l'inizio della "universale perdizione": la nascita di Cristo, i miracoli, la Passione e la sua morte sono la conseguenza del Peccato Originale e della cacciata dall'Eden<sup>88</sup>. Il Sacro Monte di Alessi diventa così una lezione sul ruolo di Cristo come Redentore dell'umanità e sul significato escatologico della sua venuta<sup>89</sup>. Infatti, le ultime quattro cappelle (il *Giudizio Universale* (Fig. 2.40), il *Limbo*, il *Purgatorio* (Fig. 2.41) e l'*Inferno*) servono a chiarire il concetto: il nuovo Sacro Monte intende

---

<sup>87</sup> Il piano descritto nel *Proemio* segue, in linea di massima, l'impostazione del complesso preesistente, ma lo integra con alcuni eventi (*La Cacciata dei Mercanti dal Tempio*, la *Resurrezione del Paralitico nella Probatica Piscina*, *Lazzaro Resuscitato*, la *Presentazione di Cristo a Caifas*, l'*Ecce Homo* nel *Palazzo di Pilato*) che rendono la narrazione più lineare. Non è chiaro quali siano le intenzioni di Alessi per il *mistero* di *Lazzaro Resuscitato*, dal momento che compare nell'elenco di cappelle in LM 01, ma non è descritto nel *Proemio*. La cappella è poi rappresentata in LM 141-147, ma non corrisponde ai disegni d'insieme ai fogli LM 11, 258, 259.

<sup>88</sup> Come scrive anche Giovanni Antonio d'Adda (il figlio di Giacomo d'Adda) in una nota lettera databile agli anni Ottanta del Cinquecento: "Il scopo et fine, per il quale questa capella fu fatta, fu di rappresentar il peccato d'Adamo come ruina che al riparator nostro di ripararci somministrò materia; questa fu l'occasione perché s'incarnò Cristo, mistero che nella seguente capella ci vien rappresentato". La lettera è trascritta integralmente in: P.G. Longo 1985, 137-140. La lettera è commentata anche in: G. Gentile 1984, 87-88. C. Göttler 2010, 107-109.

<sup>89</sup> Si veda a questo proposito: R. Gill 2013, 102-103.





Figura 2.40 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella del *Giudizio Universale*, sezione con dettaglio del *mistero*, LM 311.



Figura 2.41 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella del *Purgatorio*, sezione con dettaglio del *mistero*, LM 316.



spiegare la storia dell'umanità, dalla creazione dell'uomo alla sua caduta, dalla venuta di Cristo alla fine dei tempi<sup>90</sup>.

Le scene tratte da vangeli apocrifi o dalla tradizione religiosa francescana (come alcuni episodi di devozione mariana) sono quasi tutte cancellate dal percorso<sup>91</sup>. Le scene rappresentate nelle cappelle del Libro dei Misteri sono selezionate con attenzione dai vangeli canonici: sono episodi che svolgono una funzione pedagogica e didattica, servono a istruire, sono un supporto per la meditazione, uno strumento per il pellegrino che intende immedesimarsi in un percorso esemplare di salvezza<sup>92</sup>.

## Il rinnovamento del Sacro Monte

Per dare forma alla nuova sequenza di *misteri*, Alessi ripensa all'intera struttura del complesso. Come si è già accennato all'inizio di questo capitolo, visitare il Sacro Monte intorno al 1565 era una sfida non indifferente: per seguire la storia sacra, il pellegrino era costretto a muoversi continuamente dall'area alta all'area bassa, tornando più volte sui propri passi, percorrendo sentieri confusi e tracciati in maniera sommaria. Se l'obiettivo primario del nuovo progetto di Alessi era la chiarezza, allora il visitatore avrebbe dovuto camminare in un percorso lineare, tale da permettergli di contemplare in autonomia i *misteri*, nella corretta sequenza.

Per rispondere a questa necessità, l'architetto si trova così di fronte a due ostacoli: il primo è rappresentato dalla complessa orografia del Sacro Monte, con le alture e gli avvallamenti che la tradizione aveva associato, fin dalla fondazione, alla topografia di Gerusalemme; il secondo è rappresentato invece dagli edifici preesistenti, che era necessario conservare, per quanto possibile, per ridurre le spese ed evitare di generare scontri con la comunità religiosa varallese, che ancora viveva nel monastero del Sacro Monte<sup>93</sup>.

Per questo motivo, durante i suoi sopralluoghi, Alessi disegna e misura le cappelle del Sacro Monte. Le tracce dei suoi rilievi sono disseminate tra le pagine del Libro dei Misteri: infatti, 12 dei 48 progetti illustrati nel volume sono interventi di rinnovamento, elaborati nello studio milanese utilizzando le misurazioni effettuate

---

<sup>90</sup> Su questo aspetto, si vedano le considerazioni di Christine Göttler: C. Göttler 2010, 84-110.

<sup>91</sup> Unica eccezione è la scena delle *Vergine Tramortita* (o *Spasimo*), tema tardo-medievale di cui si fa menzione negli Atti di Pilato, scritto apocrifo neotestamentario.

<sup>92</sup> Come si legge nei decreti tridentini: "Questo, poi, cerchino di insegnare diligentemente i vescovi: che attraverso la storia dei misteri della nostra redenzione, espressa con le pitture e con altre immagini, il popolo viene istruito e confermato nel ricordare gli articoli di fede e nella loro assidua meditazione". *I decreti* 2005, 138. Alcune di queste considerazioni sono affrontate anche da Rebecca Gill, che mette in relazione la nuova sequenza di *misteri* per il Sacro Monte con i decreti tridentini sulla *giustificazione*. R. Gill 2013, 102-103. In effetti, la storiografia ha più volte insistito sui legami tra il piano proposto nel Libro dei Misteri e i dibattiti religiosi post-tridentini. Ad esempio, il Libro dei Misteri mette in scena una vivida rappresentazione del *Purgatorio*, la cui esistenza, negata da Lutero e altri movimenti protestanti, era stata dibattuta e confermata in una sessione del Concilio di Trento nell'aprile 1547: J.W. O'Malley 2013, 133. Il Decreto sul Purgatorio è emanato dopo la XXV Sessione (3-4 dicembre 1563): *I decreti* 2005, 137.

<sup>93</sup> Si veda il paragrafo **3.1 Quale Gerusalemme?** (I minori osservanti francescani e la Terra Santa).

al Sacro Monte. Si possono trovare diversi tipi di rappresentazione, che dipendono dal tipo di intervento previsto nel progetto. Quando l'architetto non intende effettuare alcuna modifica all'edificio, il disegno è sommario e privo di quote, come si può vedere nelle tavole dedicate al complesso di *Betlemme*, il cui disegno in pianta è accompagnato da questa annotazione:

“Minuta della pianta delle Capelle in Bet[lemme] fatta da me, solo per riconoscere Il loco delle Capelle ne occorre altre misure esendo già li edifitij fatti”<sup>94</sup>.

Nel caso l'architetto abbia invece intenzione di modificare l'edificio, allora il rilievo diventa preciso e puntuale, come mostrano, ad esempio, i disegni del *Santo Sepolcro* (LM 260), della *Chiesa Nera* (LM 39) o della cappella che un tempo ospitava l'*Annuncio della morte di Maria* (LM 288) (Fig. 2.42)<sup>95</sup>.

Talvolta Alessi ammette di non aver raccolto informazioni sufficienti a definire tutti gli aspetti del suo progetto e, per questo motivo, disegna diverse opzioni, che la Fabbrica potrà scegliere in fase di costruzione, per adattare il progetto alla realtà del sito. Ad esempio, il progetto di rinnovamento della cappella dello *Spirito Santo* (1560: 26) è presentato con queste parole:

“Il disegno della faccia di fore del Tempio dove N.ro S. lava li piedi alli discipuli suoi che *per esser già fatto* converrà accomodarsi secondo potrà riuscire *per non guastare il fatto*. Tuttavia a me piacerebbe secondo il si disegnato edifitio non ostante che nella pianta habbi accennato a[l]trimente *per timore delle luci quale non ho potuto vedere in loco proprio*”<sup>96</sup>.

Alessi non si limita a misurare i singoli edifici, ma rileva anche l'impianto generale del Sacro Monte, rappresentato in bella copia in quattro fogli del Libro.

La tavola 10 (Fig. 2.29) ritrae la “Terra di Varallo” e, alle sue spalle, la parete rocciosa su cui s'inerpica il “Monte Sagro”. In questa veduta, forse di mano di Alessi stesso, si coglie il profilo del Monte, ritratto da Sud, dalle montagne di Crevola. Si possono distinguere chiaramente le croci sul tetto della cappella della *Crocefissione* e il portico della *Chiesa Vecchia*, il cui profilo si staglia sulle montagne alle spalle del Sacro Monte. Lo scopo di questo disegno, come si legge nella didascalia, è soltanto quello di “dilettare” i lettori, “quelli che miraranno questa opera”<sup>97</sup>.

Nel foglio 11 (Fig. 1.3), invece, l'architetto rappresenta il versante settentrionale del Monte e cerca d'illustrare le asperità del terreno, la distribuzione degli edifici esistenti e di quelli che dovranno essere realizzati<sup>98</sup>. Il disegno, per quanto riesca

---

<sup>94</sup> LM 25.

<sup>95</sup> In alcuni casi Alessi non rileva l'alzato, ma soltanto la pianta, come annota, ad esempio, al foglio 18: “Chiesa già fatta, et da odernare come si vede qui sotto per il suo disegno segnato .A. – L'altezza non se è misurata pero se referiscie al fatto sia che si voglia potendose callare et alzare alla proportione”. LM, 18.

<sup>96</sup> LM 149.

<sup>97</sup> LM 9.

<sup>98</sup> A penna nera sono rappresentate le cappelle già realizzate, mentre i nuovi edifici sono identificati con l'inchiostro rosso.

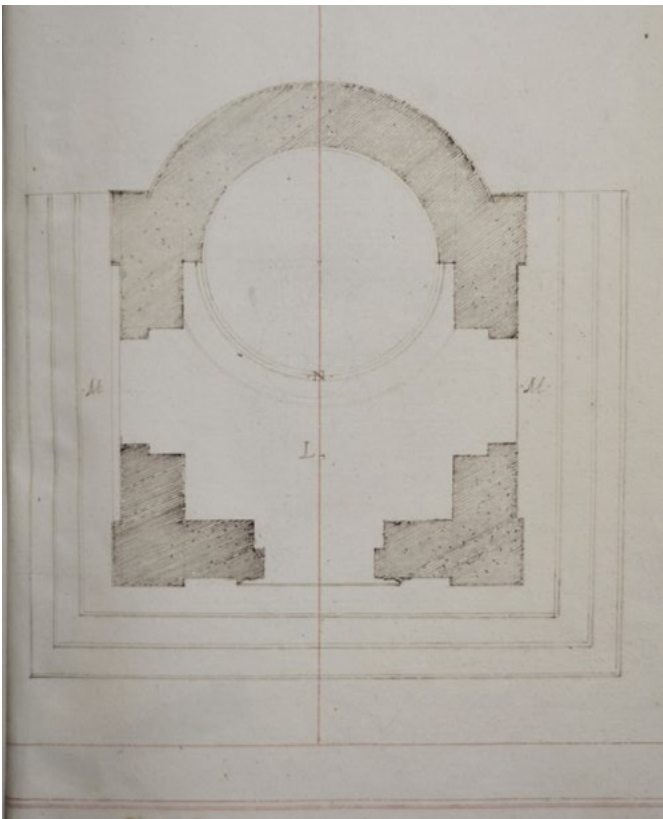


Figura 2.42 a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Incredulità di Tommaso, pianta LM 288. Il disegno mostra un progetto di rinnovamento della preesistente cappella della *Seconda Annunciazione*, distrutta nel corso del Settecento.



Figura 2.43 b - Giuseppe Giovenone il Giovane, Congedo di Cristo, Olio su tavola, 1580-85 ca., Caresaneblot (VC), Chiesa Parrocchiale. In evidenza la cappella della *Seconda Annunciazione*, rilevata nel foglio 288 del LM (Fig. 2.42 a).

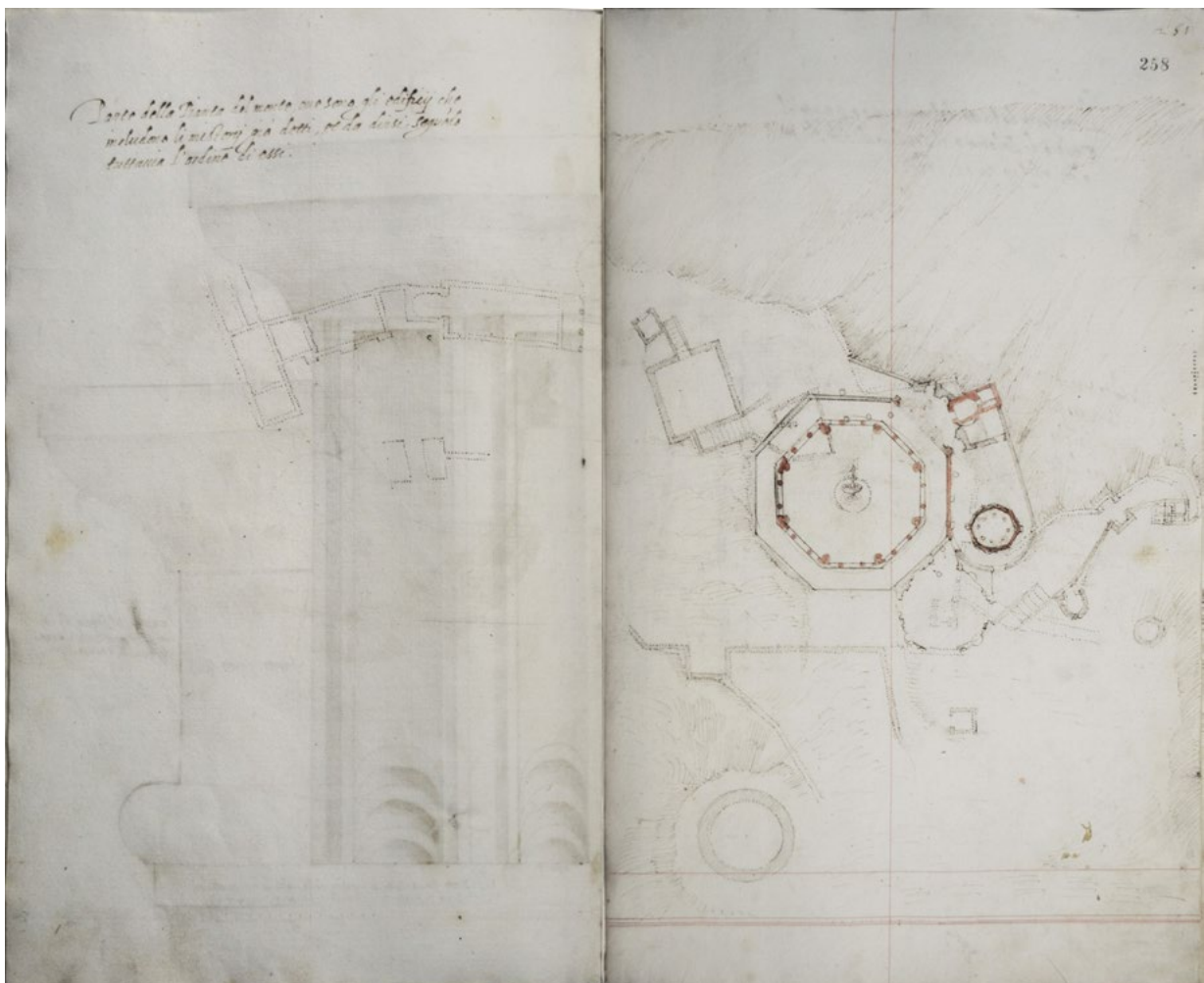


Figura 2.43 - Galeazzo Alessi, Progetto per la piazza del *Tempio*. LM 258. Le linee tratteggiate mostrano un rilievo dell'area alta del Sacro Monte.



a delineare l'aspetto generale del Sacro Monte, è una restituzione che serve soprattutto a guidare il lettore nella comprensione del progetto.

Di tutt'altro tenore, invece, è il disegno 258, dove Alessi mostra, con un tratto puntinato, i rilievi della valle di Giosafat e dell'area alta (Fig. 2.43): le preesistenze sono rappresentate con grande precisione, restituendo le irregolarità e, per quanto possibile, le differenze di quota.

Nel *Proemio* e nella tavola 11 del Libro dei Misteri, Alessi identifica un gruppo di edifici che non possono essere abbattuti (Fig. 2.44): la *Porta Maggiore*, appena costruita, i complessi di *Nazareth* e *Betlemme* (1560: 1-7), la *Chiesa Nera* (1560: 16), il complesso del monte Sion (*Cenacolo* e *Spirito Santo*) (1560: 9, 26), alcune cappelle che appartengono al complesso del *Santo Sepolcro* (la fontana della *Risurrezione*, la *Crocifissione*, il *Santo Sepolcro*, il *Noli Me Tangere* e la cappella della *Croce*) (1560: E, 19, 21, 22), il *Palazzo di Pilato* (1560: 13-15), la *Chiesa Vecchia* (1560: D, 29), il *Sepolcro di Maria* nella valle di Giosafat (1560: 28) e il monastero sul monte Sion (1560: G)<sup>99</sup>. Alcuni di questi edifici sono considerati quasi come se fossero scatole vuote, del tutto svincolate dal loro contenuto<sup>100</sup>: spesso l'architetto propone di spostare le statue e di allestire, all'interno delle cappelle esistenti, i nuovi *misteri*. In alcuni casi, tuttavia, non è possibile modificare il contenuto delle cappelle. Il *Santo Sepolcro*, ad esempio, non può essere sostituito, né spostato, poiché la forma interna del sacello e la sua posizione rispetto al monte Calvario sono "simil[i] [al] Santo Sepolcro di Cristo" a Gerusalemme, come recita la lapide commemorativa. Altre cappelle di grande pregio artistico, come l'*Arrivo dei Magi*, l'*Adorazione dei Pastori* e la *Crocifissione* non possono essere smantellate: le scene interne, infatti, sono allestite in un dialogo inscindibile tra l'apparato plastico e gli affreschi (Fig. 2.45). Spostare le statue significherebbe distruggere l'efficacia di queste rappresentazioni, che, come scrive Alessi, sono fatte "con tanta eccellenza"<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> La *Chiesa Vecchia*, il *Sepolcro della Vergine* e il monastero non sono integrati nel progetto. Come si è visto, il culto mariano al Sacro Monte è strettamente legato alla spiritualità francescana e questi edifici sono forse conservati per evitare contrasti con i frati varallesi. Un caso a parte è rappresentato dal cosiddetto *Palazzo di Pilato*, di cui Alessi non prevede la distruzione poiché, probabilmente, esso ospitava le stanze degli artisti impegnati in cantiere. Non sono chiare, invece, le sue intenzioni nei confronti della cappella della *Cattura* (1560: 11), costruita pochi anni prima grazie alle sovvenzioni del governatore del Ducato di Milano Alfonso d'Avalos. In LM 11, 258-259 si ha l'impressione che l'architetto intenda rinnovare la cappella per ospitare il *mistero* di *Lazzaro Resuscitato*; tuttavia, le tavole di dettaglio per la cappella di *Lazzaro* (LM 141-147) mostrano una soluzione diversa e non adatta al sito indicato nei disegni d'insieme.

<sup>100</sup> Ad esempio, all'interno della *Chiesa Nera* (1560: 16) Alessi prevede di sostituire le sculture lignee che rappresentano il *mistero* di *Cristo che porta la Croce* con nuove statue che ritraggono la scena del *Battesimo*.

<sup>101</sup> Parlando della cappella dell'*Arrivo dei Magi*, Alessi scrive: "per il vero questo misterio mi sarebbe piaciuto vederlo dopo; essendo nondimeno difficilissimo a rimuoverlo, fatto come gli è con tanta eccellenza, che benissimo si dimostrano i gesti di quei Re pieni di Maestà et divotione, discesi de Cavalli loro per adorar il Redentor del Mondo, et seguiti da molta turba, et caraggi molto ben espressi". LM 4.

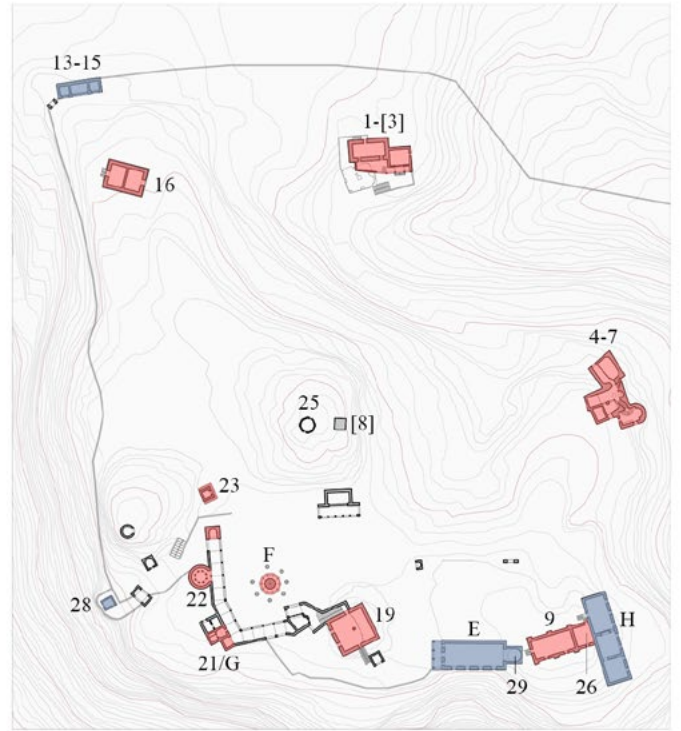
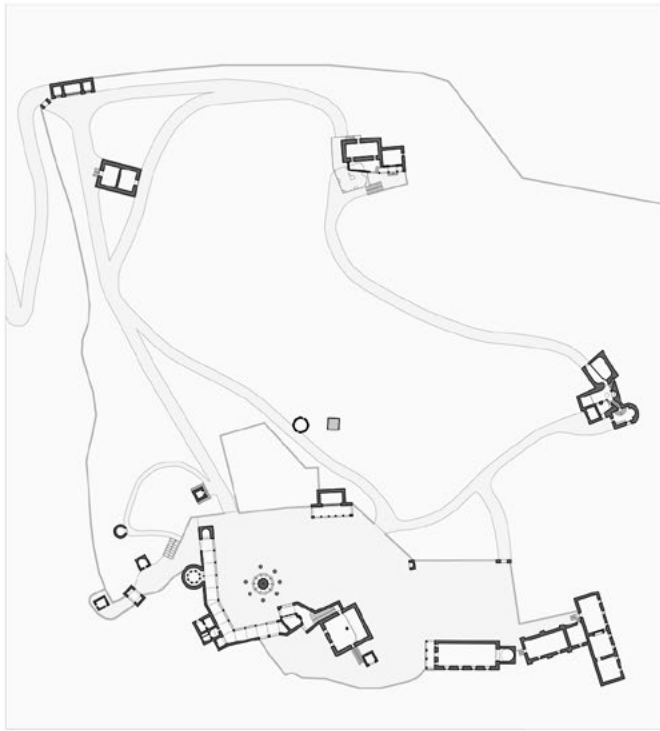


Figura 2.44 - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560. In rosso sono rappresentati gli edifici che Alessi intende integrare nel nuovo percorso, mentre in blu sono rappresentati gli edifici conservati, ma non inclusi nel percorso.



Figura 2.45 - Gaudenzio Ferrari, Arrivo dei Magi, terracotta policroma e pittura murale, 1521-1525, Complesso di *Betlemme*, Sacro Monte di Varallo.

Sembra quindi chiaro che questi edifici costituiscano i punti fermi del progetto: Alessi deve inserire i nuovi *misteri* negli spazi liberi compresi tra queste cappelle, adattando il nuovo percorso al sistema di preesistenze<sup>102</sup>.

## La scenografia di una città: dentro e fuori le mura

Come si è visto nel paragrafo 2.1, la *Porta Maggiore* era destinata ad accogliere i pellegrini e a spiegare loro che, all'interno delle mura, avrebbero trovato una "Nuova Gerusalemme", che "riproduce la vita, le somme fatiche e le singole imprese del Redentore". Nel prossimo capitolo si parlerà più a fondo di cosa significhi, per Alessi e per i suoi committenti, riprodurre la città di Gerusalemme. Quello che interessa notare, in questo momento, è che il Sacro Monte progettato nel Libro dei Misteri vuole, in qualche modo, rappresentare una città.

Tuttavia Galeazzo Alessi non intende costruire una vera e propria città, come è stato più volte suggerito dalla storiografia, ma la *scenografia* di una città (Fig. 2.46, 2.47). Le facciate degli edifici rappresentati nel Libro dei Misteri sono spesso concepite come quinte sceniche che intendono suggerire nell'osservatore l'immagine di una città antica, "con colonne, Frontespicij, figure & altri ornamenti regali", come nella scena tragica descritta da Vitruvio, Sebastiano Serlio e Daniele Barbaro<sup>103</sup>. Ma a differenza di quanto accade in una scenografia teatrale, gli spettatori sono in continuo movimento: gli edifici del Sacro Monte compongono uno spazio in tre dimensioni che i visitatori vivono in prima persona, spostandosi continuamente tra le cappelle. L'intenzione di Alessi è quindi quella di creare una successione di immagini che evochi nel visitatore l'esperienza di entrare e uscire da una città.

All'interno del giro di mura che già ai tempi di Bernardino Caimi abbracciava l'intero Sacro Monte, Alessi disegna una seconda cinta muraria. Il tracciato delle mura è definito nella tavola 11 del Libro dei Misteri e racchiude la parte meridionale del Sacro Monte, la cosiddetta area alta. Nel *Proemio*, l'architetto chiarisce che in quest'area egli intende far "fabrica[re] a arte [...] alcuni muri, che mostrassero essere le mura di essa Città S[an]ta". Non è chiaro cosa Alessi intendesse con l'espressione "muri [...] fabbricati a arte", ma è probabile che egli volesse far costruire semplici strutture in muratura per dividere il Sacro Monte in due parti ben distinte: una Gerusalemme dentro le mura e una Gerusalemme fuori dalle mura.

---

<sup>102</sup> Questo implica, ad esempio, che i *misteri* compresi tra l'*Adorazione dei Pastori* e l'*Ultima Cena* debbano essere collocati nell'area bassa, tra il complesso di *Betlemme* (1560: 4-7) e il monte Sion (1560: 9, 26) e che il percorso nell'area alta si debba sviluppare negli spazi liberi tra il monte Sion e il monte Calvario, culminando nelle cappelle della *Crocifissione* e del *Santo Sepolcro* (1560: 19, 21).

<sup>103</sup> Queste sono le parole usate da Vitruvio per descrivere la *scena tragica*: M. Vitruvio Polione, D. Barbaro 1556, 256-260 (V Libro, Cap. VIII); S. Serlio 1584, II Libro, 50-51; D. Barbaro 1569, Parte IV, 155-156.



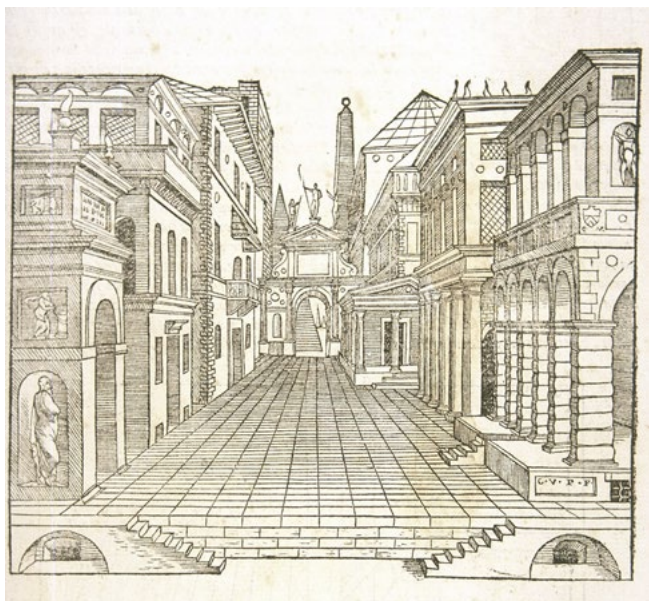


Figura 2.46 - Sebastiano Serlio, *Scena Tragica*, silografia, 1545. Da: S. Serlio 1584, II Libro, 50-51.



Figura 2.47 - Baldassarre Peruzzi, *Scenografia teatrale con architetture antiche*, Matita, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1506-1530 ca., GSDU 291 A r.



Figura 2.48 - Cappella di *Adamo ed Eva*, Sacro Monte di Varallo, costruita nel 1566-67. La cappella è fotografata dal fornice della *Porta Maggiore*.

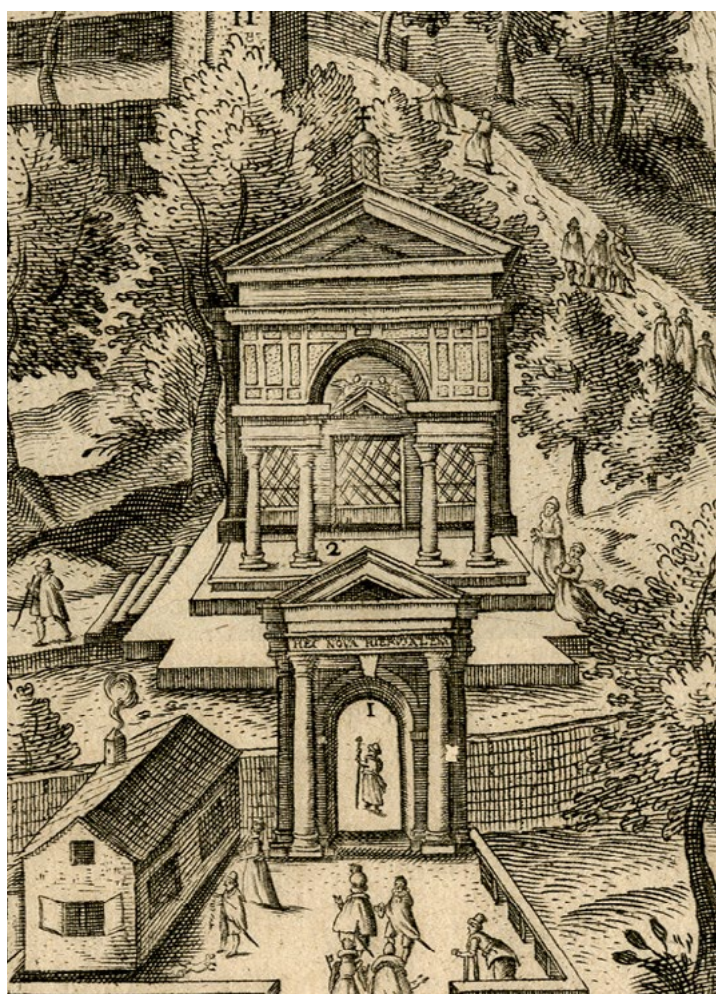


Figura 2.49 - Hendrik Van Schoel, *Questa è la nuova Hierusalemme [...]* (dettaglio), acquaforte, 1600-1608, Milano, Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', P.V. 30-47. Il dettaglio di quest'incisione mostra la *Porta Maggiore* e la cappella di *Adamo ed Eva*.



## L'area bassa: una via sepolcrale, un bosco sacro, un parco di delizie

Il nuovo percorso inizia fuori dalle mura, nell'area bassa, laddove era appena stata costruita la *Porta Maggiore* (Al: A), a poca distanza dalla *Santa Casa* (Al: 2). La prima cappella del Sacro Monte, che ospita il *mistero* di *Adamo ed Eva* (Al: 1), s'inserisce proprio tra questi due edifici, in asse con la *Porta Maggiore*. Ancora oggi, il visitatore può vedere la sequenza scenografica progettata da Alessi: il fornice centinato della porta inquadra il portico a serliana della cappella di *Adamo ed Eva*, che si staglia, con profili netti, sulla fitta vegetazione alpina. (Fig. 2.48-2.49).

Dopo l'ingresso monumentale, Alessi si trova nelle condizioni di collegare vecchie e nuove cappelle: per questo motivo disegna una strada che unisce il portico della cappella di Adamo ed Eva ai complessi di *Nazareth e Betlemme* (1560: 1-7)<sup>104</sup> (Fig. 2.50). Dopo il complesso di Betlemme, Alessi deve realizzare altre nove cappelle (dalla *Fuga in Egitto* all'*Entrata a Gerusalemme*) (Al: 9-17), prima di raggiungere l'area alta. L'architetto sceglie così di tracciare un nuovo percorso che parte dal vano della *Circoncisione* (1560: 7), raggiunge la cosiddetta *Chiesa Nera* (1560: 16) e volge verso sud-est, passando dall'altura che Bernardino Caimi aveva identificato nel *Monte Oliveto* (1560: 8, 25) (Fig. 2.51). In questo modo egli estende il tracciato e crea un percorso tortuoso, che segue la pendenza del Monte e conduce gradualmente verso la città, in un susseguirsi di salite e discese, dove la vegetazione diventa via via più rada e cresce nel visitatore l'impressione di avvicinarsi a un contesto urbano<sup>105</sup>.

Il percorso risulta infine essere punteggiato da una successione di cappelle a pianta centrale, "lontane l'una dall'altra un tiro di pietra, e più, et meno", come avrebbe scritto Federico Zuccari una quarantina di anni dopo<sup>106</sup>. Gli edifici disegnati da Alessi si distinguono per la grande varietà di forme e proporzioni: egli progetta sacelli di modesta dimensione, come il *Paralitico Risanato* (circa 9 braccia milanesi di diametro = 5,47 metri) (A: 14), ma anche cappelle imponenti, come la *Trasfigurazione sul monte Tabor* (A: 16), che raggiunge un'altezza di quasi 35 braccia milanesi (circa 20,8 metri)<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> La distribuzione interna dei complessi di *Nazareth e Betlemme* non subisce particolari modifiche, ma l'architetto prevede di spostare i *misteri* nel corretto ordine e di rinnovare l'aspetto esterno delle cappelle, come si può vedere in: LM 19, 20. Alessi non modifica nemmeno il tratto di strada tra i due complessi: "persino a questo luogo [ovvero fino al complesso di Betlemme] mi compiacio de l'antica strada, la quale per sin' hora ci ha guidati mirando al mezzo giorno, a questa conviene congiungere la nuova che desidero si facci, e caminando verso levante lo spatio descritto." LM 4v.

<sup>105</sup> Come si vedrà più avanti, le fonti iconografiche del Sacro Monte suggeriscono una vegetazione molto fitta in prossimità della *Porta Maggiore*, e più rada nella fascia intermedia.

<sup>106</sup> Federico Zuccari visita il Sacro Monte di Varallo nell'estate del 1604. A questa data, nell'area bassa sono già stati avviati i lavori per 10 edifici su progetto di Alessi. Zuccari descrive le sue impressioni in: F. Zuccari 1608, 6-9. Il brano è commentato in: E. De Filippis 2006, 75-80; C. Göttler 2013; L. Fecchio 2019 a, 15-17.

<sup>107</sup> Sulle dimensioni delle cappelle, rimando alle singole schede degli edifici all'**Appendice 4**.

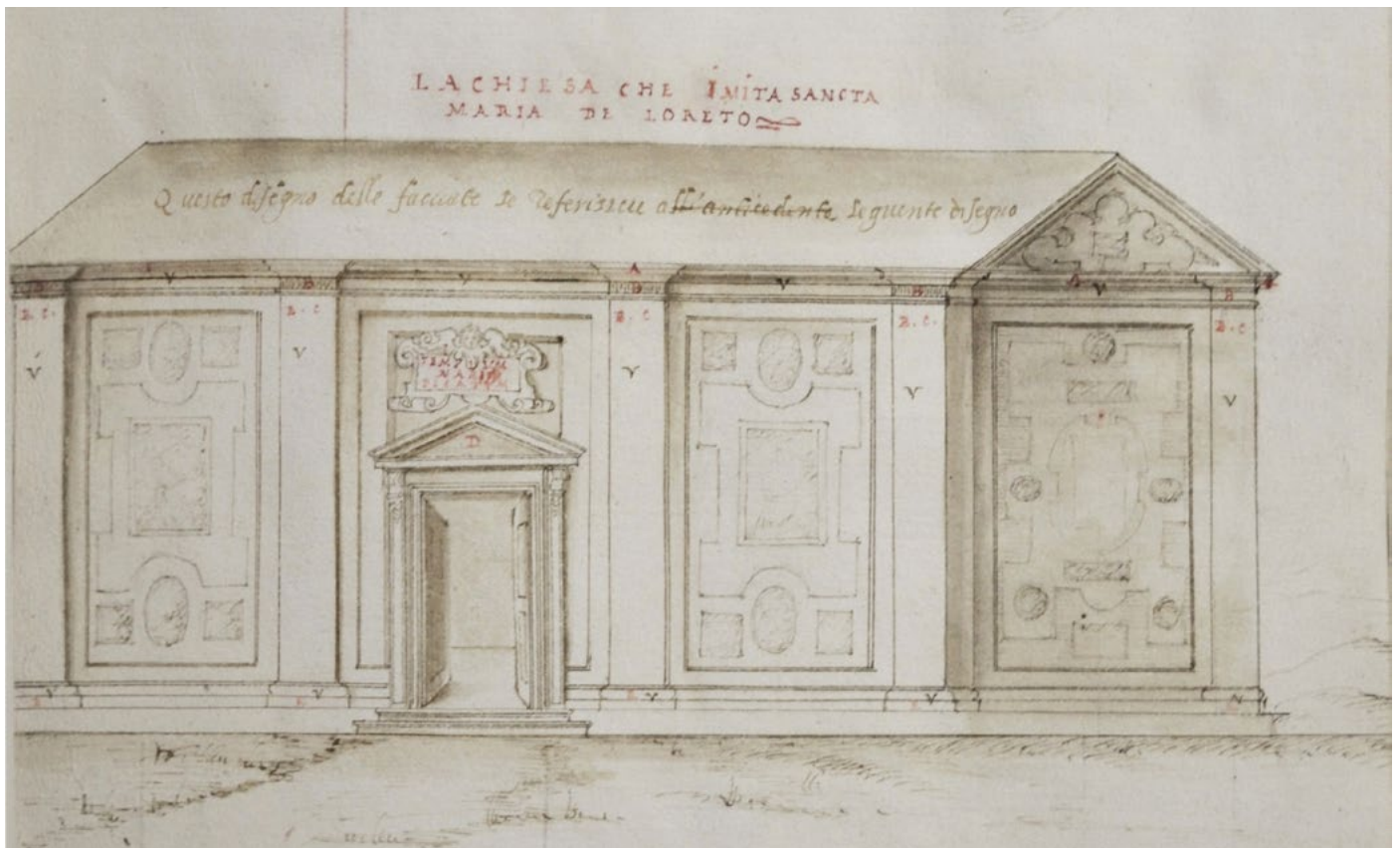


Figura 2.50 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Annunciazione, LM 20. Il disegno mostra un progetto per il rinnovamento della *Santa Casa* (Fig. 2. 16).

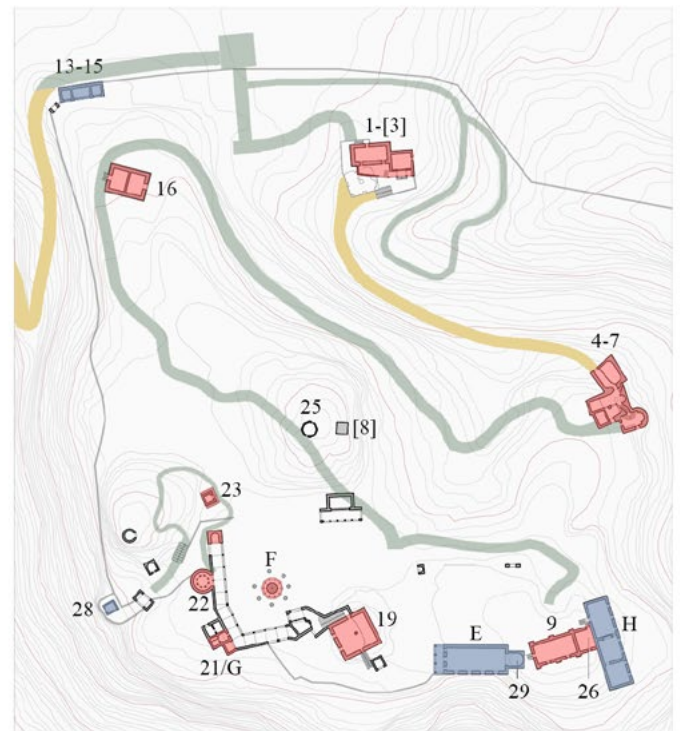


Figura 2.51 - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560. In giallo sono evidenziate le strade esistenti che Alessi intende includere nel nuovo percorso, mentre in verde sono rappresentate le nuove strade, ancora da costruire. I numeri identificativi corrispondono alle legende alle Tav. 1a, 2a, 3a, 4a.



La storiografia ha indagato con grande interesse questo gruppo di edifici<sup>108</sup>: il Libro dei Misteri, infatti, mostra un'impressionante casistica di architetture a pianta centrale, sogno e utopia dell'architettura religiosa rinascimentale<sup>109</sup>. Nel Libro dei Misteri, Alessi disegna ben 26 edifici centralizzati, che l'architetto chiama in diversi modi: "templi", "templotti", "cappelle" (Fig. 2.52-2.53). In questi edifici l'architetto dà un saggio della sua abilità nel costruire infinite soluzioni a partire da geometrie semplici, accostando il cerchio, il quadrato e l'ottagono, in uno studio attento del "rapporto tra interno e esterno, soglia e sommità"<sup>110</sup>. Ma soprattutto, come ha notato Isabella Balestreri, le cappelle sembrano richiamare gli esempi dell'architettura sepolcrale antica, le cui rovine erano state al centro dell'interesse di architetti, artisti e committenti fin dall'inizio del Cinquecento, a Roma, così come a Milano<sup>111</sup>. Taccuini e repertori cinquecenteschi erano affollati di rilievi e ricostruzioni immaginarie di edicole sepolcrali, che mostrano evidenti analogie con i progetti di Alessi per il Sacro Monte (Fig. 2.54, 2.55)<sup>112</sup>.

Sicuramente non è da trascurare il valore simbolico che un'architettura sepolcrale avrebbe potuto assumere nella rappresentazione dei *misteri* della Passione, Morte e Resurrezione di Cristo<sup>113</sup>. Tuttavia conta anche l'immagine d'insieme che questi edifici costruiscono, come una grande scenografia in tre dimensioni. Se, come si è visto, l'area alta del Sacro Monte intendeva rappresentare una città antica, allora le vie che si dirigono verso l'area bassa rappresentano quelle strade che, dalle mura, si aprono verso la campagna circostante. Nell'immaginario di un artista o

---

<sup>108</sup> Sulla pianta centrale nel Libro dei Misteri, in particolare: S. Stefani Perrone 1974, 31-35; S. Langé 1994, 53-57; I. Balestreri 2013. Già prima del progetto di Alessi, nel Sacro Monte esistevano molte cappelle (come i distrutti sacelli dell'*Ascensione*, dei *Viri Galilaei* e dell'*Annuncio della Morte di Maria*) a pianta centrale, in cui si può vedere, *in nuce*, la tipologia architettonica utilizzata da Alessi per l'area bassa.

<sup>109</sup> La bibliografia sulla pianta centrale nel Rinascimento è sterminata. Segnalo soltanto il saggio classico di Rudolf Wittkower sui *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* ed alcuni testi più recenti, per una bibliografia aggiornata sul tema: R. Wittkower 1971; M. Licht 1984; B. Adorni 2002 b; P. Davies 2015.

<sup>110</sup> Come si legge in: I. Balestreri 2013, 31.

<sup>111</sup> Come nota Isabella Balestreri, il riferimento agli edifici chiesastici (e quindi al *Quinto Libro* di Serlio, segnalato da Stefania Stefani come possibile fonte di ispirazione di Alessi) è poco pertinente per la diversa funzione e la dimensione ridotta delle cappelle del Sacro Monte. I. Balestreri, 31-35. Nel paragrafo 2.3 **L'architettura e i suoi dispositivi**, si parlerà più a fondo del ruolo fondamentale che lo studio del mondo antico gioca nella formazione di Alessi: come molti suoi contemporanei, negli anni Quaranta del Cinquecento Alessi studia e osserva l'architettura antica, visita quei "luoghi già dal tempo consumati" (S. Varni 1877, 57), dove artisti, architetti e umanisti imparano il linguaggio dell'architettura. La letteratura al riguardo è imponente e segnalo soltanto alcuni testi di riferimento e alcune recenti pubblicazioni, cui rimando per la bibliografia: H. Günther 1988; H. Günther 1994; F.P. Fiore 2005; A. Nesselrath 2014; A.C. Huppert 2015; C. Brothers 2017; C. Yerkes 2017. Sull'interesse per l'antico a Milano: M. Vitruvio Pollione, C. Cesariano 2002. *Antiquariae* 2004; N. Soldini 2007; F. Repishti 2013; F. Repishti 2015;

<sup>112</sup> Si vedano, ad esempio, il *Codice delle Rovine* già attribuito a Bramantino (G. Mongeri 1880; M.A. Graneri Philips 1983; C. Fumarco 2004) e il XLIX Libro di Pirro Ligorio dedicato alle *Tombe e ai Mausolei Romani* (F. Rausa 1997), già segnalati da Isabella Balestreri, in relazione al Libro dei Misteri. Bisogna tenere in considerazione anche i moltissimi disegni di monumenti sepolcrali di Antonio da Sangallo il Giovane e collaboratori (C.L. Frommel 2000 b), Baldassarre e Sallustio Peruzzi conservati presso il Gabinetto delle Stampe degli Uffizi (A. Bartoli 1914-1922) o codici come il *Destailleur B* (O. Lanzarini 2015). Sulla via Appia e gli studi antiquari nella prima metà del Cinquecento: F. Rausa 2020.

<sup>113</sup> S. Stefani Perrone 1987, 59; I. Balestreri 2013, 35.

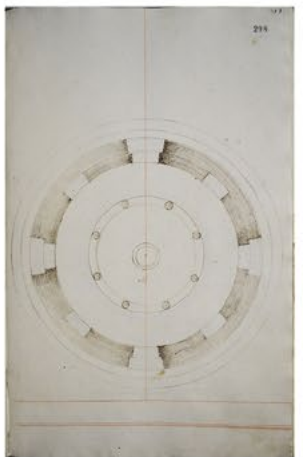
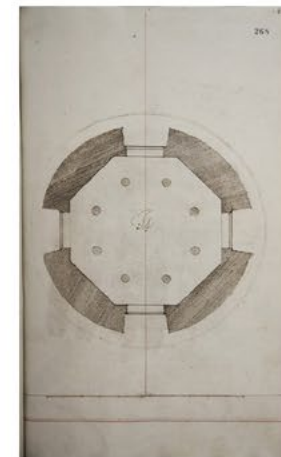
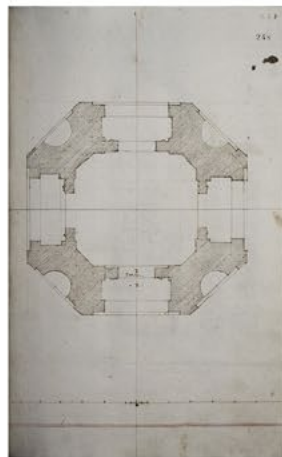
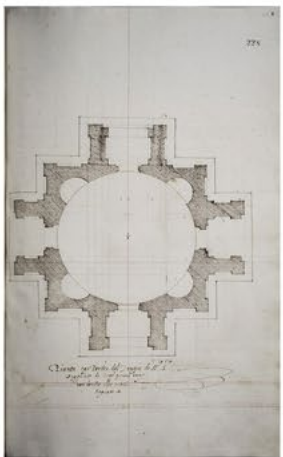
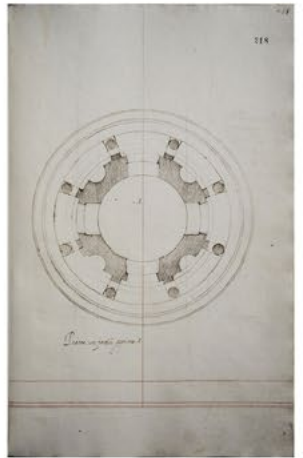
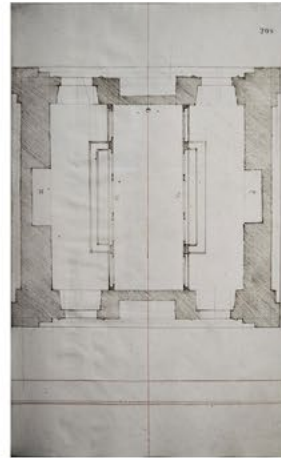
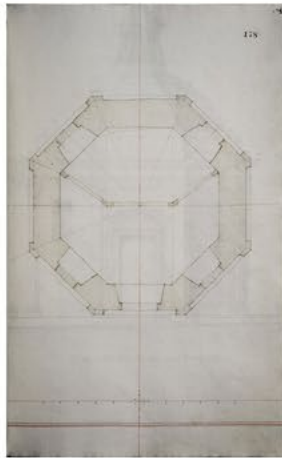
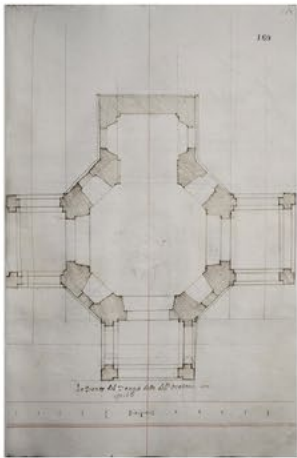
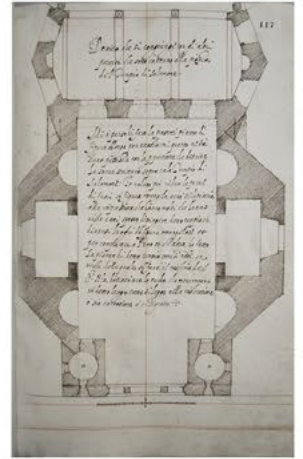
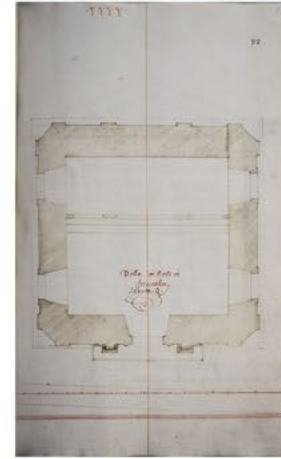
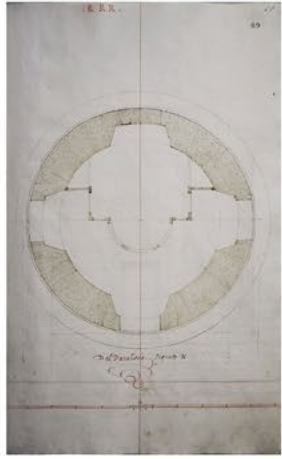
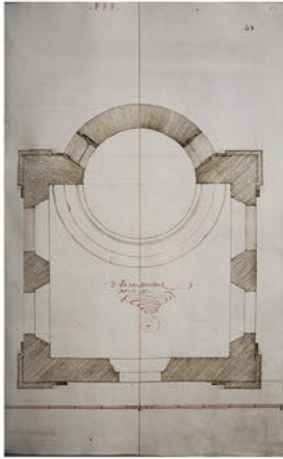
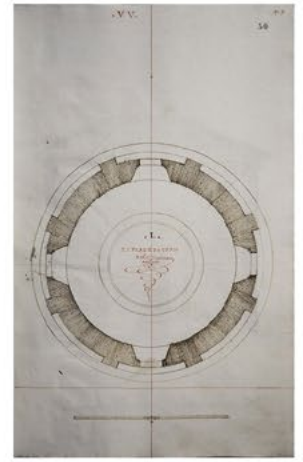
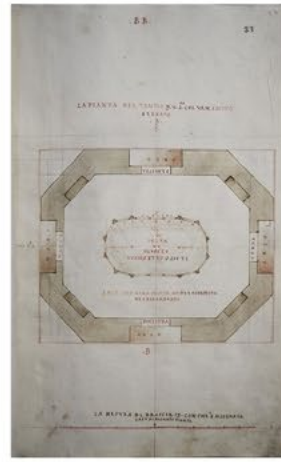


Figura 2.52 - Edifici a pianta centrale nel Libro dei Misteri: LM 13, 18, 33, 50, 59, 69, 97, 117, 169, 178, 208, 218, 228, 248, 268, 298.



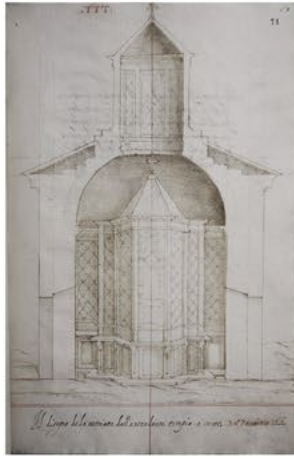


Figura 2.53 - Edifici a pianta centrale nel Libro dei Misteri: LM 16, 30, 37, 52, 62, 71, 98, 127, 170, 180, 209, 223, 232, 250, 271, 300



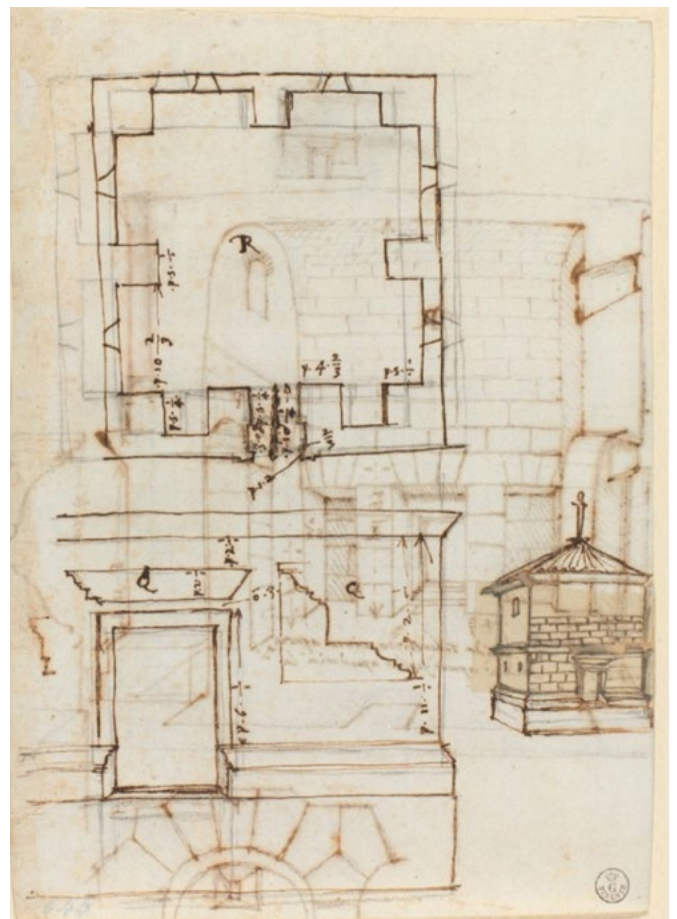


Figura 2.54 - Sallustio Peruzzi, Rilievi e ricostruzioni di edifici sepolcrali sulla via Appia e sulla via Latina, penna e inchiostro su carta, post 1536 - ante 1567, GSDU, 645 A r, 671 A r.

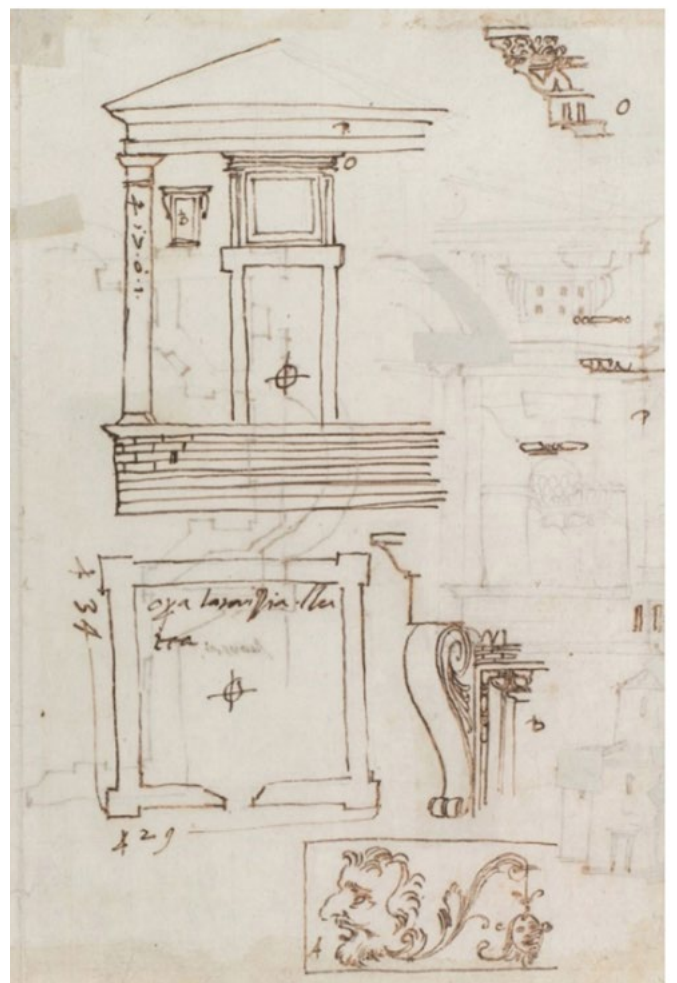
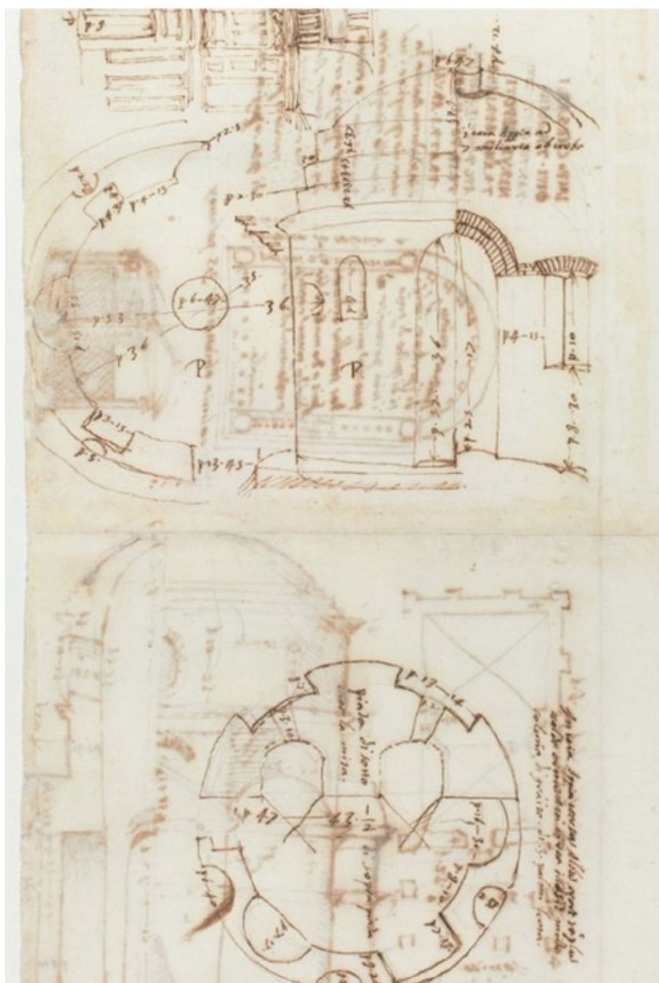


Figura 2.55 - Sallustio Peruzzi, Rilievi e ricostruzioni di edifici sepolcrali sulla via Appia e sulla via Latina, penna e inchiostro su carta, post 1536 - ante 1567, GSDU, 664Av, 667Ar





Figura 2.56 - Pirro Ligorio, *Antiquae Urbis Romae Imago Accuratiss.* [...], acquaforte, 1561, BNF, GE BB-246 (XII,158-159RES).



Figura 2.57 - Mercurio Baiardi (?) e Onofrio Panvinio, *Antiquae Urbis Imago*, acquaforte, 1580. La prima edizione della stampa, dedicata a Pio IV, fu stampata a Roma nel 1565.

architetto come Alessi, cresciuto negli ambienti umanistici della Roma papale, pensare a una città antica significa inevitabilmente pensare a Roma ed è proprio intorno alla metà del Cinquecento che prendono forma, per la prima volta, ricostruzioni archeologiche d'insieme, tentativi di restituire l'immagine complessiva della Roma Imperiale, degli spazi che componevano la città *intra-moenia* ed *extra-moenia*. Negli anni in cui Alessi realizza il Libro dei Misteri, insomma, cominciano a circolare le prime immagini a stampa della Roma antica, come l'*Imago Urbis Romae* dell'architetto e antiquario Pirro Ligorio (1561), l'*Anteiquae Urbis Imago* del teologo e umanista Onofrio Panvinio (1565) e la *Urbis Romae Sciografia* dall'incisore Etienne Dupérac (1574)<sup>114</sup> (Fig. 2.56-2.58). Se si accosta il disegno di Alessi per l'area bassa (Fig. 2.59) ad alcuni dettagli di queste stampe, si possono notare sorprendenti affinità con le rappresentazioni delle vie consolari extraurbane: strade tortuose, immerse nella natura e accompagnate da schiere di monumenti sepolcrali, templi a pianta centrale, cupolette, timpani, guglie, piramidi e *metae* (Fig. 58).

Sembra quindi ragionevole che nel progetto di Alessi la distribuzione degli edifici, la vegetazione e anche le curiose lanterne coniche che segnano le cappelle dell'area bassa abbiano voluto rievocare l'immaginario tardo-cinquecentesco delle vie consolari antiche, rappresentato con grande efficacia nella *Urbis Romae Sciografia* di Dupérac, di poco successiva al Libro dei Misteri<sup>115</sup> (Fig. 2.58-2.61).

Alessi, in realtà, non spiega in maniera esplicita come egli intenda organizzare la vegetazione nell'area bassa del Sacro Monte. I disegni d'insieme (LM 11, 258, 259) e le fonti iconografiche cinquecentesche (Fig. 2.2, 2.3) suggeriscono la presenza di una vegetazione molto fitta nell'area bassa e più rada nell'area alta. Non siamo tuttavia in grado di dire fino a che punto le aree esterne fossero oggetto, a quest'epoca, di un vero e proprio "progetto", né a chi competessero le scelte sulla loro cura e manutenzione. Anche se i primi documenti al riguardo risalgono ai primi decenni del Seicento, è probabile che già ai tempi di Alessi esistesse per lo meno un sistema di controllo della vegetazione, per impedire agli alberi di prendere il sopravvento sulle cappelle e sul percorso. Gli ordini dati del vescovo di Novara Giovanni Pietro Volpi nel 1628 possono forse dare un'idea del tipo di manutenzione effettuata sul Sacro Monte nel XVI e XVII secolo:

“Per il sito del Sacro Monte si piantino, et allevino alberi dove mancano, si che per ogni parte di esso si veda un'ordinata, ben disposta, et devota opacità qual inviti à devotione i concorrenti, né vi sia loco sterile ò con indecenza nudo. I fabriceri di detto Monte faccino ogni volta che bisogna levar li rami delle piante vicine alle

---

<sup>114</sup> Il grande progetto di rappresentare, con criteri archeologici, l'immagine di Roma antica è già esposto nella celebre lettera di Raffaello (di cui si è parlato al paragrafo 1.2 **L'architettura del foglio e l'architettura del libro**) e prende forma per la prima volta nelle ideogrammatiche ricostruzioni di Fabio Calvo: P.N. Pagliara 1976; P.J. Jacks 1996. Sull'*Imago Urbis* di Pirro Ligorio: H. Burns 1988b. In collaborazione con Antoine Lafreri, Pirro Ligorio aveva già pubblicato, pochi anni prima, un'immagine di Roma antica di dimensioni ridotte, poi incorporata allo *Speculum Romanae Magnificentiae*. P. Parshall 2006. L'immediato precedente della ricostruzione di Pirro Ligorio è: B. Marliani 1544. Sul metodo archeologico di Onofrio Panvinio: W. Stenhouse 2012. Sulla rappresentazione della Roma antica e relativa bibliografia: M. Bevilacqua 2012.

<sup>115</sup> Sulle *metae* sepolcrali e i modelli di *metae* studiati nel Rinascimento: M. Fagiolo 1986.





Figura 2.58 - Etienne Duperac, *Urbis Romae Sciografia*, acquaforte, 1574, BNF, département Cartes et plans, CPL GE DD-2987 (9922 B). Dettaglio delle vie consolari antiche (via Appia, via Campana, via Latina, via Praenestina).



Figura 2.59 - Galeazzo Alessi, *Progetto il Sacro Monte*, LM 11. Il dettaglio mostra il progetto per il percorso nell'area bassa del Sacro Monte.



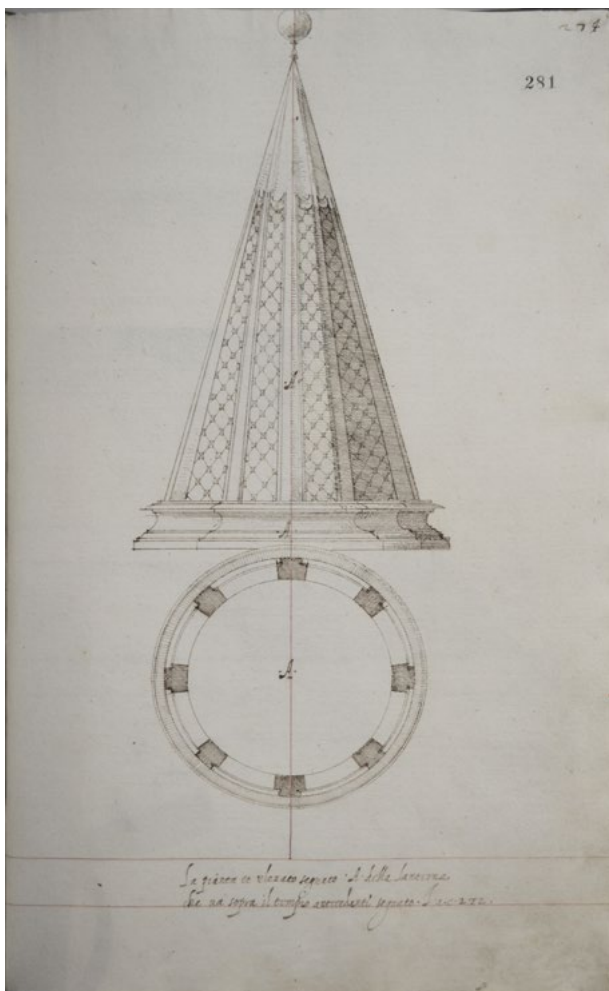


Figura 2.60a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la lanterna conica della cappella della *Cena in Emaus*, LM 281.

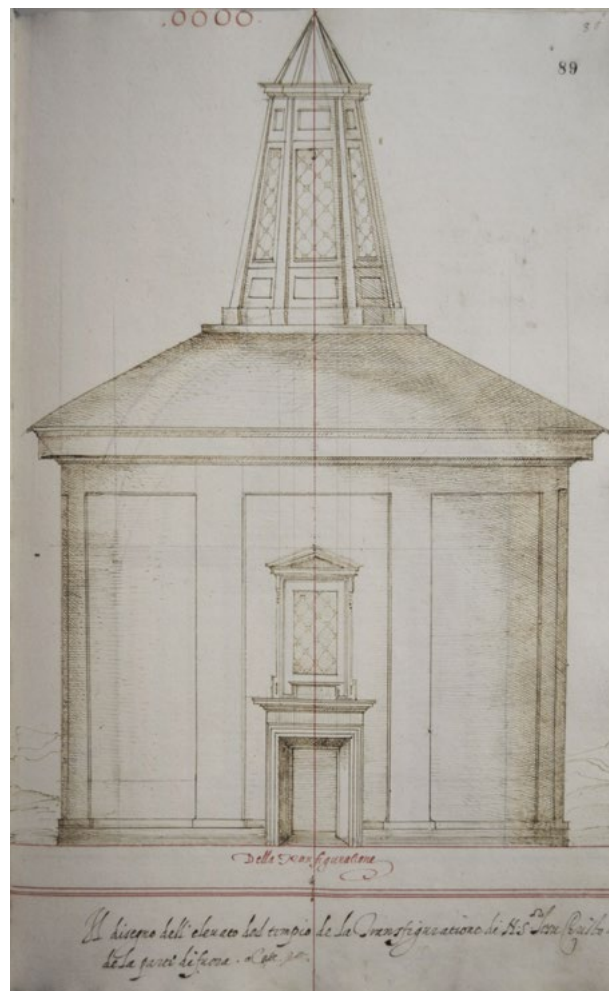


Figura 2.60b - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Trasfigurazione*, LM 89.

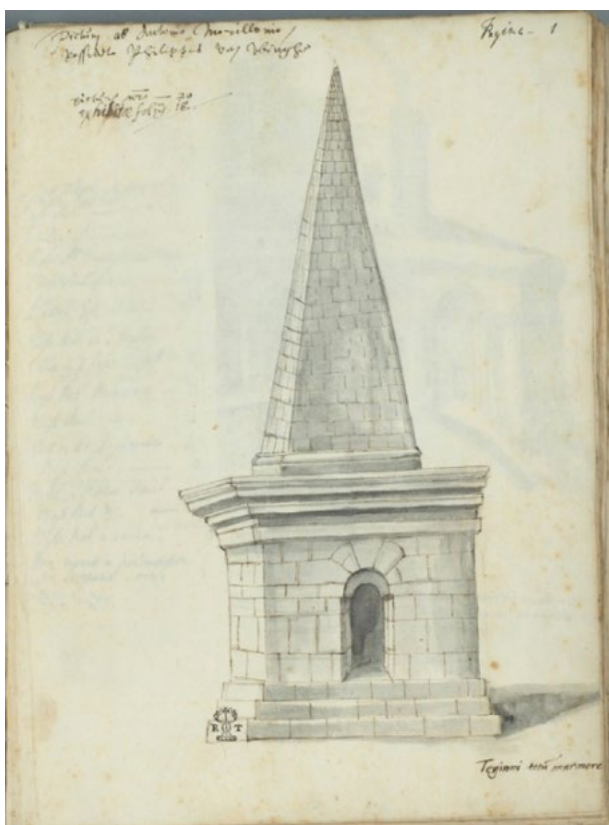


Figura 2.61a - Antoine Morillon, Monumento Sepolcrale a Teano, penna, inchiostro nero e aquerello su carta, 1547-1555. Eton, Eton College Library: Bo 17.4, Ms. 363, 01r.



Figura 2.61b - Antoine Morillon, Monumento Sepolcrale a Tholos sulla via Appia, penna, inchiostro nero e aquerello su carta, 1547-1555. Eton, Eton College Library: Bo 17.4, Ms. 363, 12r.

capelle, che le danneggiano, ò con oscurità soverchia ò arrechandogli humidità sopra il tetto, o in altra parte, o altro danno, et anco le piante stesse quando non basta levar i rami, et in particolare al presente vedano per tutto dove ciò bisogna, et lo facciano subito. Il bosco da taglio, se ve n'è, et le piante superflue, e le morte, si possino tagliar, et sramar l'altre, quando n'hanno bisogno, secondo l'arte si della bona agricoltura [...]"<sup>116</sup>.

Più che in un giardino progettato nel dettaglio, Alessi sembra suggerire che i suoi edifici "extraurbani" siano immersi in un paesaggio boschivo, simbolo della natura selvaggia che può spaventare, ma che può anche favorire la contemplazione e l'isolamento mistico, come in molti eremi e santuari francescani<sup>117</sup>.

Tuttavia, allo scenario silvestre di devozione e preghiera, già presente nel Sacro Monte di Bernardino Caimi, s'interseca e si sovrappone l'idea di un percorso più artificiale, di piaceri, stupori e meraviglie, che appartiene a pieno diritto al mondo del giardino rinascimentale<sup>118</sup>. Non a caso nel *Proemio* si legge, che "le divote persone *prenderanno più gusto et con maggior divotione* contemplariano detti misterij, *allettati* massime da la strada, che *piacevolissima* riuscirà".

Per suscitare devozione, attrazione e piacere, l'architetto progetta il nuovo percorso coinvolgendo lo spettatore "con effetti di studiata meraviglia"<sup>119</sup>, come aveva fatto, pochi anni prima, nei sontuosi giardini delle ville genovesi<sup>120</sup>. Egli disegna luoghi per far riposare e rinfrescare i pellegrini, ma anche fontane e giochi d'acqua: dall'*artificio* della statua di Cristo dalle cui piaghe "si ved[ono] scaturire [...] abundantissimi ruscelli di acqua" (Fig. 2.6), al "rivolo" tra le statue del *Battesimo di Cristo*, "a imitatione del fiume Iordano"<sup>121</sup>. Nei suoi disegni non manca nemmeno un elemento tipico del giardino rinascimentale principesco: l'automa di un angelo, che "artificiosamente" muove il braccio e perturba l'acqua della *Probatica*

---

<sup>116</sup> La visita pastorale è trascritta integralmente in: S. Bruno 2010, 521.

<sup>117</sup> M. Fagiolo 1998, 79, 188. Sul Sacro Monte come eremo: E. Battisti 1989; P.G. Longo 2000. Sui rapporti tra Sacri Monti e paesaggi eremitici, come l'abbazia di Vallombrosa (FI): A. Rinaldi 2007, 155-156. Come spiega Christine Göttler, nell'Occidente medievale il deserto della meditazione eremitica è sovrapposto e sostituito da una "more familiar wilderness areas such as the forest, mountain top, island, and the sea". C. Göttler 2018, 8. Eugenio Battisti, in un saggio sul giardino rinascimentale, scrive: "The earliest attempt to transform a wilderness, not to build a fortress or a new city (like Castro), but to create a promenade intended only for private meditation, occurred at the end of the fifteenth century. It was carried out on a large scale by a Franciscan friar, Bernardino Caimi, who, after a pilgrimage to the Holy Land, decided to transform a mountain peak which dominates Varallo, into a New Jerusalem." E. Battisti 1972, 33-34.

<sup>118</sup> LM 4.

<sup>119</sup> Come spiega, con grande efficacia, Alessandro Morandotti: A. Morandotti 2005, 100-101.

<sup>120</sup> L. Magnani 1987; L. Magnani 1999.

<sup>121</sup> La statua di Cristo nella Fontana (1560: E) non è progettata da Alessi, ma realizzata nella prima metà del Cinquecento. Alessi integra la fontana nel suo progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*: LM 5v. Sulla fontana, si veda, in particolare: C. Debiaggi 2016, 679-703. Un documento conosciuto come *Ordine delli Misteri*, trascritto integralmente nell'**Appendice 4**, scheda **01**, testimonia la volontà di realizzare, intorno al 1572, un "rivolo" nella cappella del Battesimo: "Il Batesmo di N.S., dove con'artificio si farà descendere l'acqua della fontana, per far'un rivolo a imitatione del fiume Iordano". AVar, *Sacro Monte*, m. 2, f. *Ordine delli Misteri* (...).



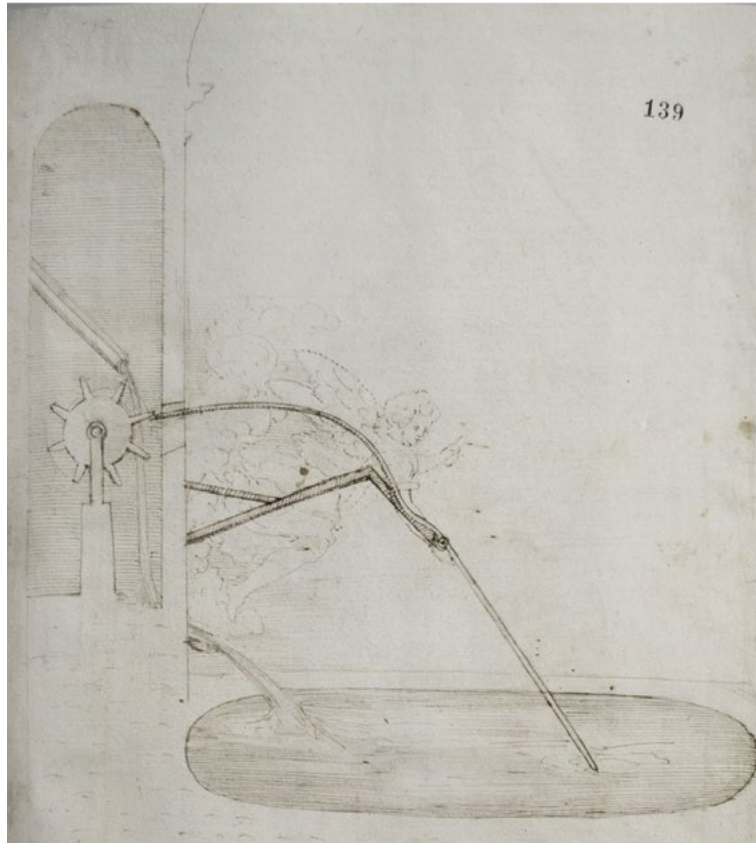


Figura 2.62 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per l'automata dell'angelo nella *Probativa Piscina*. LM 138, 139

*Piscina*<sup>122</sup> (Fig. 2.62). E non mancano le grotte: le cappelle del *Limbo*, del *Purgatorio* e dell'*Inferno*, in cui lo spettatore avrebbe osservato le scene attraverso un caleidoscopio di vetri colorati<sup>123</sup>.

Giocando con la rigogliosa vegetazione esistente e la natura accidentata del terreno, Alessi crea un effetto che si avvicina più al Sacro Bosco di Bomarzo (Fig. 2.63) che ai giardini monumentali di villa d'Este a Tivoli o villa Lante a Bagnaia (Fig. 2.64)<sup>124</sup>. Egli, infatti, non cerca di trasformare il paesaggio esistente, non tenta di ricondurlo a geometrie rigide e a composizioni assiali, non costruisce lunghe prospettive, come, ad esempio, nei giardini delle ville medicee fiorentine<sup>125</sup>. La nuova strada nell'area bassa si stende dolcemente sul declivio del Monte: evita le salite più impervie e, allo stesso tempo, sfrutta la pendenza e l'irregolarità del sito per creare continui e inaspettati cambi di prospettiva. Il visitatore, a ogni curva del percorso mette a fuoco le cappelle, volumi geometrici che emergono dall'indefinito e mutevole profilo dei boschi<sup>126</sup>. La vegetazione non sembra un ostacolo per Alessi, ma uno degli elementi che caratterizza il percorso, coniugando la rievocazione di una via sepolcrale antica, con la creazione di un percorso pedagogico, in cui anche lo spettacolo della natura accompagna l'ascesa spirituale del pellegrino<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> L'automa è descritto in: LM 6r, 138-139. Sugli automi cinquecenteschi: A. Rinaldi 1981, 168-172.

<sup>123</sup> LM 316v. I progetti per il *Limbo*, il *Purgatorio* e l'*Inferno* saranno affrontati al paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (Uno spiraglio oltre la fine del mondo).

<sup>124</sup> Su Bomarzo e le differenze rispetto ai giardini / parchi rinascimentali ("ciò che non c'è"): S. Frommel 2009. Molte delle considerazioni di Sabine Frommel per il Sacro Bosco (in particolare nel paragrafo "L'assenza di una coordinazione simmetrica") potrebbero essere applicate al progetto di Alessi per l'area bassa del Sacro Monte. Un'ottima introduzione al Sacro Bosco e al committente Vicino Orsini, utile anche per un aggiornato indirizzo bibliografico si può trovare in: F. Galli 2018, 61-123.

<sup>125</sup> Anche nella villa di Pratolino, dove, "accanto alle parti regolari, a scacchiera, del giardino all'italiana, v'è una maggiore distesa di parco, anch'esso però è solcato da viali che ne geometrizzano l'impianto, anche se non in forme perfettamente regolari." A. Scotti 1969, 43-44. Sulla trasformazione del paesaggio e la "ricerca della 'terza natura'": M. Fagiolo 1981.

<sup>126</sup> Come nota Stefania Stefani: "ogni architettura trov[a], nel suo focalizzante porsi in rapporto con l'indefinito arboreo della natura circostante, il massimo risalto del puro gioco geometrico dei suoi volumi. [...] L'architettura si pone nel paesaggio come fatto autonomo, in dialettica con esso: le forme architettoniche risaltano nella loro pura e conchiusa definizione geometrica e razionale, sull'illimitato, l'irrazionale, il non finito naturale." S. Stefani Perrone 1974, 32.

<sup>127</sup> Il percorso creato da Alessi, dove il passaggio dalla fitta e spaventosa vegetazione dell'area bassa allo scenario ordinato, "bello e grazioso" dell'area alta diventa il riflesso di un cammino di crescita spirituale, dal buio alla luce, ricorda alcune caratteristiche dello più tardo parco di Viboccone a Torino, realizzato agli inizi del Seicento su progetto di Ascanio Vitozzi. Il Parco si conosce grazie a una descrizione di Federico Zuccari: è un giardino pedagogico composto da un sistema di cinque strade che simboleggiano la vittoria della virtù sul vizio. La seconda delle cinque strade è descritta da Zuccari con queste parole: "La strada [...] ha per fine di vista un bellissimo tempio rotondo dedicato alle arti liberali: nel suo principio dimostra orridezza d'alberi e sterpi, e quanto più avanti si va, tanto più bella et gratiosa riesce per le spalliere di rose e fiori che gli fanno ornamento, et a luogo a luogo vi sono riposi di nicchie e statue di uomini di singolar virtù e fama in professioni nobili, con alcuni motti a quelle spettanti". Si veda, per il parco di Viboccone: A. Scotti 1969, 47; M. Fagiolo 1998, 124-125. Ringrazio Alessandro Rinaldi per lo spunto.





Figura 2.63 - Veduta dal drone del Sacro Bosco di Bomarzo, 1547-1580.

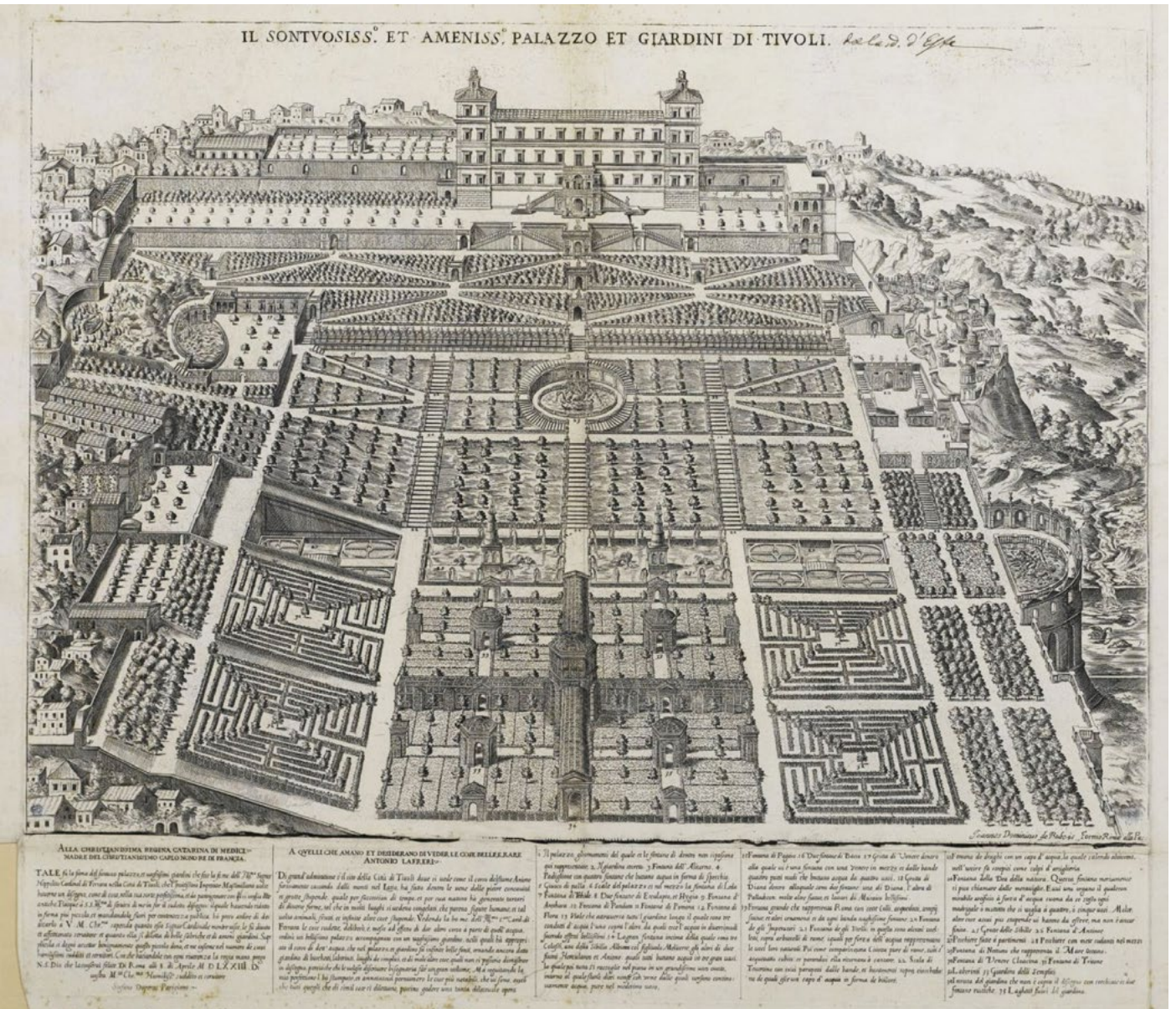


Figura 2.64 - Etienne Duperac. *Il sontuosiss.o et ameniss.o Palazzo et Giardini di Tivoli*, acquaforte, 1573, Milano, Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', P.V. g. 16-32



## L'area alta: le quattro parti della città

Secondo il progetto di Alessi, dopo aver attraversato l'area bassa e aver raggiunto la cappella dell'*Entrata a Gerusalemme* (Al: 17), il pellegrino avrebbe dovuto trovarsi di fronte alla *Porta Aurea* (Al: B): l'ingresso della città o, meglio, della grande scenografia della città di Gerusalemme<sup>128</sup>.

Nell'area alta Alessi si deve tuttavia confrontare con alcune preesistenze (Fig. 2.44): se il contenuto della cappella del *Cenacolo* (1560: 9), della *Crocifissione* (1560: 19) e del *Santo Sepolcro* (1560: 21) doveva rimanere inalterato per i motivi spiegati in precedenza, la *Chiesa Vecchia* (1560: D) e il monastero (1560: G) non potevano essere integrati al nuovo percorso, ma nemmeno abbattuti, in quanto simboli della presenza francescana sul Sacro Monte<sup>129</sup>. Questi edifici, con le loro irregolarità, condizionano la distribuzione degli edifici nell'area alta, progettati da Alessi in funzione del movimento del pellegrino: infatti, nel seguire la narrazione sacra, il visitatore avrebbe dovuto avere l'impressione di ripercorrere i passi di Cristo, dentro e fuori dalla città.

Alessi suddivide così l'area alta in quattro zone distinte (Fig. 2.65).

Nella prima zona, da lui chiamata piazza del *Tempio di Salomone* (Al: C), il progetto si sviluppa intorno alla Fontana preesistente (1560: E) e agli abeti che la circondano, ingloba alcuni edifici che un tempo appartenevano al complesso del *Santo Sepolcro* (la *Crocifissione*, la cappella *Scarognini*, il *Santo Sepolcro* e il *Noli me Tangere*) (1560: 19, F, 21, 22), ma prevede la distruzione dell'antico portico che li collegava.

La seconda zona, che nel corso del testo sarà chiamata "area dei palazzi", si trova invece nel pianoro di fronte alla *Chiesa Vecchia* (1560: D) e alla cappella del *Cenacolo* (1560: 9), delimitato a Ovest dalla piazza del *Tempio di Salomone*, a Est dalla cappella di Cesare Maggi (1560: G) e a Nord dalle mura della città.

Lungo le mura, di fronte alla cappella del *Cenacolo*, una porta (non disegnata nel dettaglio, ma descritta nel *Proemio*<sup>130</sup>) collega l'area dei palazzi a un percorso esterno alla città, dove Alessi prevede di costruire le cappelle dell'*Orazione nell'Orto* e della *Cattura* (Al: 23, 24).

La quarta zona, anch'essa esterna alla città, è una strada che parte dalla cappella del *Noli Me Tangere* (1560: 22) e sale sull'altura orientale del monte Oliveto (1560: 24). La strada giunge infine nell'avvallamento conosciuto come valle di Giosafat (1560: 10, 27, 28), dove, a proposito, Alessi colloca il *mistero* del *Giudizio Universale* (Al: 41)<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Nel paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (I due progetti per la *Porta Aurea*) si parlerà più a fondo della *Porta Aurea*.

<sup>129</sup> Si veda a questo proposito: L. Fecchio 2018 b.

<sup>130</sup> "Et sarà necessario seguendo l'ordine, uscire per un'altra porta della detta Città, et pervenir' a un Tempio che si dovrà fare, secondo che ho dimostrato al luogo suo in questo libro". LM 6r.

<sup>131</sup> Come scrive Alessi: "Si entra poi in una valle, che hora si chiama di Giosafat, ne la quale giudico doversi dipingere il tremendo giuditio, accioche si come nell'entrata del Monte ritrovamo nel Tempio di Adam et Eva, il principio del Mondo, cosi nell'uscita di esso venghiamo a ritrovar' il

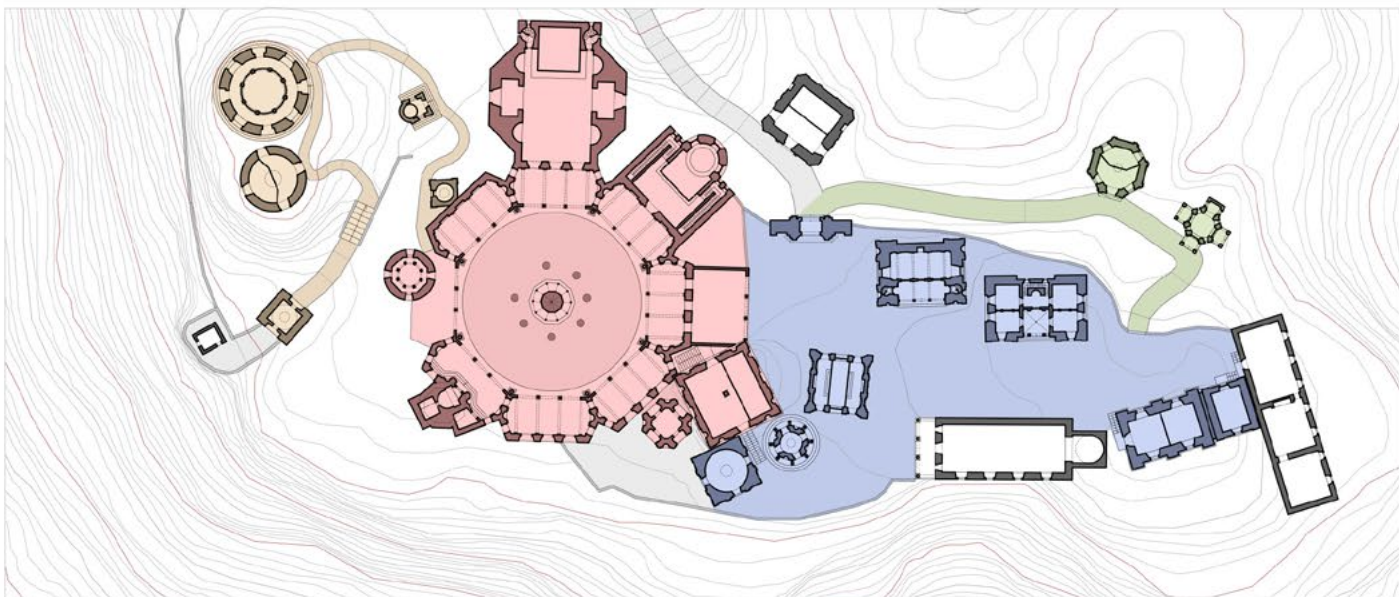


Figura 2.65 - Ricostruzione ipotetica del progetto per l'area alta del Sacro Monte. In rosso: la piazza del *Tempio di Salomone*; in blu: l'area dei palazzi; in verde: la terza area (extra-urbana); in arancio: la quarta area (extra-urbana)



Figura 2.66 - Ricostruzione ipotetica del progetto per l'area alta del Sacro Monte. La linea rossa indica il percorso di visita. I numeri identificativi corrispondono alle legende alle Tav. 1b, 2b, 3b, 4b.

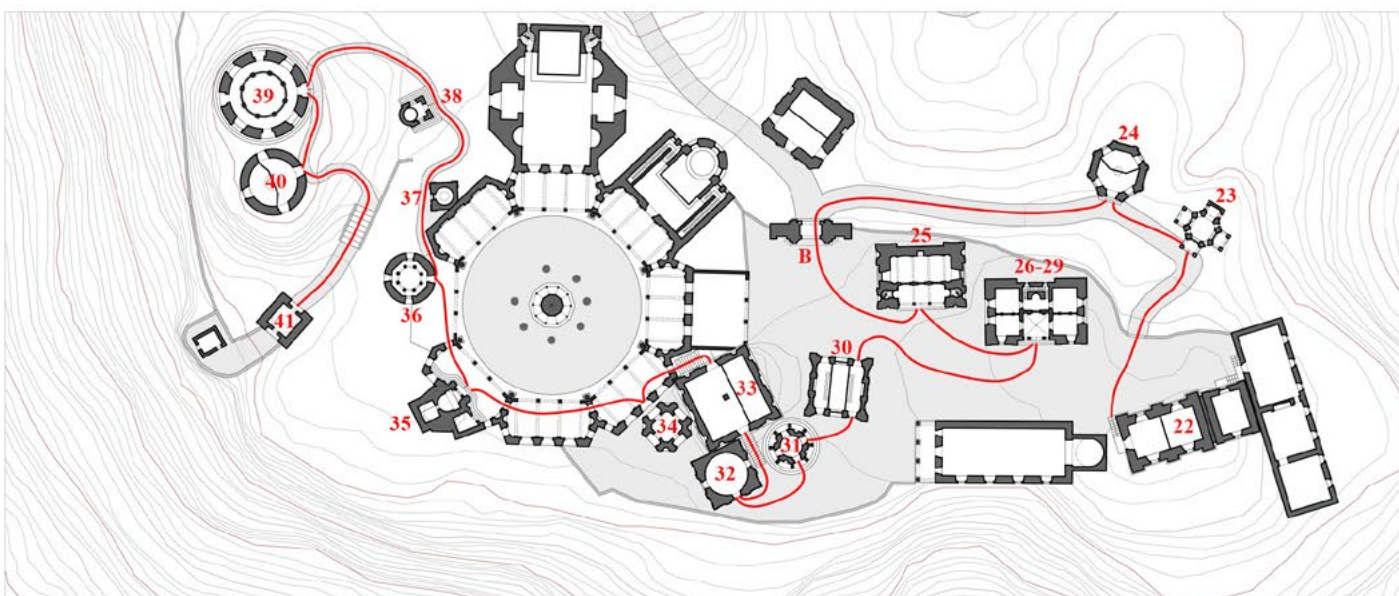


Figura 2.67 - Ricostruzione ipotetica del progetto per l'area alta del Sacro Monte. La linea rossa indica il percorso di visita. I numeri identificativi corrispondono alle legende alle Tav. 1b, 2b, 3b, 4b.

## La piazza del *Tempio di Salomone*

La piazza del *Tempio di Salomone*, di cui si parlerà più a fondo nel terzo capitolo, è il fulcro del progetto di Alessi, il cuore della città di Gerusalemme, nel punto più alto del Monte, “piacevolissimo per le fontane et per li bellissimoi arbori”<sup>132</sup>. Il suo progetto è rappresentato in più di 63 tavole, accompagnate da una lunga descrizione testuale<sup>133</sup>. Il disegno della piazza, come spiega l’architetto, si sviluppa intorno alla preesistente Fontana:

“Il centro di questa gran Piazza, intendo dover’esser la fontana che hora si vede fatta con bellissimo arteficio, che sommamente mi piace”<sup>134</sup>.

Il progetto è elaborato in diverse fasi, che si possono seguire scorrendo i fogli del Libro dei Misteri<sup>135</sup>.

Nella tavola 258, uno dei pochi disegni in cui si possono individuare schizzi e correzioni, Alessi mostra le prime idee sull’impianto della piazza. Puntando il compasso al centro della fontana, cerca di unire le cappelle preesistenti in un unico gesto, formando uno spazio unitario e geometricamente definito (Fig. 2.68). In un primo momento immagina uno spazio circolare, poi ricondotto a un ottagono, seguendo le forme della fontana. Per collegare il nucleo centrale alle preesistenze, l’architetto disegna, a fianco della piazza, una successione di spazi a matrice circolare: le loro spesse strutture murarie e la fitta sequenza di nicchie richiamano i progetti di Bramante per il Belvedere in Vaticano e quelli di Raffaello per Villa Madama a Roma, pubblicati qualche decennio prima nel *Terzo Libro* di Serlio<sup>136</sup> (Figg. 2.69-2.70). Queste idee sono a loro volta abbandonate, a favore in un sistema più efficace, sviluppato ai fogli 118 e 119 (Fig. 2.72).

In queste tavole il disegno è pulito e astratto: Alessi non tiene in considerazione gli edifici preesistenti, ma presenta soltanto l’impianto geometrico della piazza, associando il cerchio all’ottagono e creando un elaborato sistema di portici di archi

---

fine, dove desidero si dimostri Giesu Cristo come giudice seder’ nell’Aere, giudicando i buoni che paiono in atto di ringratiare la divina bontà, et i rei che disperati, gridando, et maledicendo se ne vadino nel profondo, dove si faccino i demonij che rapischino li miseri peccatori in diversi modi, et ogni cosa si veda piena di horrore et di spavento.” LM 7. La tradizione religiosa medievale, interpretando alcuni passi dell’Antico Testamento (Gioele 3,2; 3,12), aveva identificato la valle di Giosafat (una parte della valle del Cedron, ai piedi del monte degli Ulivi), come il luogo dove le anime sarebbero tornate sulla Terra per riappropriarsi del proprio corpo prima del Giudizio Universale. O. Limor 2015. Anche Dante, nella *Commedia*, accenna a questa tradizione (Inf. X 10-13): “E quelli a me: ‘Tutti saran serrati / quando di Iosafat qui torneranno / sui corpi che la sù hanno lasciati’”. Dante 2006, 306-307.

<sup>132</sup> LM 5v.

<sup>133</sup> I disegni descrivono la piazza e gli edifici annessi alla piazza sono: LM 117-135, 136-140, 239-277. La descrizione testuale è all’interno del *Proemio*: LM 5v-6r.

<sup>134</sup> Alessi, durante la visita, confonde la forma della fontana: la sua pianta, in realtà, non è ottagonale, ma decagonale.

<sup>135</sup> Si vedano anche le considerazioni relative al *Santo Sepolcro* e alla *Crocifissione* al paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (I palazzi e la Basilica del Santo Sepolcro: Gerusalemme o non Gerusalemme?).

<sup>136</sup> S. Serlio 1584, III Libro, 119v-120v.



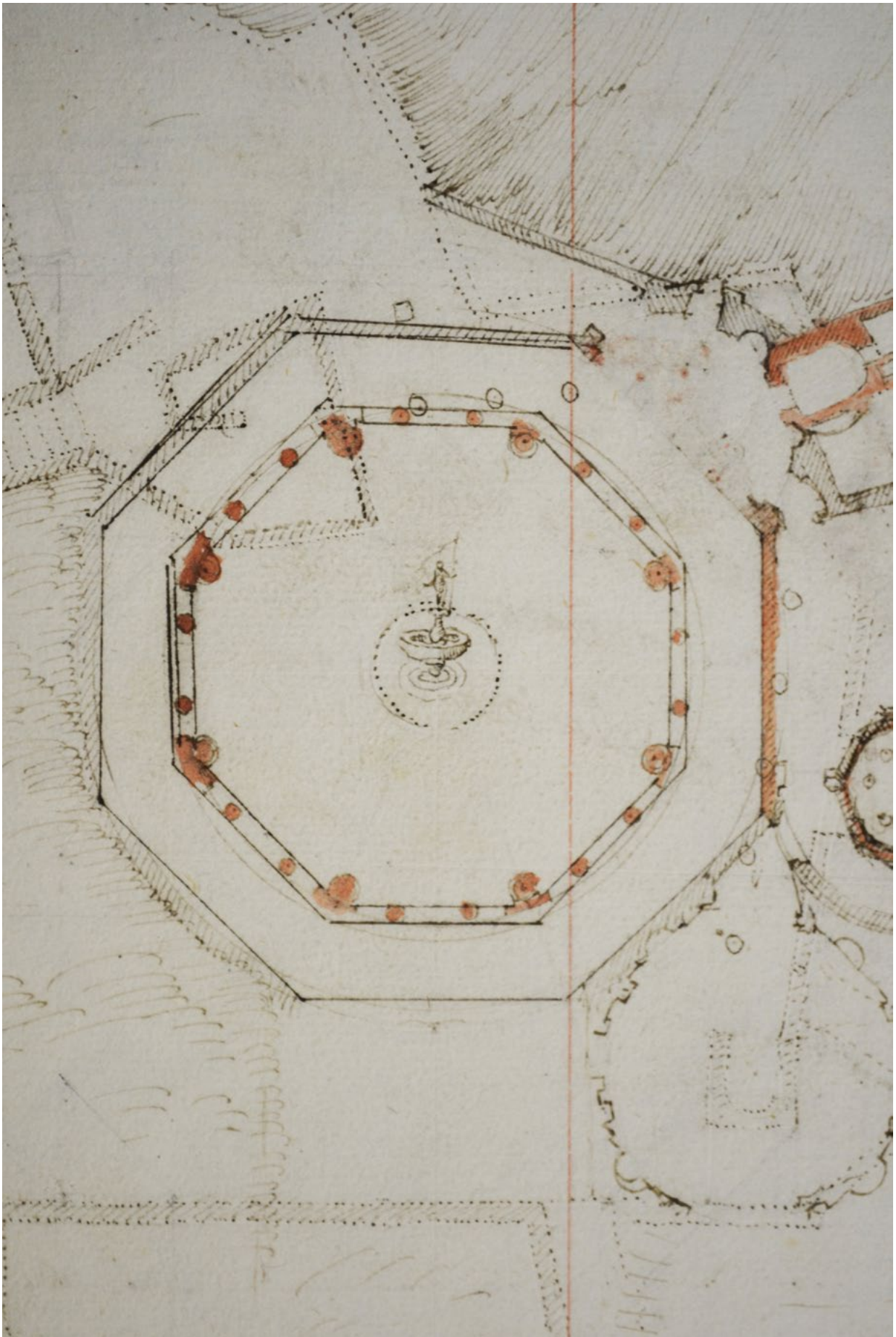


Figura 2.68 - Galeazzo Alessi, Primo progetto di Alessi per la piazza del *Tempio di Salomone*. LM 258.



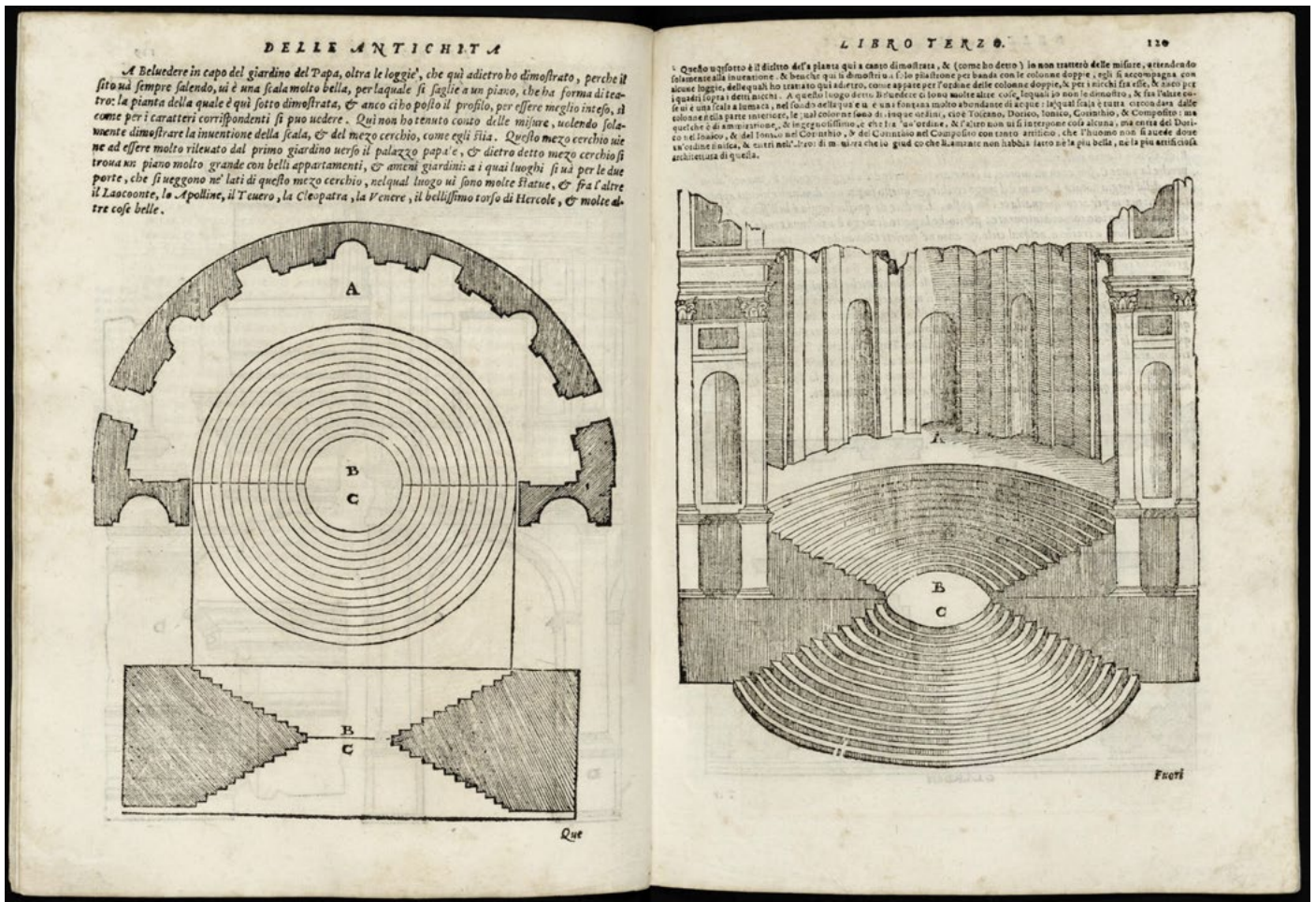


Figura 2.69 - Sebastiano Serlio, Progetto di Bramante per il nicchione del Belvedere in Vaticano, silografia, 1540. Da S. Serlio 1584, III Libro, 120.

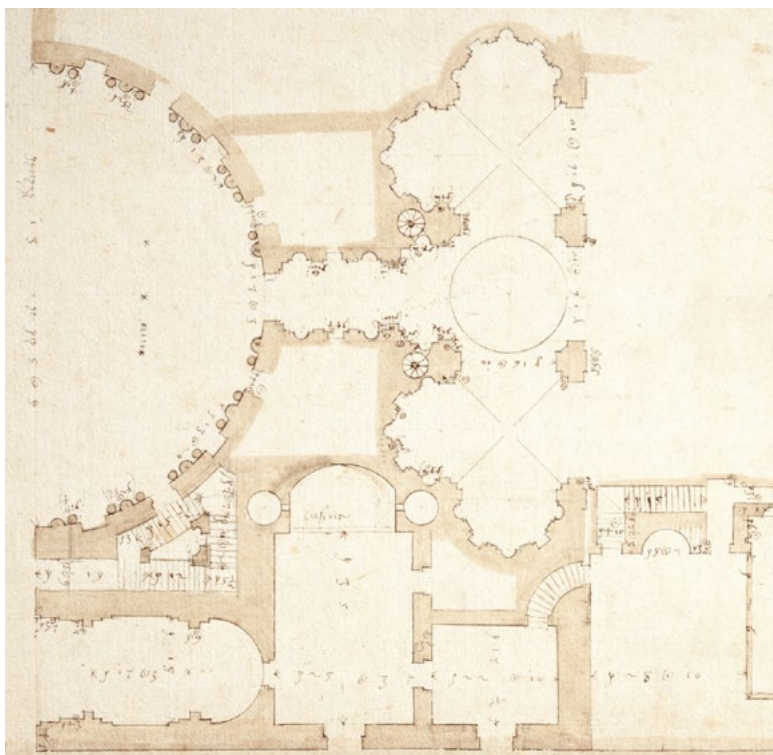


Figura 2.70 - Palladio, Rilievo delle logge di Villa Madama di Raffaello, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, 1541-47 ca, RIBA Drawings Collection (ref. SC217/X/18).

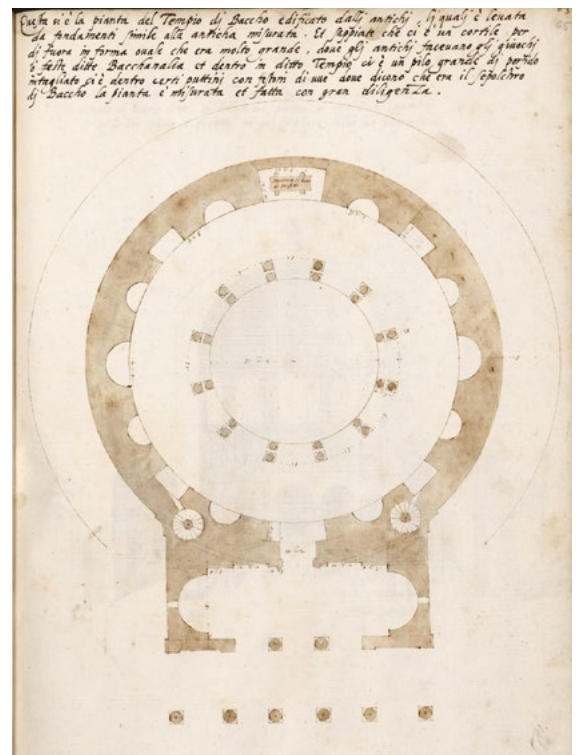


Figura 2.71 Bottega di Giovanni Antonio Dosio, Rilievo della chiesa di Santa Costanza a Roma, pianta, penna, acquerello e inchiostro bruno su carta, 1550 circa, Württemberg Landesbibliothek di Stoccarda, HB XI 32 (Libro dell'Architettura della Vecchia Roma), 65 r.



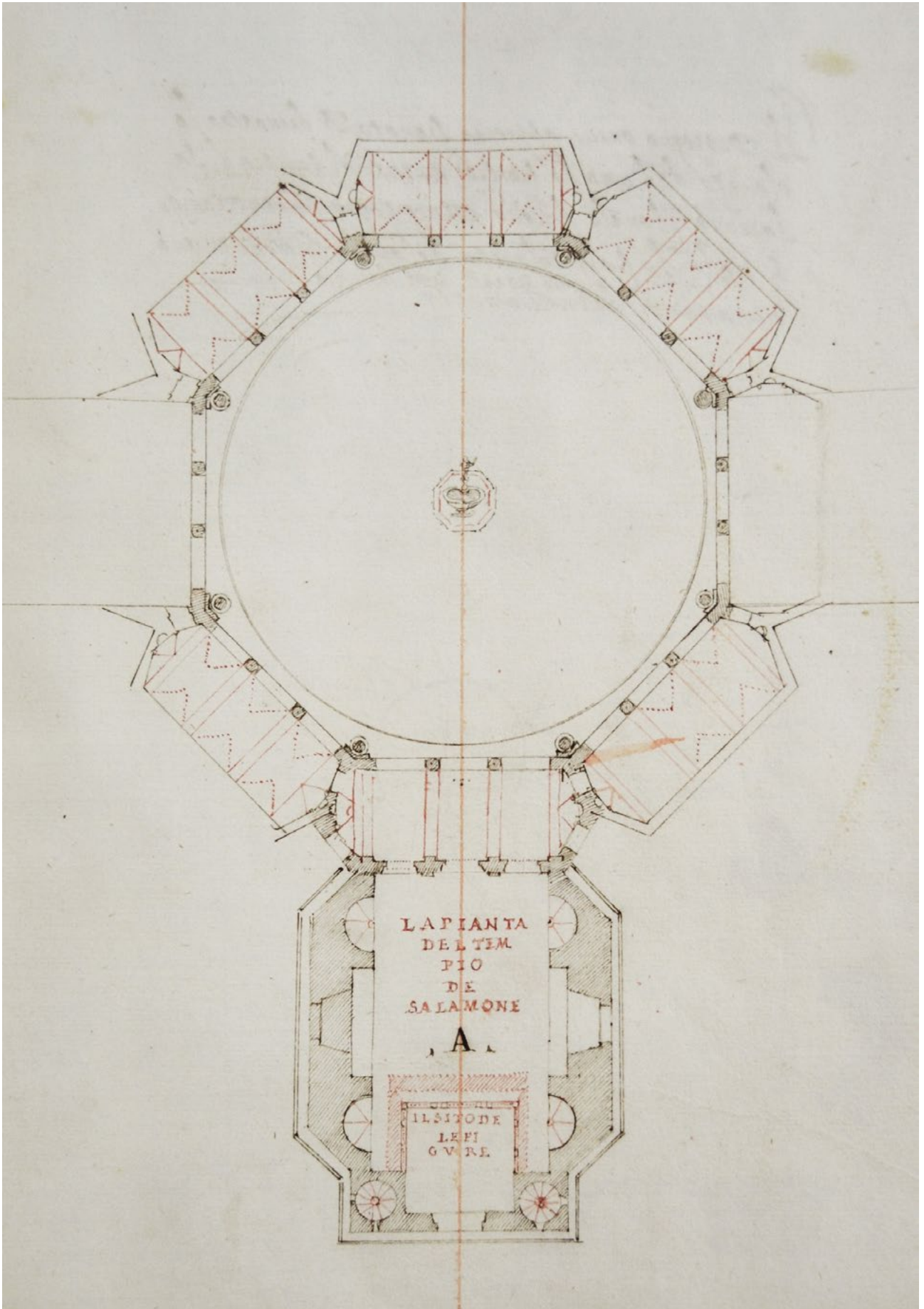


Figura 2.72 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Secondo progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, LM 118.



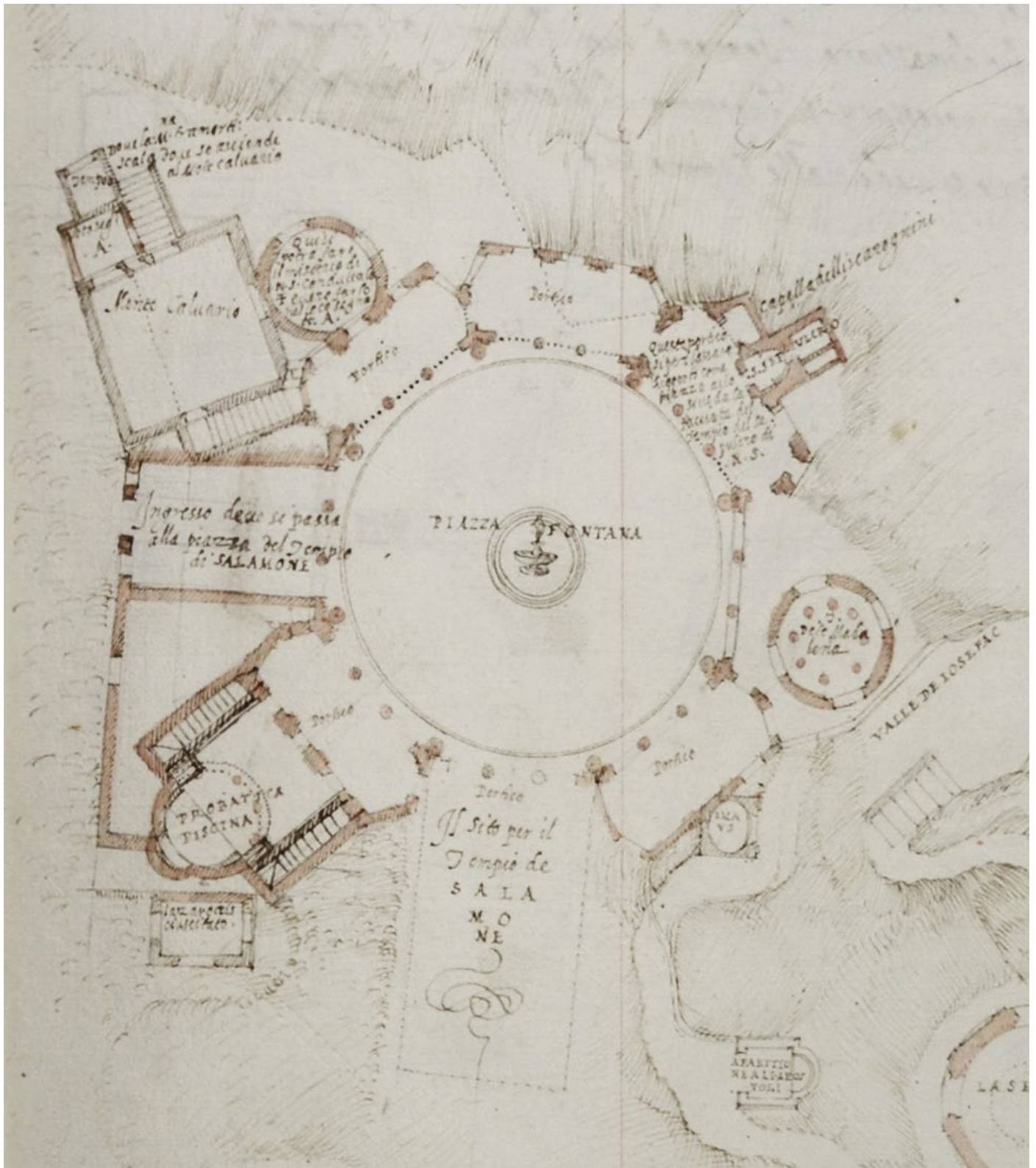


Figura 2.73 - Galeazzo Alessi, Terzo progetto per la piazza del Tempio di Salomone, LM 258.

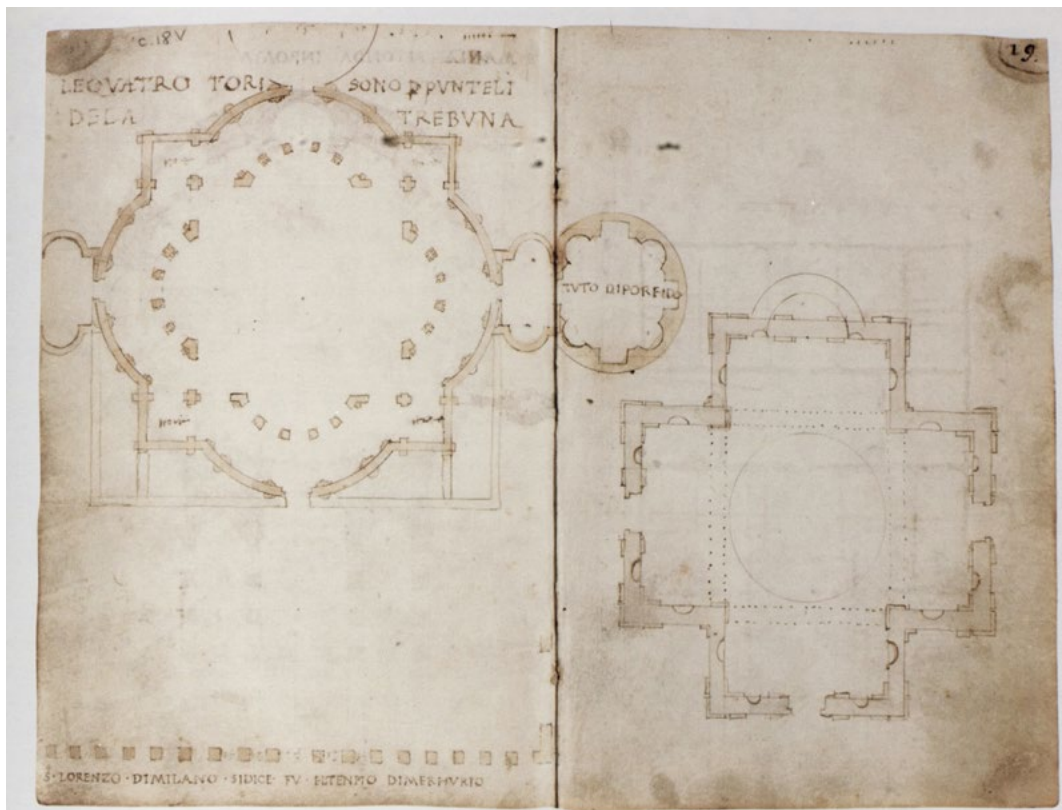


Figura 2.74 - Giuliano da Sangallo, Rilievo della Basilica di San Lorenzo a Milano (in alto a sx), pianta, penna e inchiostro su pergamena, 1464-1516 ca., Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 27r.29.

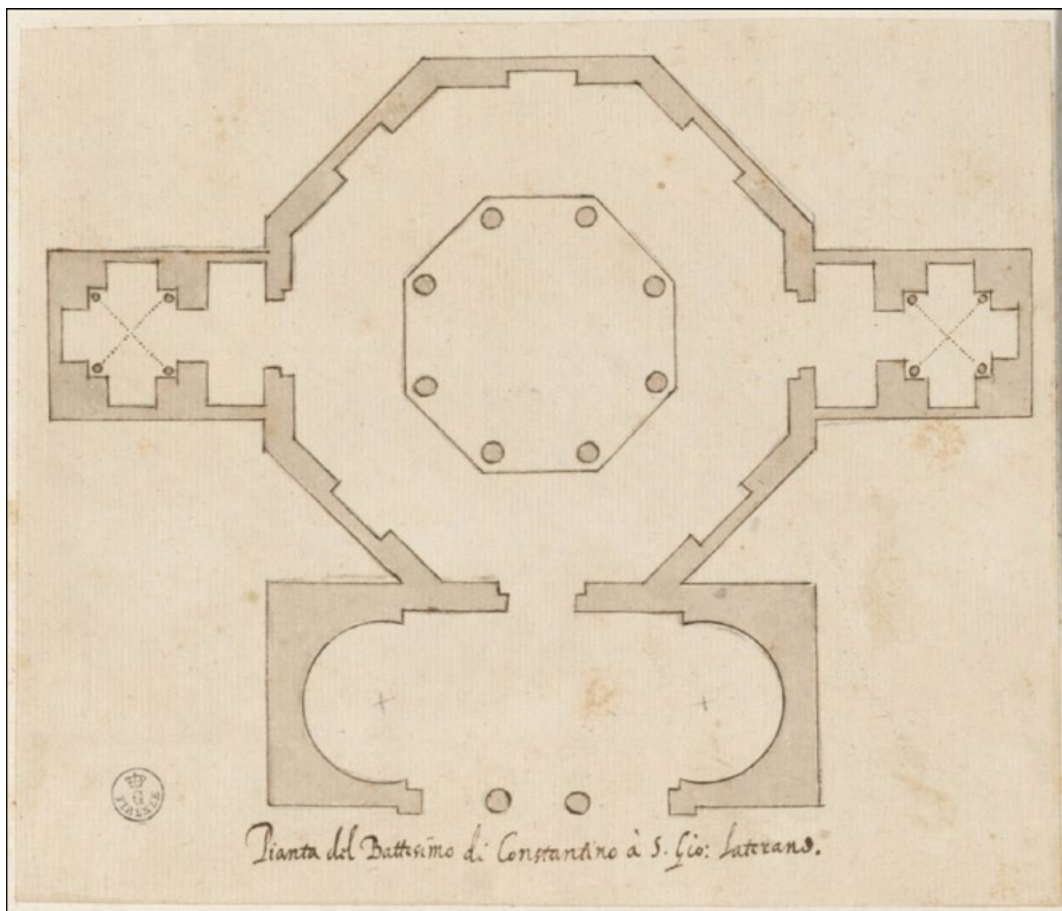


Figura 2.75 - Giorgio Vasari il Giovane, Rilievo del Battistero Lateranense, pianta, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, 1600 ca., GDSU, *Piante di chiese*, 23, inv. 4780 A r.

su colonne<sup>137</sup>. A ciascun lato dell'ottagono si collegano, come i *nartece* di un *martyrium* paleocristiano, le 'cellule' del portico<sup>138</sup> (Fig. 2.71). Tuttavia, osservando con attenzione i fogli 118, 119 e 258, non risulta chiaro come questo disegno possa inserirsi nel complesso sistema di preesistenze dell'area alta.

Soltanto nella tavola 259 (Fig. 2.73) Alessi tenta di risolvere i rapporti tra il nucleo centrale, i vecchi edifici e le nuove cappelle<sup>139</sup>. La piazza mantiene in linea di massima la conformazione del foglio 118 e trova spazio nell'area compresa tra la *Crocifissione* (1560: 19), il *Santo Sepolcro* (1560: 21) e l'*Orto dei Getsemani* (1560: C): vecchie e nuove cappelle si allacciano alle cellule del portico, in un disegno organico ed elegante. L'impianto planimetrico di questo sistema ricorda ancora una volta monumenti paleocristiani, come la chiesa di San Lorenzo a Milano o il Battistero Lateranense a Roma<sup>140</sup> (Fig. 2.74-2.75).

Alessi cerca di costruire, nella piazza del *Tempio*, uno spazio urbano definito geometricamente, ma costruito in funzione del continuo cambio di prospettiva. Ad esempio, la monumentale facciata della cappella del *Santo Sepolcro* (Al: 35) (Fig. 2.76) sarebbe emersa a malapena dal diaframma di archi e colonne della piazza: i pellegrini avrebbero scoperto la ricchezza della sua architettura soltanto superando la soglia del portico (Fig. 2.77)<sup>141</sup>.

Nonostante il carattere urbano degli alzati, secondo le intenzioni di Alessi, la piazza sarebbe stata immersa nella natura e proiettata verso il paesaggio circostante.

---

<sup>137</sup> Nel *Proemio* Alessi descrive la piazza con queste parole: "Vorrei giacesse detto tempio da un lato d'un assai gran piazza che desidero si facci di perfetto ottangolo, et ch'ogni faccia di esso, ricevesse un portico sopra colonne di marmo dell'altezza, et larghezza, et proportione che si vede descritto in detto libro, et a ogn'uno degli otto angoli di detta piazza, vi fosse appoggiato una colonna di tant'altezza, che ascendesse a ricevere l'architrave, et fregio, et cornice, che a guisa di corona giri d'ogn'intorno detta Piazza, et risaltando sopra tal colonne, ricevano una statua sopra per ciascheduna di esse; la qual dimostri la figura di un Patriarca, o Profetta, da quali discende Cristo secondo l'humana natura, che oltre la convenientia c'havranno con questa historia, renderanno queste otto statue, meravigliosamente ornato questo edificio; le quali posaranno sopra pilamidoni che faranno intermedio alle cortine di Balaustri, che sopra detta cornice si dovranno fare, per appoggiatori, a i corridori che desidero si faccino sopra detti portici". LM 5v.

<sup>138</sup> Nel disegno 118 Alessi lascia due lati dell'ottagono della piazza liberi dalle cellule del portico, forse in previsione dell'inserimento nelle preesistenze. Claudius Weykonath suggerisce che il progetto della piazza sia costruito in funzione di celebrazioni para-liturgiche (ovvero per mettere in atto una cerimonia simile a un *Entierro* seicentesco). C. Weykonath 2017. Tuttavia non c'è ragione di credere che questa componente abbia in qualche modo influito sul progetto di Alessi: la struttura delle cellule che compongono il portico (collegate tra loro da piccole porte) non sembra ideata in funzione di un flusso processionale. È molto più probabile che il vecchio portico del complesso del *Santo Sepolcro* servisse a queste funzioni, dal momento che permetteva un flusso continuo, ininterrotto (e coperto) dalla cappella della *Crocifissione* (1560: 19) fino alla cappella della *Croce in testa al portico*.

<sup>139</sup> Nuove cappelle: *Deposizione* (Al: 34); *Tempio di Salomone* (Al: 18); *Probatice Piscina* (Al: 19). Vecchie cappelle: *Crocifissione* (Al: 33); *Santo Sepolcro* (Al: 35); *Noli Me Tangere* (36).

<sup>140</sup> Ai tempi di Alessi, la chiesa di San Lorenzo, con il sacello di sant'Aquilino, era considerata un'architettura antica, come nota Francesco Repishti: F. Repishti 2015, 264. Per quanto riguarda il Battistero Lateranense, esisteva invece una maggiore consapevolezza storica. Palladio, ad esempio, scrive al riguardo: "Questo Tempio per mia opinione è opera moderna fatta delle spoglie di edificij antichi, ma perché è bella inventione, & ha gli ornamenti molto bene intagliati, & con varie maniere di intagli, onde se ne potrà l'Architetto servire in molte occasioni". A. Palladio 1570, IV Libro, 53.

<sup>141</sup> La stessa cosa si potrebbe dire per tutte le architetture della piazza, ad eccezione del *Tempio di Salomone*, la cui curiosa cupola a cipolla avrebbe svettato oltre i balaustri e le statue del portico.





Figura 2.76 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella del *Santo Sepolcro*, alzato, LM 262.

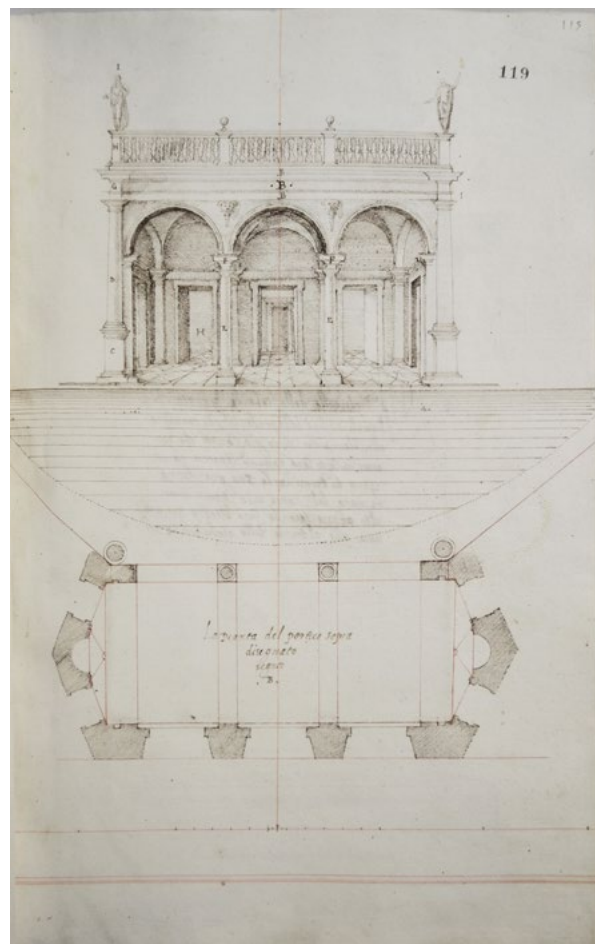


Figura 2.77 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, pianta e alzato di una cella del portico, LM 119



Figura 2.78 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il *Tempio di Salomone*, alzato, LM 128

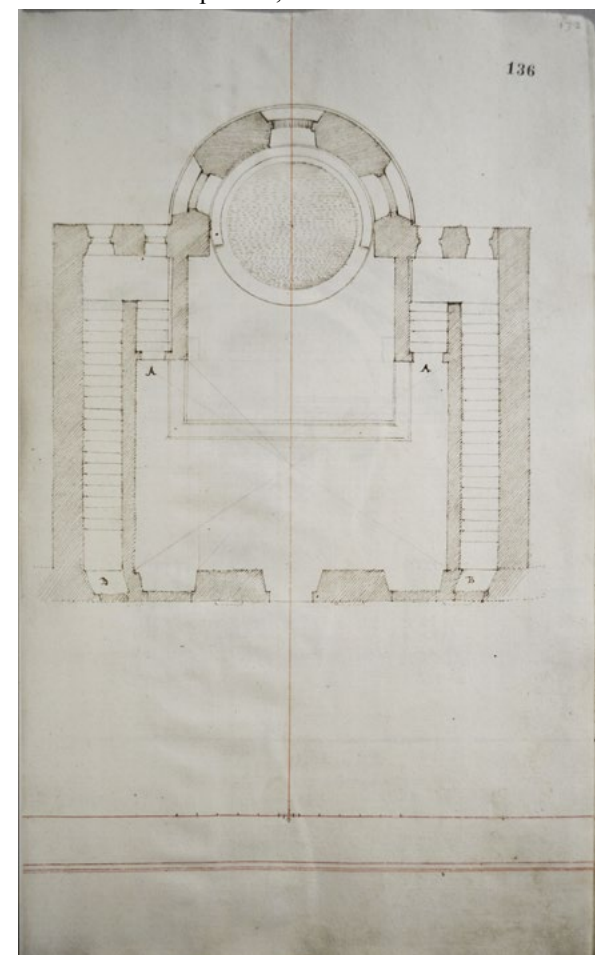


Figura 2.79 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probatica Piscina*, pianta, LM 136.



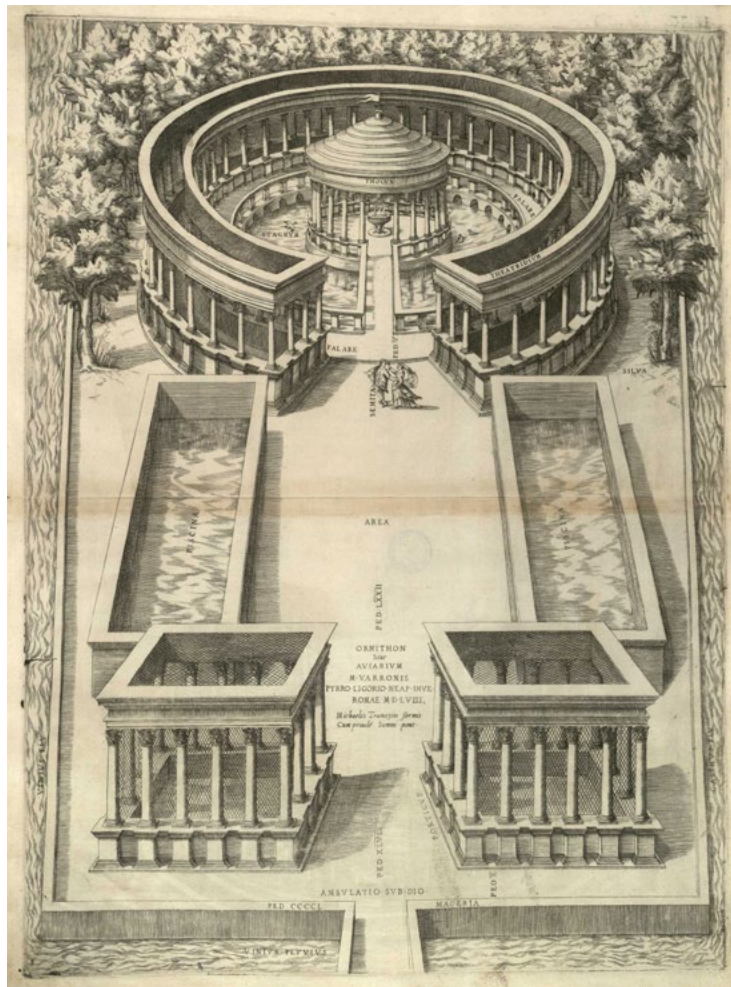


Figura 2.80 - Antoine Lafrery (da Pirro Ligorio), Ricostruzione dell'Aviario di Varrone, acquaforte, 1575 ca, Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, ROMA. XI 123 l.38.

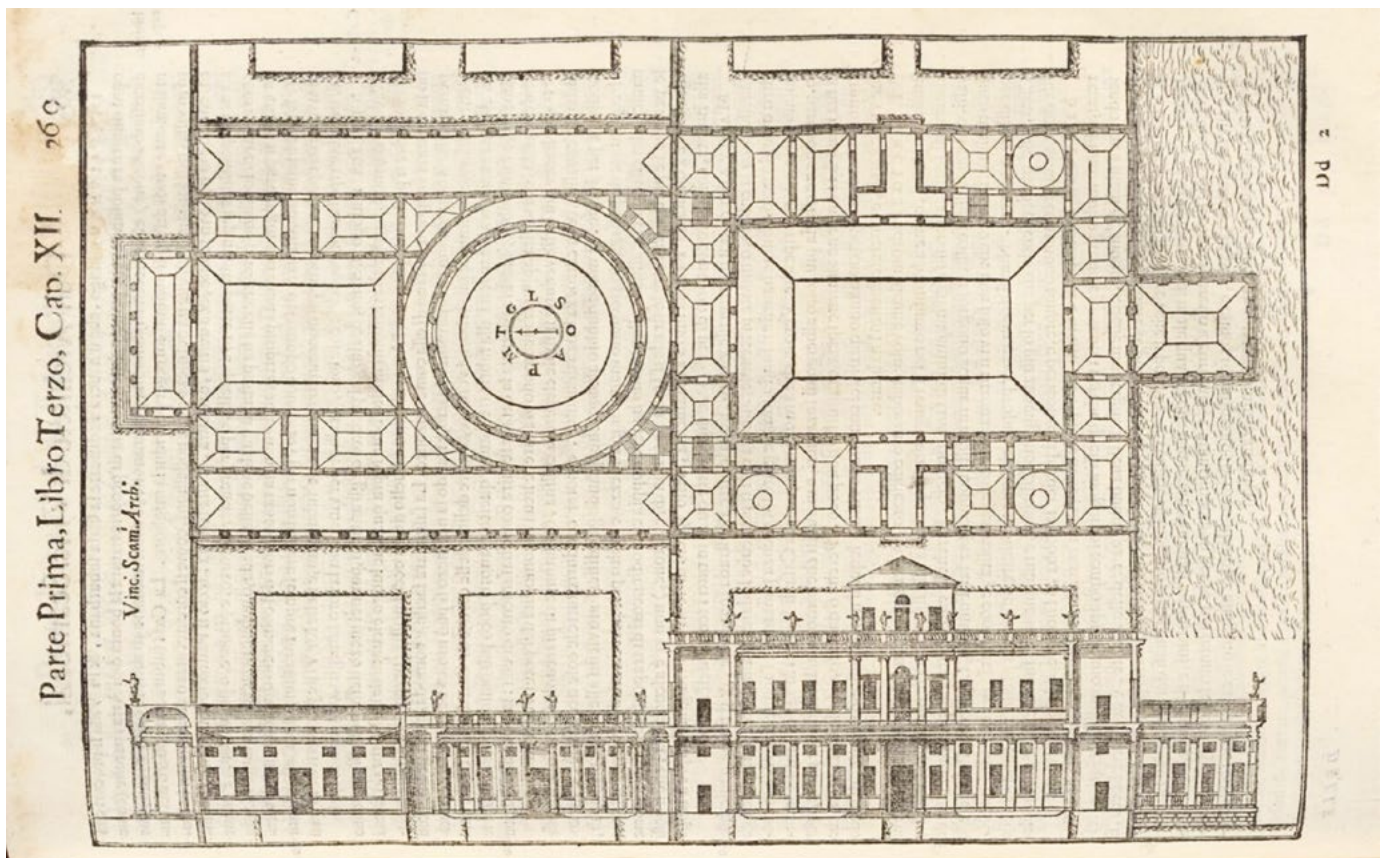


Figura 2.81 - Vincenzo Scamozzi, Ricostruzione della villa laurentina di Plinio il Giovane, silografia, 1615. Da: V. Scamozzi 1615, III Libro, Cap XII, 269.

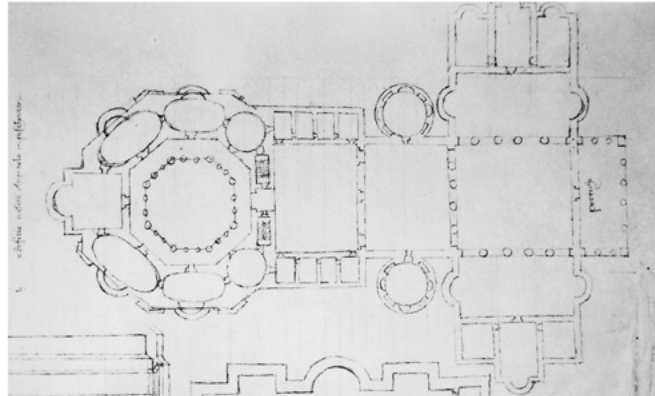
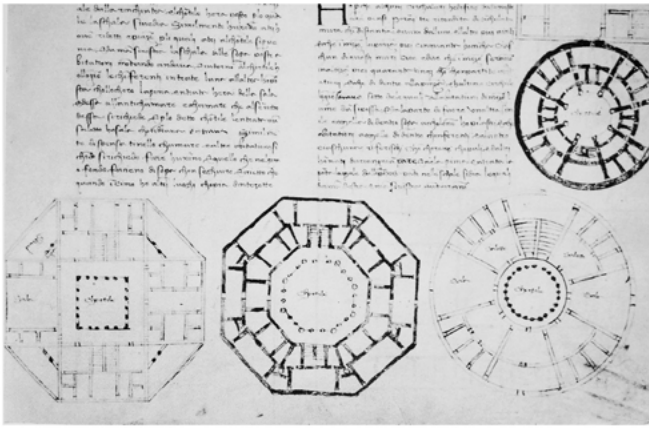


Figura 2.82 - Francesco di Giorgio Martini, Piante di abitazioni (in alto) e di un edificio in sant'Angelo in Peschiera (in basso), penna e inchiostro su carta, 1478-81, Torino, Biblioteca Reale, Codice Torinese Saluzziano 148.

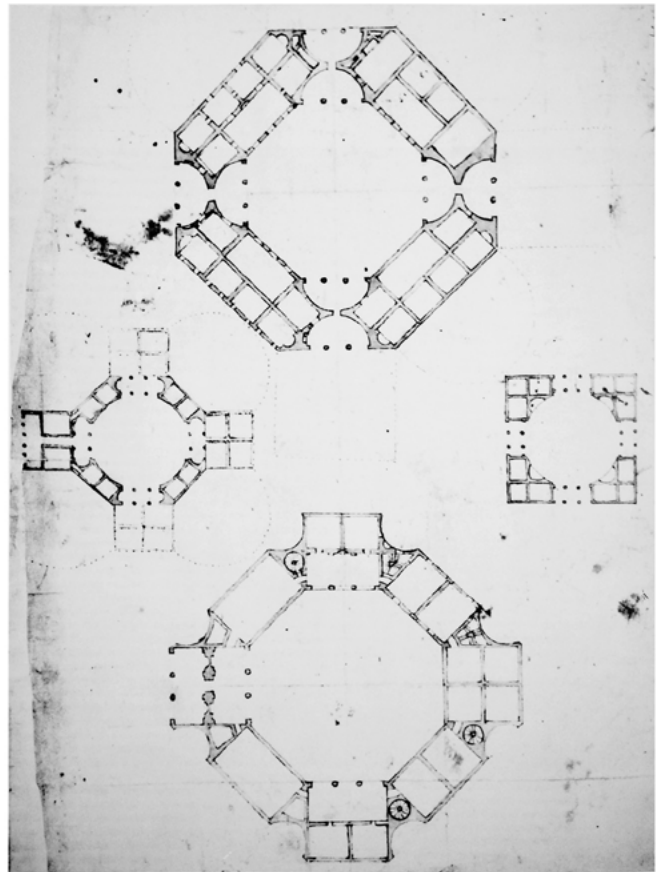


Figura 2.83 - Anonimo Mantovano A (da Giulio Romano), Piante di palazzi e ville, penna, acquerello e inchiostro su carta, 1530 ca, Praga, Narodni Galerie, Codex Chlumczansky, Iv.

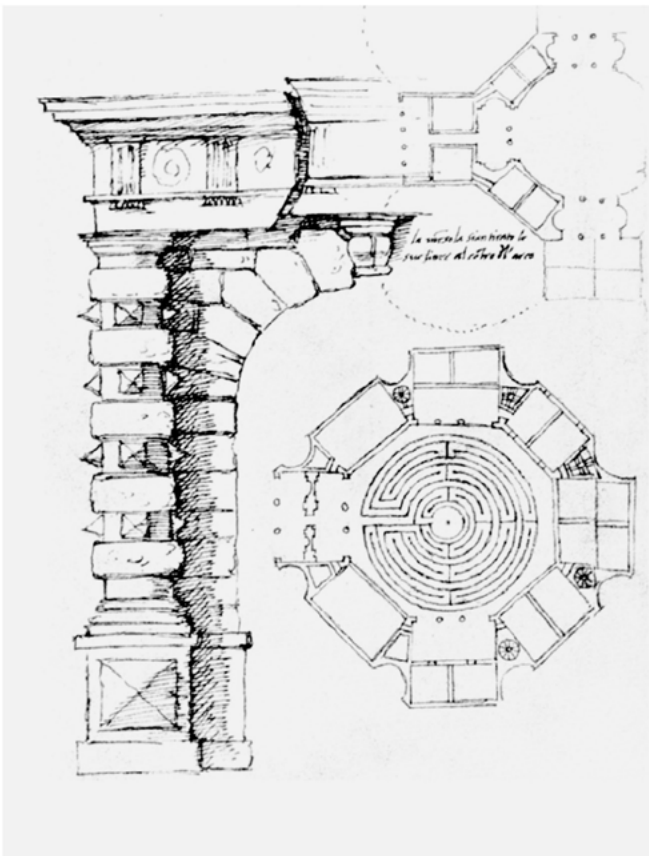


Figura 2.84 - Marten Van Heemskerck (da Giulio Romano), Arco bugnato e piante di palazzi e ville, penna e inchiostro su carta, 1530 ca., Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di Marten Van Heemskerck, II, f. 13.

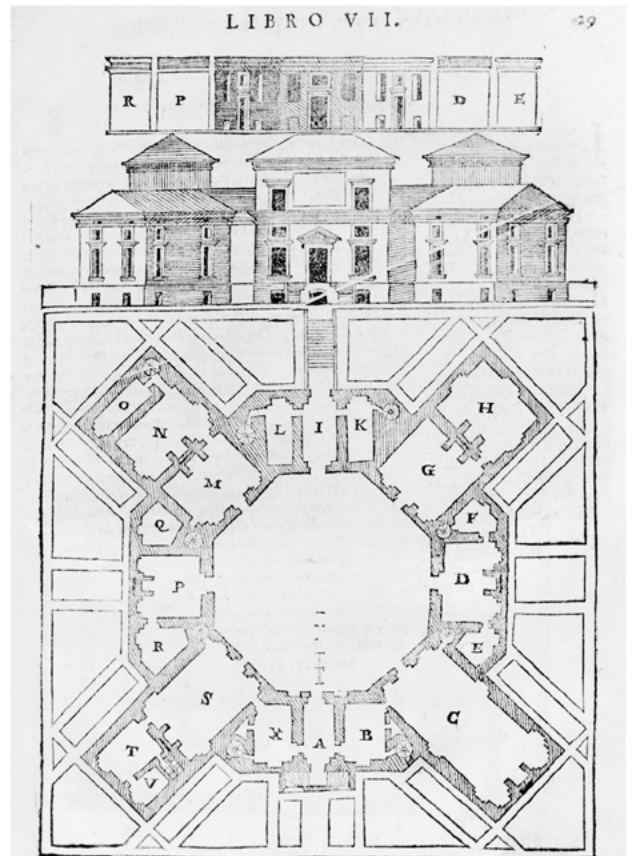


Figura 2.85 - Sebastiano Serlio, Pianta di una casa fuori dalla città, silografia, 1575. Da: S. Serlio 1584, VII Libro, 49.



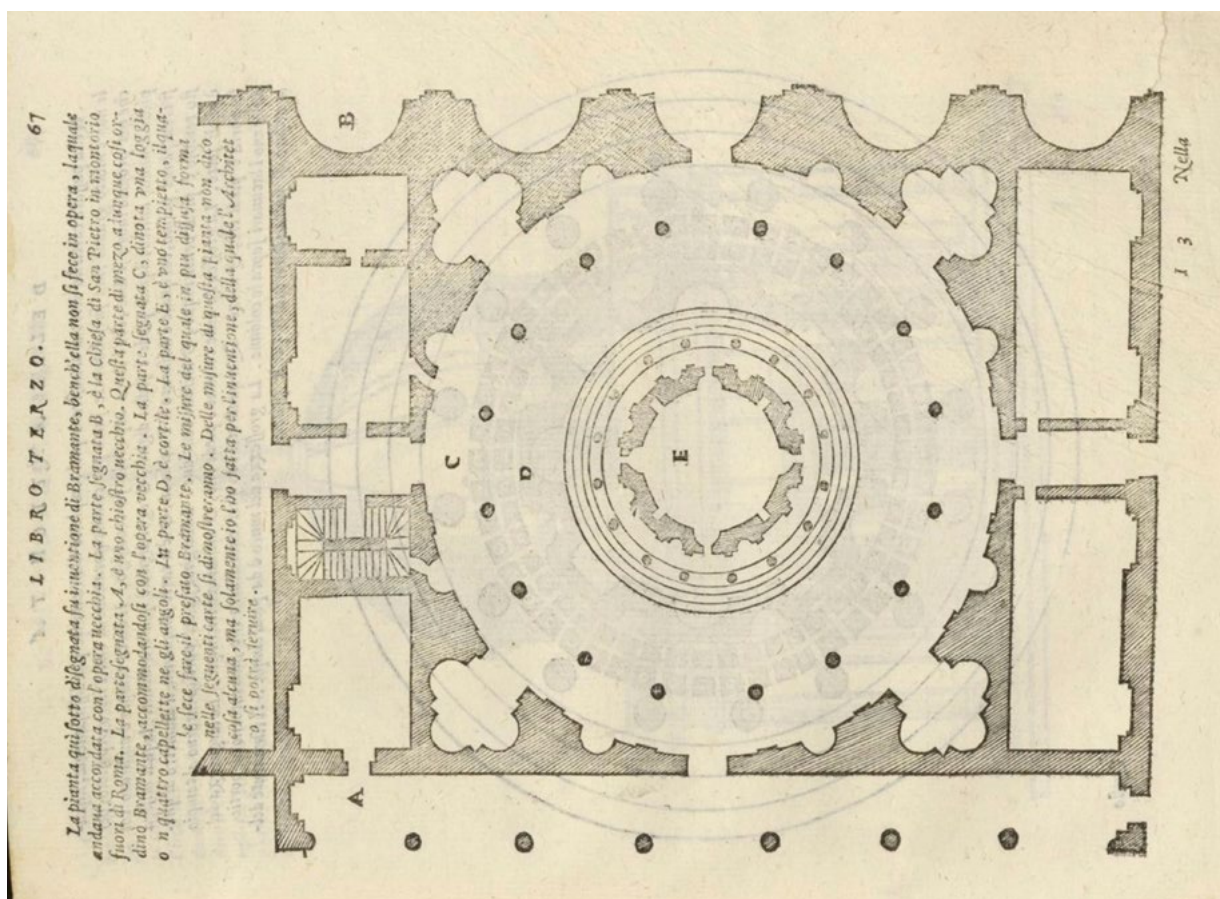


Figura 2.86 - Sebastiano Serlio, Pianta del progetto di Bramante per il cortile di San Pietro in Montorio a Roma (1502), silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, III Libro, 67.



Figura 2.87 - Pedro Machuca, Corte centrale del palazzo di Carlo V a Granada, 1526.

La fontana si sarebbe trovata al centro di sette “bellissimi et altissimi Arbori d’Abeto” (Fig. 2.7) e la terrazza sopra ai portici, raggiungibile grazie a una coppia di scale all’interno della *Probatice Piscina* (Fig. 2.79), avrebbe aperto una spettacolare veduta sulla vallata del Mastallone e del Sesia.

Nel progetto della piazza del *Tempio di Salomone* si condensano pensieri, spunti e riferimenti che attraversano tutta l’architettura rinascimentale. L’idea di uno spazio circolare/ottagonale a cielo aperto, circondato da un giro di portici, compare in fonti antiche<sup>142</sup> (Fig. 2.78-2.79), ma anche in moltissimi disegni e progetti a partire dalla fine del Quattrocento: dagli edifici residenziali ideali disegnati da Francesco di Giorgio (Fig. 2.82), al cortile di San Pietro in Montorio di Bramante (Fig. 2.86); da villa Madama di Raffaello ai progetti per ville e palazzi, disegnati da Baldassarre Peruzzi, Sebastiano Serlio e Giulio Romano (Fig. 2.82-2.85), fino ad arrivare al Palazzo di Carlo V a Granada (Fig. 2.87)<sup>143</sup>. Alessi fa tesoro di questi precedenti, ma dà vita a un disegno unico, proprio perché la sua architettura nasce su un terreno accidentato, in un contesto difficile, pieno di preesistenze e vincoli. Alessi è obbligato a gestire il flusso dei pellegrini e a caricare gli edifici di significati simbolici, come si vedrà nel terzo capitolo, costruendo, allo stesso tempo, uno stretto rapporto tra architettura, natura e paesaggio.

## I palazzi e la città

Per l’area dei palazzi Alessi non fornisce un disegno altrettanto efficace e dettagliato. L’unica rappresentazione d’insieme è illustrata al foglio 11 (Fig. 2.88): un disegno privo di quote, in cui le dimensioni delle preesistenze sono ingigantite, mentre gli edifici di progetto sono ridotti a minuscoli schizzi in pianta e in alzato.

Nonostante la presenza della cinta muraria che racchiude Gerusalemme, Alessi non intende creare uno spazio urbano: di fronte alla *Chiesa Vecchia* Alessi disegna sommariamente le architetture della *Casa di Pilato* e della *Casa di Caifas* e, a qualche distanza, la cappella di *Cristo che porta la Croce*<sup>144</sup>. La loro distribuzione

---

<sup>142</sup> Si veda ad esempio, la ricostruzione di Pirro Ligorio per l’aviario del poeta antico Varrone (V. Cafà 2005) o quella di Vincenzo Scamozzi per la villa laurentina di Plinio il Giovane (V. Scamozzi 1615, III Libro, 266-270). Come spiega Francesco Paolo Fiore, molti cortili a pianta circolare di edifici residenziali rinascimentali derivano dal modello della villa laurentina e dall’errata trascrizione del testo della lettera di Plinio: “Plinio il Giovane, [...] parla del cortile della villa («area») in forma di lettera D – riproposta anche come C o O in alcuni manoscritti – e riportata come O nella *Roma triumphans* di Biondo Flavio”. F.P. Fiore 2018, 17.

<sup>143</sup> Questo aspetto è già accennato in: I. Balestrieri 2013, 37. Rimando, per una trattazione esaustiva sull’argomento, agli atti del recente convegno sulla corte circolare nel Rinascimento: P.A. Galera 2018. Degli esempi qui citati, il progetto che mostra maggiori analogie con la piazza del Tempio è il progetto di Giulio Romano per una villa con cortile a pianta ottagonale, conosciuto grazie alle copie di bottega (Anonimo A Mantovano) nel codice Chlumczansky (J. Vladimir 1986) e quelle nel taccuino di Van Heemskerck (Berlino, Staatliche Museen, Taccuino di Marten Van Heemskerck, II, f. 13). Il progetto è discusso nel recente volume di Bruno Adorni: B. Adorni 2012, 91-93. Anche architetti contemporanei di Alessi sono affascinati dal tema dello spazio circolare / ottagonale a cielo aperto. Si veda, ad esempio, il progetto di Vignola per villa Cervini: R.J. Tuttle 2003, 156-158.

<sup>144</sup> È interessante notare che, in questo disegno, Alessi rappresenta la *Casa di Pilato* replicando la conformazione planimetrica del vecchio *Palazzo di Pilato* (1560: 13-15) e disegna la cappella di





Figura 2.88 - Galeazzo Alessi, Progetto il Sacro Monte, LM 11. Il dettaglio mostra il progetto per l'area dei palazzi.



Figura 2.89 - Hubert Cailleau, Scenografia per la Passione di Valenciennes, penna, inchiostro e acquerello su carta, 1577, BNF, ms. fr. 12536 (*La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenciennes, en le an 1547*), f. 1v-2.



sembra del tutto arbitraria, come le stazioni di un teatro sacro, sul modello della *Passione* di Valenciennes: gli edifici sono presentati allo spettatore su diversi livelli e intendono ricostruire l'ambientazione di una città, ma non gli spazi che la compongono<sup>145</sup> (Fig. 2.89).

I disegni dei singoli edifici, mostrati nel dettaglio ai fogli 188-193, 198-202 enfatizzano quest'aspetto (Fig. 2.90, 2.91): le *Case di Pilato* e *Caifas* (Al: 25, 26-29) sono grandi scenografie, pensate per rappresentare edifici pubblici (il pretorio) e, insieme, case di abitazione di personaggi di spicco in una città antica (Pilato, governatore romano in Giudea, e Caifas, sommo sacerdote di Gerusalemme). I progetti di Alessi prendono così la forma di palazzi cinquecenteschi, organizzati su due livelli, con mezzanini, loggiati, angolari bugnati e risalti laterali. Non solo l'aspetto esterno, ma anche la distribuzione interna degli edifici (Fig. 2.93), con una pianta simmetrica e stanze che si sviluppano intorno a un vestibolo centrale, appartiene più all'architettura civile che a quella religiosa<sup>146</sup>: Alessi vuole dare l'impressione al visitatore di camminare all'interno di un vero e proprio palazzo.

I disegni mostrano grandi analogie con i "palazzi di villa" progettati da Alessi a Genova, sia nell'impostazione generale (Fig. 2.32, 2.92, 2.93), che nelle soluzioni di dettaglio (Fig. 2.94, 2.95). Sono volumi severi e compatti, il cui linguaggio architettonico ed impianto planimetrico derivano chiaramente da alcuni esempi del Rinascimento maturo romano<sup>147</sup>.

Tuttavia, osservando le sezioni, si nota che la mole imponente degli edifici ha soltanto un valore scenico (Fig. 2.96, 2.97): il livello superiore è vuoto, non ha alcuna funzione, se non quella di trasformare la cappella in una credibile quinta teatrale, vissuta in prima persona dai pellegrini. Camminando all'interno dei palazzi, i visitatori avrebbero visto le statue della *Presentazione a Caifas e Pilato*, la *Flagellazione* e la *Coronazione di Spine*, mentre dall'esterno avrebbero potuto osservare la scena dell'*Ecce Homo*, le cui statue si sarebbero affacciate dalla serliana del piano nobile del *Palazzo di Pilato*<sup>148</sup>.

Come si è visto in precedenza, nel foglio 11 Alessi non allinea gli edifici e non tenta nemmeno di costruire un rapporto visivo con le cappelle circostanti: li presenta come episodi isolati, collegati soltanto da un percorso sinuoso, simile a quello dell'area bassa (Fig. 2.88).

---

*Cristo che porta la Croce* come la *Chiesa Nera* (1560: 16), che, appunto, ospitava il *mistero* della *Salita al Calvario*.

<sup>145</sup> Con la ovvia differenza che lo spazio teatrale della *Passione* di Valenciennes è vissuto in prima persona soltanto dagli attori, non dagli spettatori. Sulla *Passione* di Valenciennes: E. Königson 1969. Come spiega Paola Ventrone, in un saggio sul teatro sacro tra medioevo e età moderna, sono attestati teatri simili a quello di Valenciennes anche in Piemonte e Lombardia tra XV e XVI secolo: P. Ventrone 1989.

<sup>146</sup> Si vedano i famosi schemi interpretativi delle ville di Palladio sviluppati da Rudolf Wittkower in: R. Wittkower 1971, 72-77.

<sup>147</sup> Su questo tema, si veda il saggio di Frommel sulle ville genovesi, pubblicato al convegno alessiano del 1975: C.L. Frommel 1975.

<sup>148</sup> Si tornerà su questo aspetto al paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (I palazzi e la Basilica del Santo Sepolcro: Gerusalemme o non Gerusalemme?).

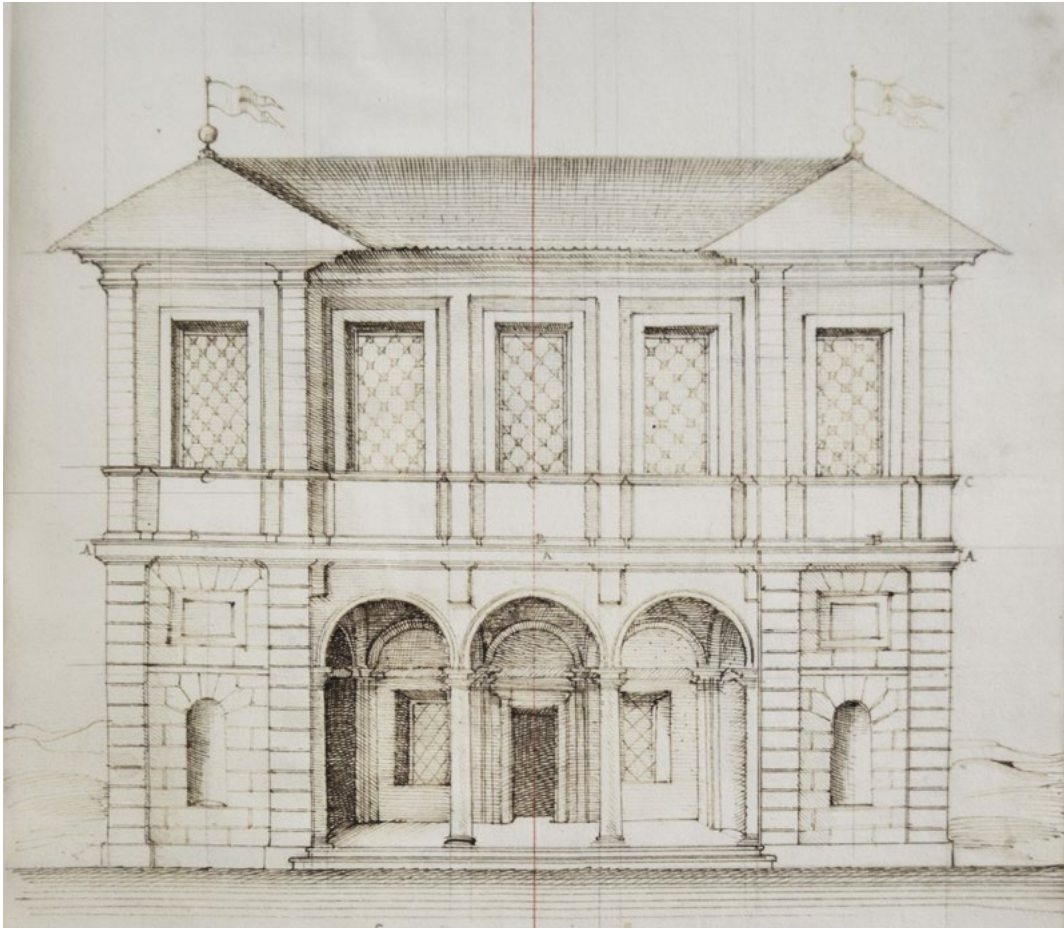


Figura 2.90 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Caifas*, alzato, LM 189.

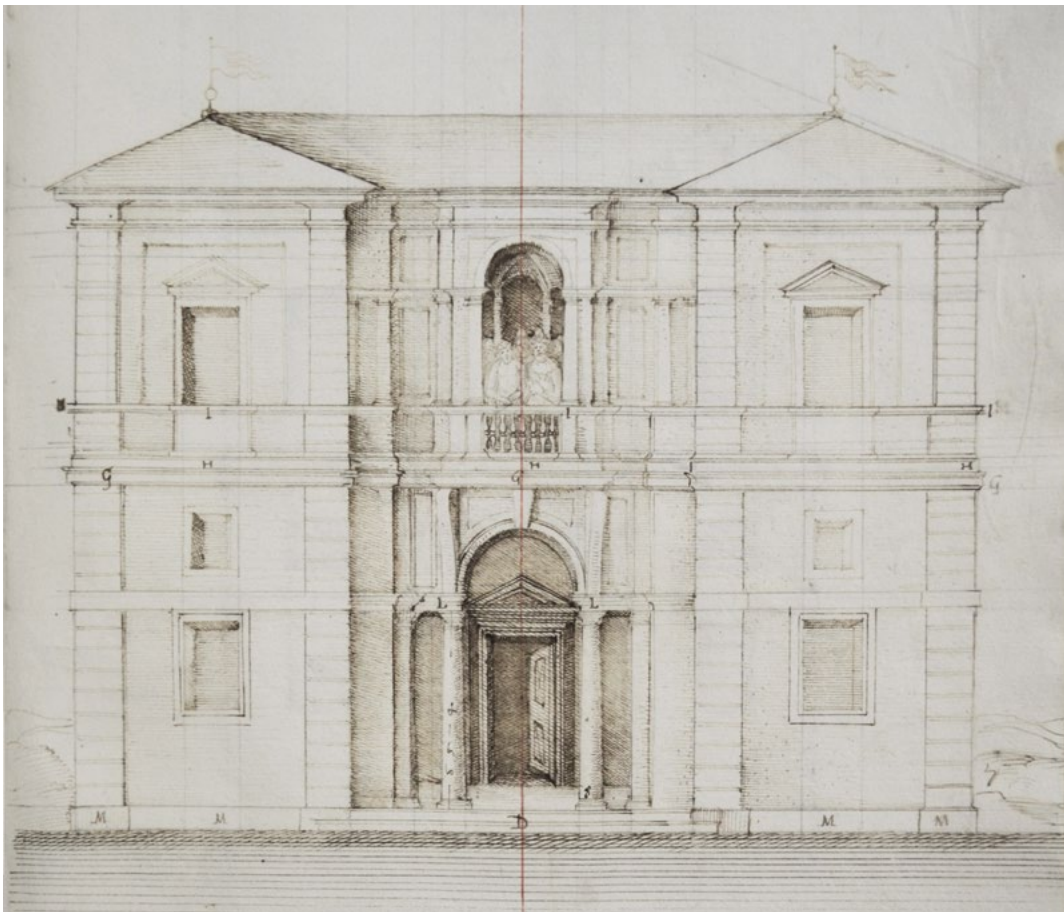


Figura 2.91 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Pilato*, alzato, LM 199.



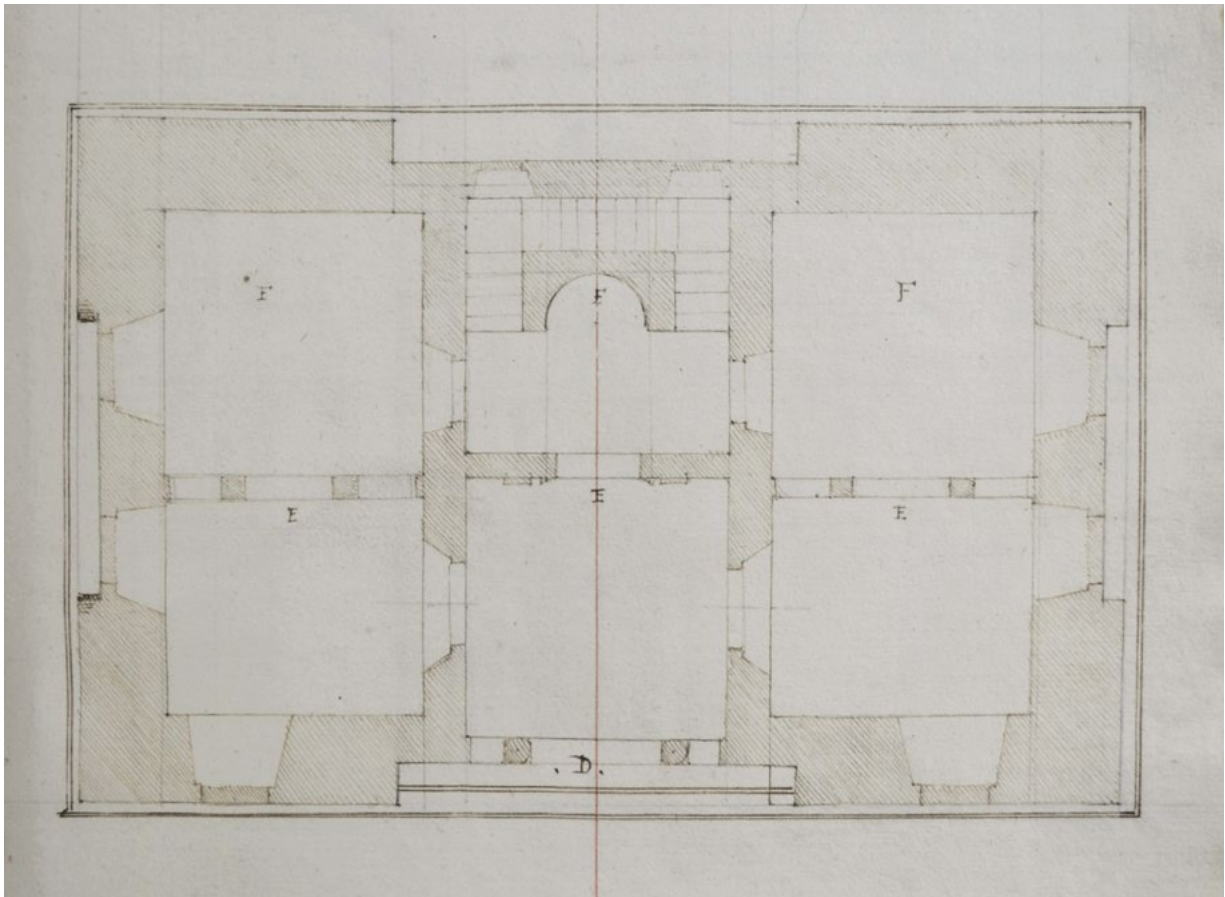


Figura 2.92 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Pilato*, pianta, LM 198

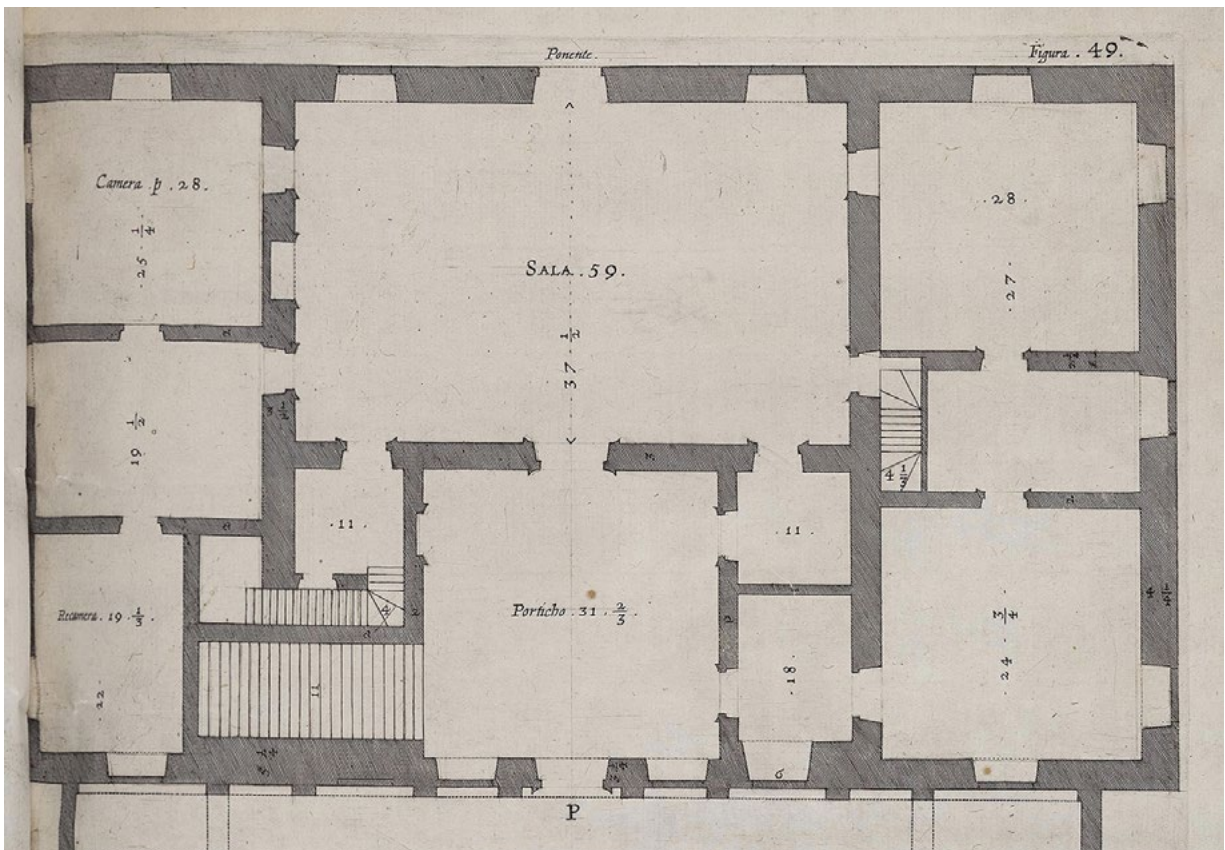


Figura 2.93 - Peter Paul Rubens, Pianta del Palazzo H (villa Grimaldi Sauli a Genova, iniziata intorno al 1554 su progetto di Galeazzo Alessi), acquaforte, 1622. Da: P.P. Rubens 1622, 49.





Figura 2.94 - Galeazzo Alessi, Villa Pallavicino, detta delle Peschiere, Genova, iniziata intorno al 1556.



Figura 2.95 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la Casa di Pilato, alzato, LM 199.

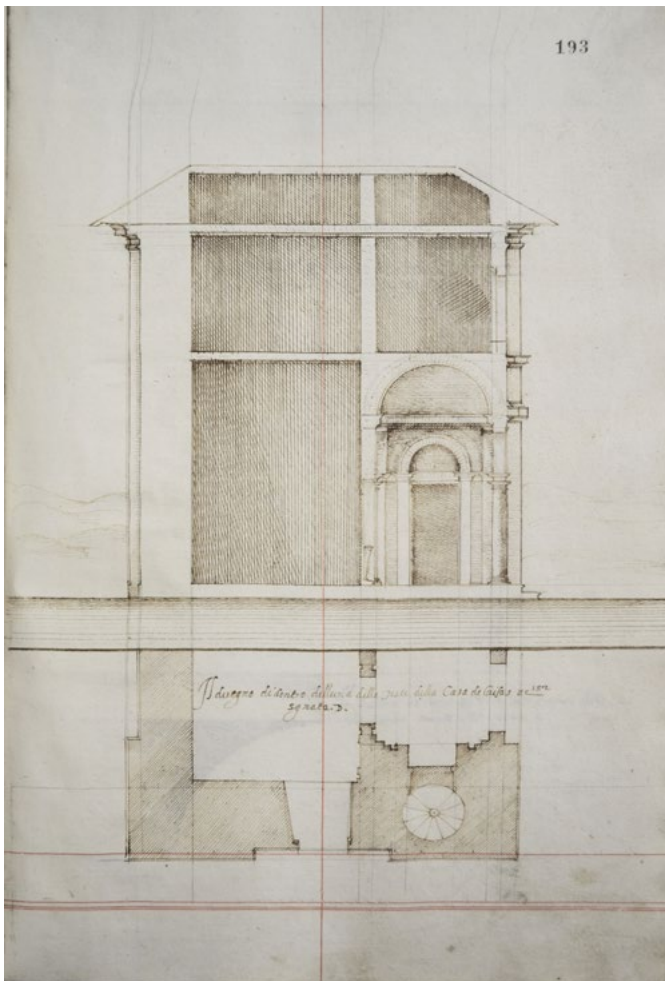


Figura 2.96 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la Casa di Caifas, sezione, LM 193.

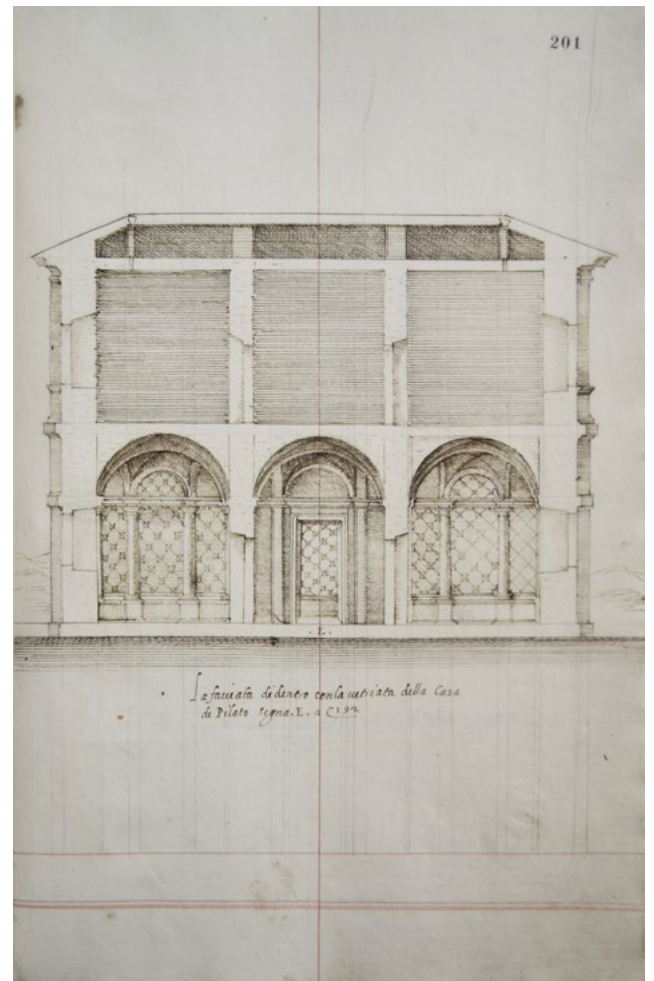


Figura 2.97 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la Casa di Pilato, sezione, LM 201.

In realtà, riportando in scala gli edifici, si nota che una spazialità di questo tipo non sarebbe stata possibile in quest'area del Sacro Monte<sup>149</sup>: le *Case di Caifas e Pilato* (Al: 25-29) e la cappella di *Cristo che Porta la Croce* (Al: 30) sono molto più grandi di quelle rappresentate al foglio 11 e gli spazi disponibili sono estremamente ridotti. Le ricostruzioni alle tavole 1b, 2b e 4b, inserite al termine di questo capitolo, mostrano un Sacro Monte molto più affollato di quanto risulti invece nel disegno 11. Alessi progetta i singoli edifici senza definire con precisione la loro collocazione nell'impianto generale. Non a caso, pochi mesi dopo la consegna del Libro dei Misteri, Giacomo d'Adda avrebbe chiesto a un architetto milanese di mettere mano al disegno di Alessi, per scogliere i nodi irrisolti in quest'area<sup>150</sup>.

## Il pellegrino come spettatore e attore: il percorso nell'area alta

Come si è visto, Alessi cerca di coinvolgere fisicamente lo spettatore. Mentre le statue e gli affreschi all'interno delle cappelle avrebbero mostrato i protagonisti muoversi nella città di Gerusalemme, il pellegrino avrebbe camminato nel Sacro Monte, dentro e fuori dalla città, dando vita a un'esperienza immersiva, in cui il visitatore sarebbe stato allo stesso tempo spettatore e attore.

Alessi distribuisce le cappelle, i *misteri* e il percorso, immaginando il continuo movimento del pellegrino nelle quattro zone dell'area alta. Se da una parte l'architetto riesce nell'intento di costruire uno spettacolare teatro della passione, dall'altra, tuttavia, non riesce a creare un percorso ordinato e lineare, come si era invece proposto di fare nel *Proemio* (Fig. 2.66-2.67).

Secondo le parole di Alessi, il pellegrino, giunto alla *Porta Aurea* (Al: B), sarebbe dovuto entrare per la prima volta nella piazza del *Tempio di Salomone* per visitare il *Tempio* (Al: 18) e la *Probativa Piscina* (Al: 10). A questo punto sarebbe tornato sui propri passi: uscendo dalla piazza del *Tempio*, si sarebbe diretto verso il monte Sion (1560: 29, 9, 26, G) a contemplare il *mistero* dell'*Ultima Cena* e della *Lavanda dei Piedi* (Al: 21-22). Per raggiungere queste due cappelle, avrebbe dovuto passare a fianco della *Chiesa Vecchia* (Al: E) e delle *Case di Pilato e Caifas* (Al: 25-29), senza tuttavia visitarle<sup>151</sup>.

Ripercorrendo i passi di Cristo, il pellegrino avrebbe dovuto uscire dalla città attraverso una piccola porta collocata a Nord del monte Sion per visitare le cappelle dell'*Orazione nell'Orto* (Al: 23) e della *Cattura* (Al: 24) e, seguendo un percorso anulare, avrebbe raggiunto nuovamente la *Porta Aurea* (Al: B), entrando per l'ultima volta a Gerusalemme<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> Quest'area del Sacro Monte corrisponde, in linea di massima, al sito dell'attuale Basilica dell'Assunta. Un disegno databile al 1572 permette di ricostruire con buona precisione la conformazione dell'area dei palazzi prima dell'intervento seicentesco: L. Fecchio 2018 b.

<sup>150</sup> Sul progetto di sistemazione e l'ampliamento della *Chiesa Vecchia*: L. Fecchio 2018 b.

<sup>151</sup> Non è chiaro dove Alessi intendesse collocare il *mistero* di Lazzaro (Al: 20), come si è visto a nota 89 e 100. Alessi non sposta il *mistero* dell'*Ultima Cena* dal suo sito (1560: 9), ma prevede soltanto il rinnovamento della facciata: **Appendice 4**, scheda **158-167**.

<sup>152</sup> La storia sacra narra che, dopo l'*Ultima Cena*, Cristo sarebbe uscito da Gerusalemme per raggiungere monte degli Ulivi, nell'Orto dei Getsemani, dove, consapevole di ciò che l'avrebbe

Dopo aver visitato i palazzi di *Caifas* e *Pilato* (Al: 25-29), sarebbe giunto ai piedi del monte Calvario (1560: 19), nello spiazzo di fronte al portico della *Chiesa Vecchia* (1560: D): una scala l'avrebbe condotto alla cappella della *Crocifissione* (Al: 33)<sup>153</sup>. A questo punto sarebbe giunto una seconda volta all'interno della piazza del *Tempio di Salomone*: qui il percorso sarebbe proseguito attraverso le cellule del portico in senso orario, passando per il *Santo Sepolcro* (Al: 35), fino a giungere alla cappella del *Noli me Tangere* (Al: 36)<sup>154</sup>.

Il percorso si sarebbe infine concluso con la sequenza di *misteri* successivi alla morte di Cristo: la *Cena in Emmaus* (Al: 37), l'*incredulità di Tommaso* (Al: 38), l'*Ascensione* (Al: 39) e la *Discesa dello Spirito Santo sui Discepoli* (Al: 40). Anche qui la strada avrebbe preso la forma di una via sepolcrale, punteggiata da una sequenza di tempietti a pianta centrale, che avrebbero accompagnato il visitatore fino all'ultima tappa del percorso: la cappella del *Giudizio Universale* (Al: 41), costruita nel sito che un tempo ospitava il *Sepolcro di Anna e Giacchino* (1560: 27)<sup>155</sup>.

## Uno spiraglio oltre la fine del mondo

In mezzo ai boschi dell'area bassa si sarebbe aperta un'appendice al percorso: il *Proemio*, infatti, spiega che se il pellegrino avesse voluto "veder più oltre", avrebbe potuto tornare alla *Porta Maggiore* (Al: A), camminare lungo le mura del Sacro Monte e giungere a una "porticella di color negro" (Al: D)<sup>156</sup>.

La *porticella* avrebbe condotto il visitatore in una strada "negra, storta e talmente tenebrosa [da rendere] gran spavento", in mezzo a un fitto bosco di sempreverdi ai piedi dei complessi di *Nazareth* e *Betlemme*<sup>157</sup> (Fig. 2.98). Le parole di Alessi evocano un immaginario dantesco: la selva oscura, la porticella nera, la strada storta e tenebrosa, ma anche la presenza di una grande vallata ai piedi della

---

atteso, avrebbe pregato guardando la città santa. Qui sarebbe stato catturato e ricondotto all'interno di Gerusalemme, per incontrare il sommo sacerdote Caifas.

<sup>153</sup> A fianco della rampa di scale, Alessi progetta una coppia di cappelle che mostrano la *Vergine Tramortita* (Al: 31) e la *Spogliazione* (Al: 32), i due eventi che precedono la *Crocifissione*. I disegni di dettaglio delle cappelle non corrispondono a quelle nel disegno di insieme al foglio 259, come si può vedere in **Appendice 4**, schede **218-227**, **228-238**.

<sup>154</sup> Anche per la cappella della *Deposizione* (Al: 34) il disegno d'insieme non corrisponde a quello di dettaglio: vedi **Appendice 4**, scheda **248-257**.

<sup>155</sup> Alessi scrive infine che il visitatore, per concludere il percorso, avrebbe dovuto imboccare un nuovo sentiero che, dalla valle di Giosafat, l'avrebbe condotto alla strada principale (da Santa Maria delle Grazie alla *Porta Maggiore*): "Per questa strada si entrerà in un'altra, qual desiderio si facci di nuovo costeggiando la sommità del Monte dritta e breve quanto si possa, acciò senza tornar indietro, conduca la gente fuori di detto Monte, la quale risponderà quasi a mezzo la montata di esso". LM 7. Tuttavia nel foglio 11 non è rappresentato il tracciato di questa strada (Fig. 1.2).

<sup>156</sup> Alessi si riferisce alle mura che, ancora oggi, proseguono a est della *Porta Maggiore*, verso la vallata della regione Gattera.

<sup>157</sup> Dall'*Ordine delli Misterij*: AVar, *Sacro Monte*, m. 2, f. *Ordine delli Misteri* (...).



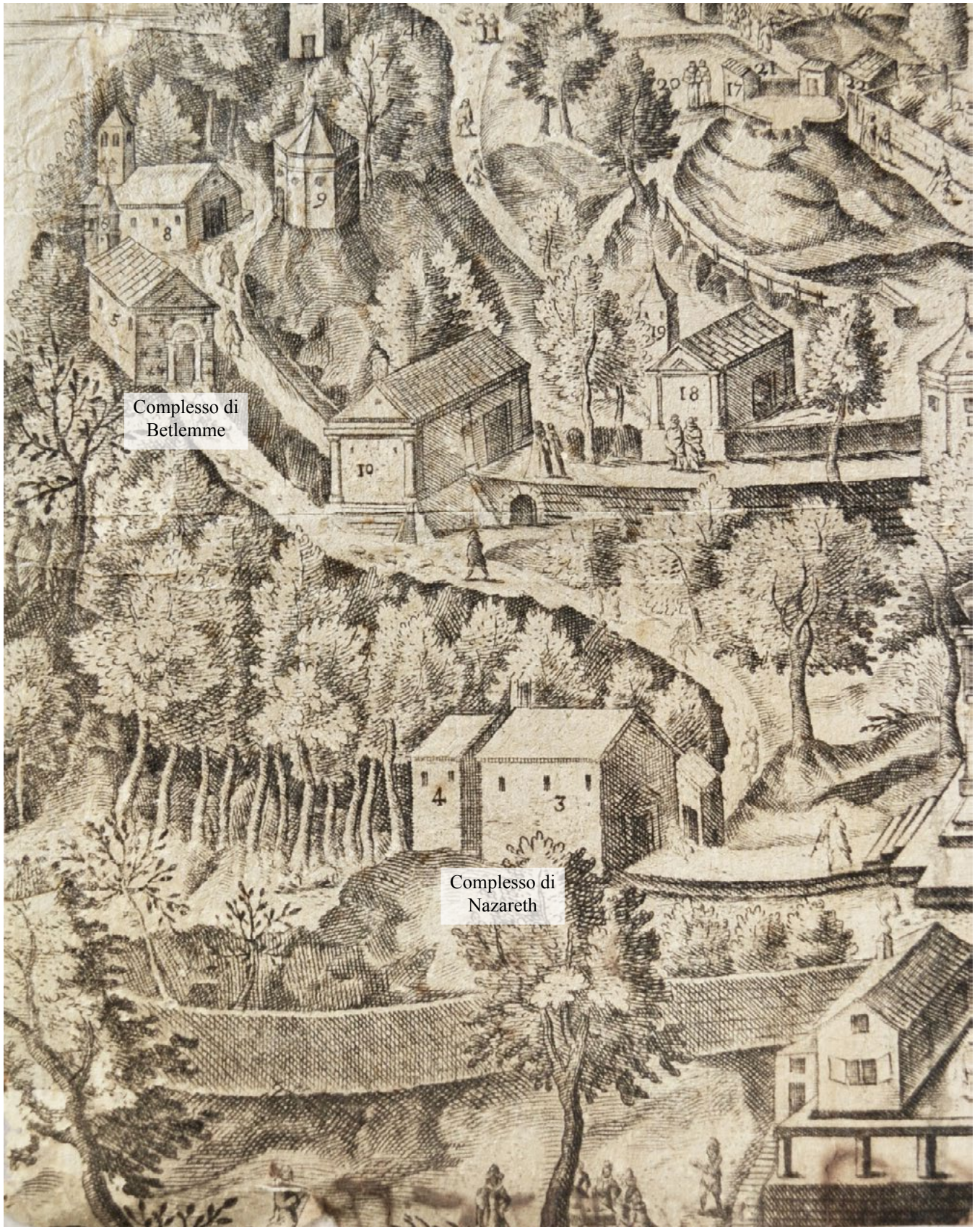


Figura 2.98 - Hendrik Van Schoel, *Questa Nuova Hierusalemme* [...], acquaforte, 1600-1610 circa. Pallanza, Museo del Paesaggio. Il dettaglio mostra il bosco di sempreverdi nel *Vallone dell'Inferno*, tra il complesso di *Nazareth* e il complesso di *Betlemme*.



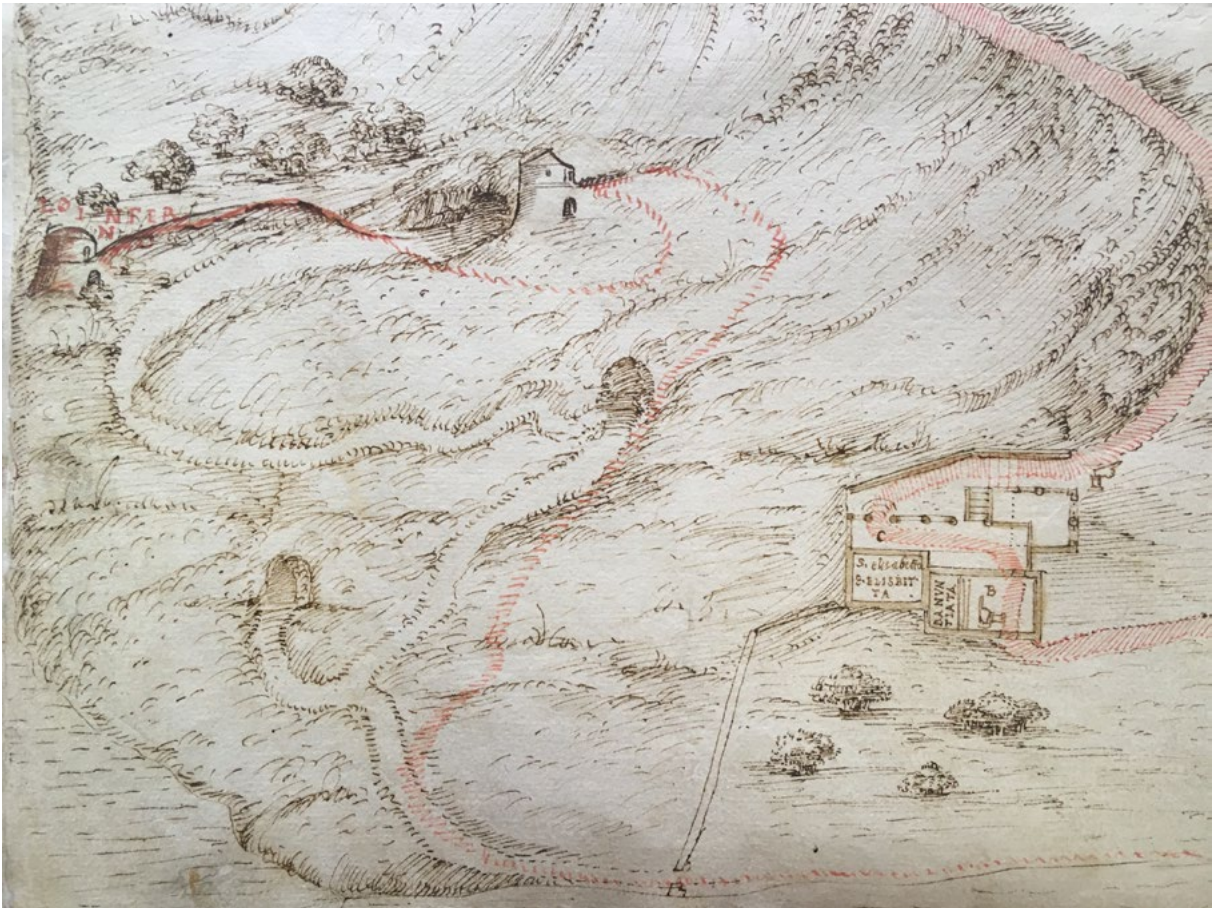


Figura 2.99 - Galeazzo Alessi, Progetto il Sacro Monte, LM 11. Il dettaglio mostra il progetto per il Vallone dell'Inferno.



Per questo secondo disegno si mostra (come noi potete vedere) la metà del pozzo uero concauita di questo inferno & qualche cosa piu che si uede nel girare de lati che è fatto, perche dello uano apparisca incauo così come egli ha essere in uerita. In questa figura sono (come noi uedete) distinti tutti e suo cerchi & parimente beche quanto alle loro distantie & misure quasi ogni cosa di sia falsa & fuori di proportione rispetto al

G 4



Figura 2.100b - Anonimo, Gerusalemme e l'Inferno dantesco, acquaforte, 1568. Da: *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca* [...]. Venezia: Pietro da Fino, 1568.

Figura 2.100a - Anonimo (da Antonio Manetti), Gerusalemme e l'Inferno dantesco, silografia, 1506. Da: *Commedia di Dante insieme con un dialogo circa el sito, forma et misure de lo Inferno*. Firenze: Filippo Giunta, 1506.

città di Gerusalemme (Figg. 2.100) suggeriscono senz'altro un'ambientazione ispirata all'*Inferno* della *Divina Commedia*<sup>158</sup>.

Come si può vedere nel foglio 11 (Fig. 2.99), la strada disegna un percorso ad anello, che guida il pellegrino fino alle “radici del Monte”. Qui Alessi progetta le ultime tre cappelle, come grotte “tra natura e artificio”<sup>159</sup>, costruite sfruttando la pendenza del terreno. Camminando lungo la strada “storta e tenebrosa”, il visitatore avrebbe visto spuntare soltanto le coperture:

“Coloro i quali verranno à esso calando per la costa del monte non potranno vedere altra parte di detto edificio che la parte di sopra, che sarà più maraviglioso mostrando tutto il resto esser fitto in terra”<sup>160</sup>.

In ciascuno di questi edifici, il visitatore sarebbe entrato in uno spazio buio e compresso, con il pavimento inclinato o a scalini concentrici. Al centro della cappella avrebbe trovato una curiosa struttura vetrata di forma conica, simile alle lanterne dell'area bassa. Attraverso preziosi diaframmi vetriati, avrebbe potuto osservare gli ultimi tre *misteri* del Sacro Monte: il *Limbo*, il *Purgatorio* e l'*Inferno* (Al: 42-44). Questi tre *misteri* sarebbero stati allestiti all'interno di vere e proprie grotte rinascimentali, coperte da grandi cupole emisferiche, costruite sotto i piedi dello spettatore (Fig. 2.101). Attraverso vetri colorati che avrebbero simulato le fiamme dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, il visitatore avrebbe avuto l'impressione di affacciarsi su un altro mondo<sup>161</sup>. Osservando la scena dall'alto al basso, nelle cappelle del *Limbo*, *Purgatorio* e *Inferno* si sarebbe instaurato un rapporto tra spettatore e luogo della scena, simile a quello che si sarebbe potuto trovare, dopo qualche decennio, nel teatro anatomico di Pavia o nel teatro elisabettiano inglese<sup>162</sup> (Figg. 2.102, 2.103).

---

<sup>158</sup> Dante 2006, *Inferno* I, 2; III, 1-12, 22-33. Si veda ad esempio il commento di Alessandro Vellutello, le cui illustrazioni, peraltro, mostrano grandi analogie con le tavole del Libro dei Misteri: Dante 1544, *Descrizione de lo Inferno*. Sulla cosmologia dantesca e relativa bibliografia: A. Scafi 2007, 152-153, 347-348. Le illustrazioni che accompagnano le prime edizioni a stampa della *Commedia* mostrano la voragine dell'*Inferno* aprirsi alle radici di Gerusalemme, così come la vallata dell'*Inferno* nell'area bassa del Sacro Monte si stende ai piedi della città di Gerusalemme, allestita nell'area alta.

<sup>159</sup> A. Morandotti 2005, 101.

<sup>160</sup> LM 312v.

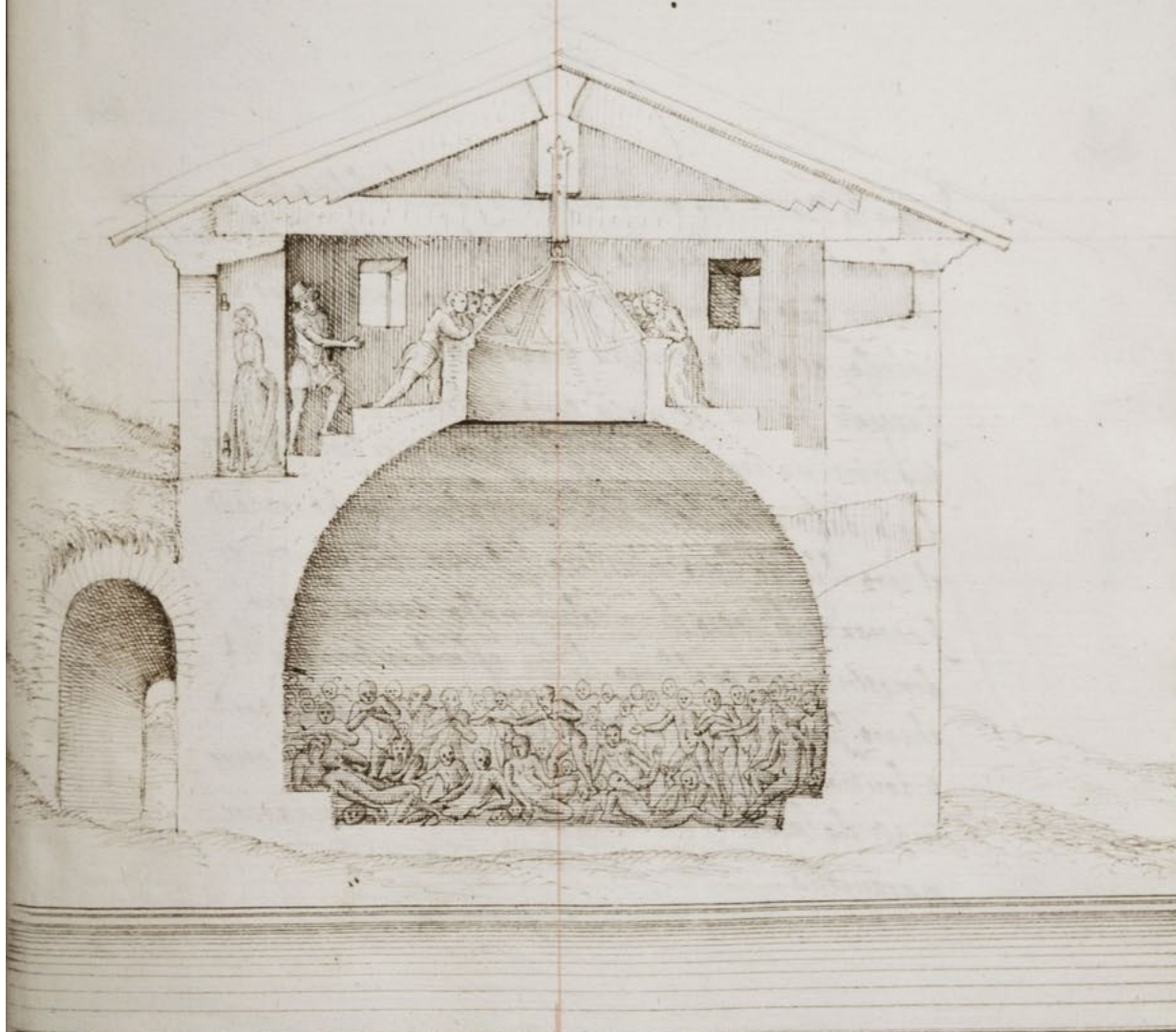
<sup>161</sup> Un'interessante lettura di queste cappelle e dei “novissimi” (ovvero ciò che aspetta l'uomo dopo la fine del mondo) si può trovare in: C. Göttler 2010, 1-5, 71-110.

<sup>162</sup> Come nota Augusto Cavallari Murat in: A. Cavallari Murat 1966, 85. Il legame con il teatro anatomico di Padova è suggerito anche in un affascinante saggio di Roland Krischel: R. Krischel 2010, 158-159.



308

314



Il disegno delle figure del lago era disegnato  
dal 307.

Figura 2.101a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella del Limbo, sezione, LM 314





Figura 2.101b - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella del Purgatorio, sezione, LM 316.



Figura 2.101c - Galeazzo Alessi e collaboratori, Cappella dell'Inferno, sezione, LM 318.

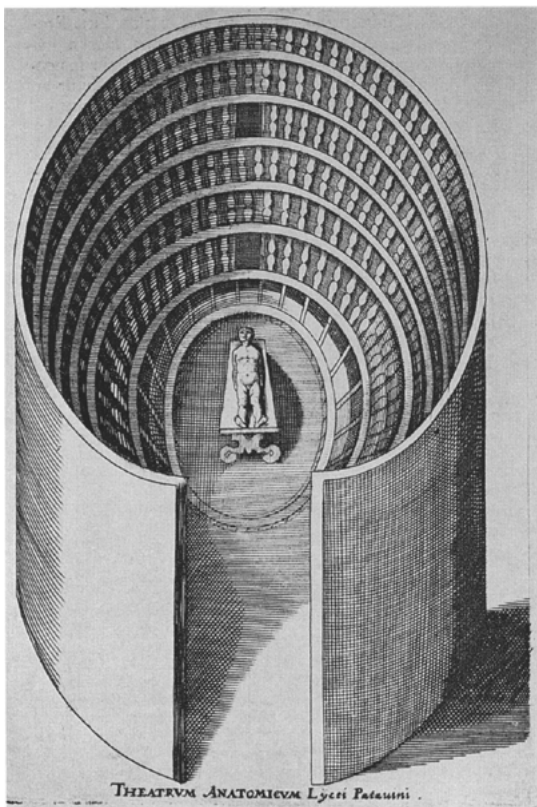


Figura 2.102 - Anonimo, Teatro Anatomico di Pavia, acquaforte, 1654. Da: Giacomo Filippo Tomasini. *Gymnasium Patavinum*. Udine: Nicolai Schiratti, 1654.

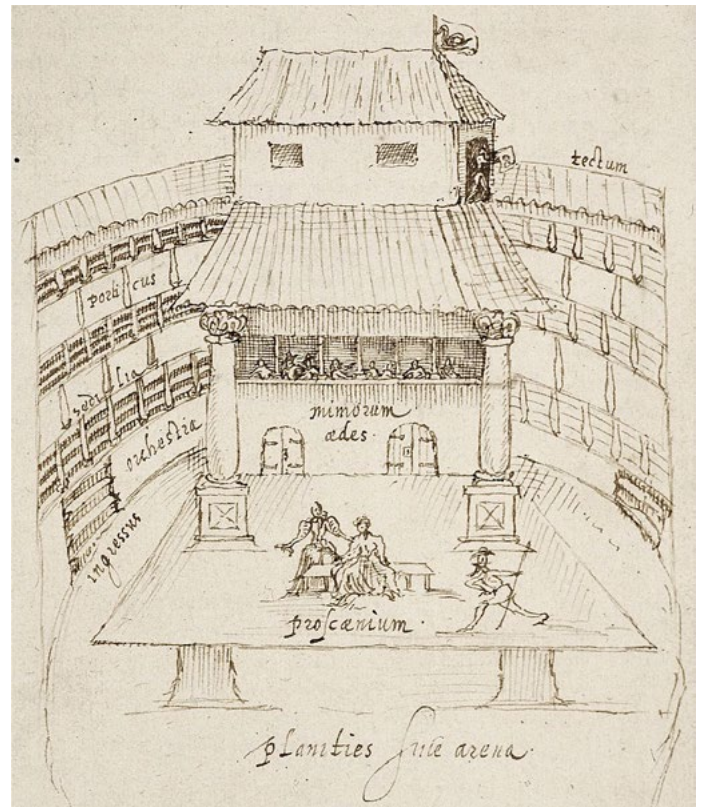


Figura 2.103 - Aernout van Buchel (da Johannes de Witt), Swan Theatre a Londra, penna e inchiostro su carta, 1596, Utrecht, Special Collections of Utrecht University Library, Ms. 842, f. 132r.

## 2.3 L'architettura e i suoi dispositivi

### Il disegno di dettaglio e il disegno d'insieme

Se fino a questo momento si è osservato il progetto di Alessi da una certa distanza, cercando di cogliere il disegno di insieme, nei prossimi paragrafi si farà un deciso salto di scala, per mettere a fuoco il disegno di dettaglio. I dettagli architettonici giocano un ruolo fondamentale nel progetto per il Sacro Monte: ne sono testimonianza le 142 tavole di modanature che affollano le pagine del Libro dei Misteri e arrivano a definire in scala 1:1 i profili di cornici, capitelli, basi, piedistalli, architravi, mostre di porte e finestre, imposte di archi e modanature di lanterne.

Citando Caroline Elam, per un architetto del Rinascimento “*beauty is to do with edges*”: la bellezza di un'architettura, agli occhi di un progettista del Cinquecento, risiede soprattutto nei profili, nell'effetto visivo che creano nell'osservatore<sup>163</sup>. Le modanature “sono il marco, e sigillo dell'opera stessa, dalle quali ne risulta la perfezione o imperfezione del tutto”, come scrive l'architetto e trattatista Vincenzo Scamozzi<sup>164</sup>.

Nel Sacro Monte ideato da Galeazzo Alessi, le sagome di dettaglio, che nel loro insieme compongono capitelli, colonne, architravi, fino a definire gli ordini architettonici, sono il “marco e sigillo” delle singole cappelle, ma anche lo strumento per connettere visualmente vecchi e nuovi edifici. L'efficacia e la continuità visiva della grande scenografia di Gerusalemme, a una scala che si potrebbe definire territoriale, è assicurata anche dal disegno di dettaglio.

Osservare le sagome di un edificio significa inoltre guardare, da un punto di vista ravvicinato, il bagaglio culturale di un architetto. I rapporti proporzionali tra le parti che compongono un ordine, le modanature e la loro aggregazione spesso riflettono gli interessi, l'immaginario e i gusti del progettista. Le sagome del Libro dei Misteri non fanno eccezione e, per la loro ricchezza, permettono un'insolita prospettiva sulla formazione e sulle idee di Galeazzo Alessi<sup>165</sup>.

Nei paragrafi che seguono si cercherà di lavorare su più livelli: se da una parte si osserveranno i dettagli architettonici come elementi essenziali del progetto del

---

<sup>163</sup> C. Elam 2012, 85.

<sup>164</sup> V. Scamozzi 1615, II Parte, VI Libro, 141. Il passaggio è citato in: C. Elam 2012, 85. Sulle modanature, tra Medioevo e Età Moderna, si veda la scheda di Tracy E. Cooper nel ricchissimo catalogo della mostra veneziana sull'architettura del Rinascimento: T.E. Cooper 1994. Altri spunti sui modani e sagome si possono trovare in: L. Patetta 2007. I modani di Michelangelo hanno suscitato un grande interesse storiografico. Oltre all'intervento di Caroline Elam, appena citato, segnalo anche alcuni passaggi di un libro di Cammy Brothers e il recente saggio di Jonathan Foote (che, peraltro, accenna anche ai modani del Libro dei Misteri): C. Brothers 2008, 165-187; J. Foote 2019.

<sup>165</sup> Qualche riflessione analoga è già presente in: H. Burns 1975. Howard Burns, tuttavia, arriva a conclusioni diverse da quelle esposte nei paragrafi che seguono. Howard Burns sostiene che “per Alessi gli ordini erano quasi ridotti ad una convenzione sociale e linguistica e, come tali, non potevano essere molto variati, né offrire molte sollecitazioni ad un artista fantasioso e inventivo come lui”.



Sacro Monte, tenendo insieme piccola e grande scala, dall'altra si tenterà di leggere tra le righe, di indagare la figura di Galeazzo Alessi, di comprendere le radici delle sue scelte e i legami con le architetture da lui progettate a Perugia, Genova e Milano.

## **Il dorico per il Sacro Monte: la “convenienza” dell’architettura a Varallo, Vitruvio e l’antico<sup>166</sup>**

Alessi disegna i progetti per il Sacro Monte mentre a Milano sta lavorando ai cantieri di Santa Maria presso San Celso e di Palazzo Marino. Se si confrontano i progetti milanesi con le architetture ideate per il Sacro Monte, si possono cogliere “scarti di stile sorprendenti come anacoluti”, come nota Claudia Conforti parlando di Galeazzo Alessi<sup>167</sup>. Com'è possibile che l'architetto dell'esuberante progetto di Palazzo Marino, sia anche l'autore delle sobrie cappelle del Sacro Monte? Come spiegare la “compassata atmosfera bramantesca” notata da Augusto Cavallari Murat nel Libro dei Misteri<sup>168</sup>?

La capacità di muoversi su diversi registri, adattandosi alle “tessiture lessicali e alle consuetudini costruttive dei diversi luoghi”, è una delle principali caratteristiche dell'opera di Alessi<sup>169</sup>. Egli è un architetto duttile e versatile, in grado di plasmare i suoi progetti in relazione al sito, alla destinazione funzionale e alle possibilità del committente. La sua attitudine ricorda le parole di Leon Battista Alberti in un celebre passaggio del *De Re Aedificatoria*: un architetto “non si debbe mettere a imprese, che sieno oltre alle forze sue, ne contrastare alla natura, et [deve] considerare non solo quel, che possa, ma quel che si convenga [...] fare”<sup>170</sup>.

È evidente che le ambizioni della committenza e il palcoscenico offerto dal Sacro Monte siano diversi da quelli che avrebbe potuto concedere, ad esempio, la residenza di Tommaso Marino, un palazzo costruito nella “gran Città di Milano”<sup>171</sup> per rappresentare il potere economico e politico di uno dei mercanti-banchieri più

---

<sup>166</sup> I due paragrafi che seguono rielaborano un mio intervento al convegno *Roma-Milano. Architettura e città tra XVI e XVII secolo* (Roma, Università della Sapienza, 14/2/2019): Fecchio 2019 b.

<sup>167</sup> C. Conforti 2013 b, 25.

<sup>168</sup> A. Cavallari Murat 1566, 92.

<sup>169</sup> Quella di Alessi è “un'attitudine capace di assorbire i sensi profondi del luogo per rinnovarne i modi e le figure, dando vita a immagini, spazi e parole nuovissime e tuttavia riconoscibili e diverse luogo per luogo”. C. Conforti 2013 b, 25-26.

<sup>170</sup> L.B. Alberti, C. Bartoli 1550, 37-39 (II Libro, Cap. II). Si vedano le riflessioni di Aurora Scotti nella prefazione di: C. Conforti 2013, 16. L'attenzione di Alessi per la “convenienza” dell'architettura in relazione al luogo, alle risorse e alla committenza è dimostrata anche in un passaggio della lettera che egli allega al progetto per la chiesa del Gesù: “Io non me son voluto restringere alla poca spesa, considerando il luoco dove si ha à fabricare essere Roma, l'Autore d'esso essere il Farnese, e quello che più senza comparatione importa l'essere dedicato al Figliolo del Grande Id-dio”. Poco più avanti, nella stessa lettera, spiega che per progettare un edificio, sarebbe sempre necessario “vedere il luogo e discorrere seco [ovvero con il luogo], non essendo queste tai cose come sarebbero i vestimenti: ché basta solo il mandare la misura agli artefici”. H. Burns 1975, 166.

<sup>171</sup> LM 3v.

ricchi del mondo occidentale: un edificio concepito per essere “il più bello che si truovi in cristianità”, come scrive un diplomatico ferrarese nel 1566<sup>172</sup> (Fig. 2.104).

A Varallo Alessi opera in una vallata ai confini del Ducato di Milano, in un sito dove l’architettura si deve confrontare con materiali di difficile lavorazione e la quasi totale assenza di maestranze specializzate, capaci di realizzare dettagli elaborati come quelli per la facciata di Santa Maria presso San Celso (Fig. 2.105).

Il contesto del Sacro Monte spinge Alessi ad adottare un linguaggio schietto, puro e essenziale, che si allontana dall’esuberanza decorativa dei suoi progetti milanesi. Alessi sceglie di utilizzare, per gran parte delle cappelle del Sacro Monte, l’ordine architettonico più semplice fra gli quelli descritti da Vitruvio nel *De Architectura*: l’ordine dorico<sup>173</sup>.

Il dorico ha un duplice vantaggio al Sacro Monte. Innanzi tutto il dorico è adatto dal punto di vista iconografico, poiché è “conveniente [a un complesso] dedicat[o] al Redentore nostro”<sup>174</sup>. Infatti, come spiega Sebastiano Serlio nel *Quarto Libro* del suo trattato, se per gli antichi il dorico era adatto a monumenti dedicati a Giove, a Marte e Ercole, per gli architetti del Rinascimento il dorico è l’ordine da utilizzare in quelle chiese consacrate “a Giesu Christo Redentor Nostro” o a santi “che habbiano havuto del virile, et del forte ad esporre la vita per la fede di Christo”<sup>175</sup>.

In secondo luogo, l’uso del dorico avrebbe permesso alle inesperte maestranze valesiane una più facile realizzazione dei dettagli architettonici: scolpire capitelli corinzi nella dura pietra valesiana sarebbe stata un’impresa non indifferente, anche per uno scalpellino navigato<sup>176</sup>.

Alessi presenta il dorico per il Sacro Monte in una decina di tavole, che rappresentano, con grande precisione, tutte le componenti dell’ordine<sup>177</sup> (Fig. 2.106). Osservando il suo disegno si può notare che esso non deriva né da esempi antichi, né

---

<sup>172</sup> Lettera inviata da Tommaso Zerbinati a Alfonso II d’Este nel 1566: C. Baroni 1968, 416-417.

<sup>173</sup> E. Forssman 1973. Sulla codificazione degli ordini nel Quattro-Cinquecento: C. Thoenes 1985; A. Bruschi 1989; C.L. Frommel 1992. L’ordine scelto da Alessi condivide molte caratteristiche del “tuscanico” codificato dai trattatisti rinascimentali. Tuttavia la distinzione tra dorico e tuscanico non è sempre stata netta: molti esempi antichi (come il tempio di Ercole a Cori o San Nicola in Carcere a Roma) sono interpretati dagli architetti cinquecenteschi sia come esemplari di tuscanico, che come tipici monumenti dorici: J. Ackerman 1983, 23-25; H. Günther 2017. Sugli ordini utilizzati da Alessi nelle ville genovesi: D.M. Salzer 1992, 300-314.

<sup>174</sup> La concezione degli ordini come “bearers of meaning” (J. Onians 1988) – portatori di significato – non è nuova per Alessi: nella lettera per la facciata del Gesù (vedi nota 170), afferma infatti di voler realizzare “uno dorico, conveniente alla chiesa dedicata al Redentore nostro; l’altro corintio, che cusì mi pare convenga alla Vergine Madre”. Galeazzo Alessi 1975, 166. Soltanto in due cappelle del Sacro Monte, Alessi preferisce usare l’ordine corinzio: una di queste ospita il *mistero* della *Fuga in Egitto* (Al: 10), scena in cui Maria è protagonista della rappresentazione.

<sup>175</sup> S. Serlio 1584, IV Libro, 139. L’interpretazione in chiave cattolica degli ordini classici è affrontata da Forssman in: E. Forssman 1973, 14-15.

<sup>176</sup> Non è un caso che, sul Sacro Monte di Varallo, non siano mai stati realizzati capitelli corinzi o compositi.

<sup>177</sup> Il dorico di Alessi per il Sacro Monte è illustrato nel dettaglio di tutti i suoi componenti nelle tavole dedicate alla piazza del *Tempio di Salomone*. LM, 117-135. Gli ordini completi disegnati per gli altri edifici del Sacro Monte replicano quasi sempre il sistema di proporzionamento della piazza del *Tempio*. Per un’analisi degli ordini dei singoli edifici, rimando alle schede nell’**Appendice 4**.



Figura 2.104 - Galeazzo Alessi, Salone d'onore (conosciuto come *Sala Alessi*) di Palazzo Marino, Milano, iniziato nel 1558.

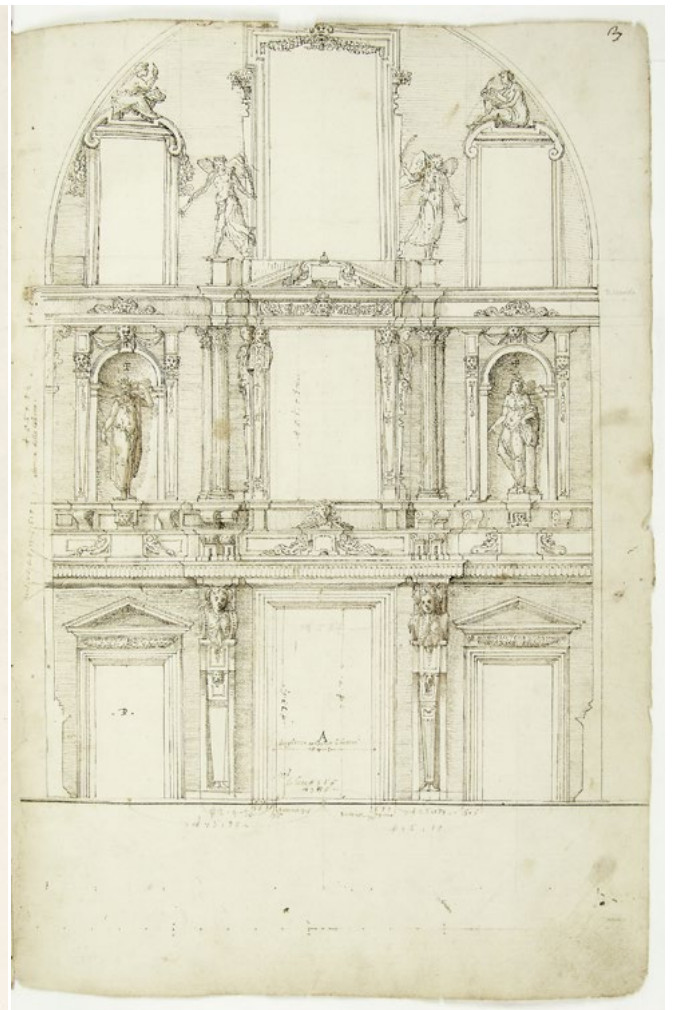
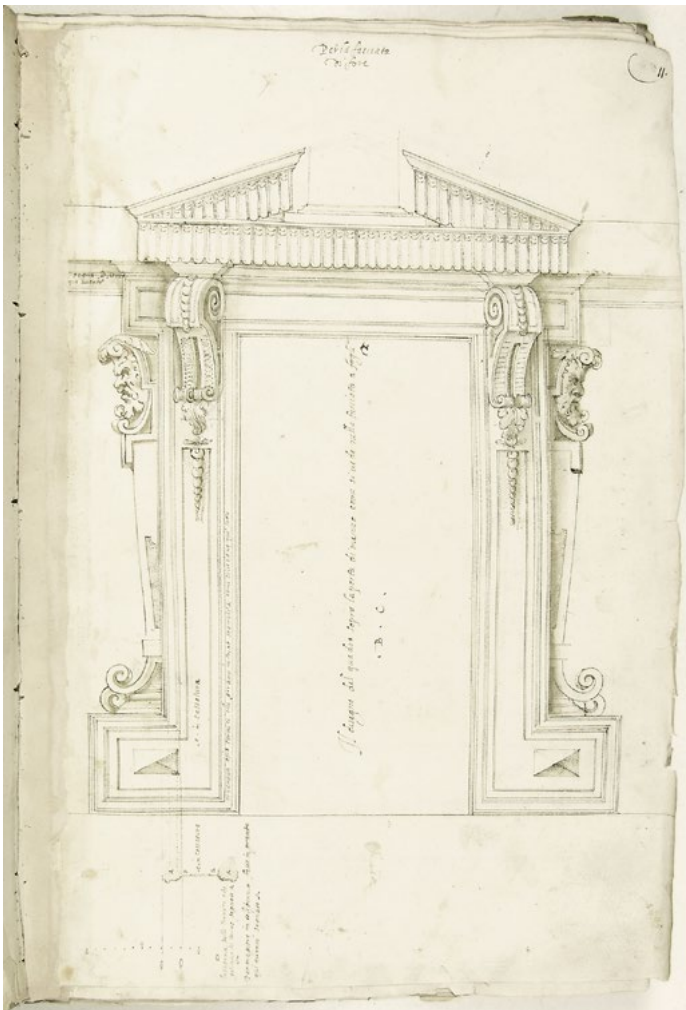


Figura 2.105 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la facciata e la controfacciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano, alzato, penna e inchiostro su carta, 1563-65, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 11, 3





Figura 2.106 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Ordine dorico nella piazza del *Tempio di Salomone*. Elaborazione da: LM 119, 120, 123, 124

da prototipi moderni<sup>178</sup>. Alessi costruisce l'ordine seguendo le indicazioni del trattato di Vitruvio, il *De Architectura*, un testo che fin dall'inizio del Quattrocento era stato oggetto di intensi studi da parte di artisti, architetti e umanisti, "mossi dalla speranza di trovarvi un aiuto per comprendere le più difficili parti dell'architettura"<sup>179</sup>.

Il dorico di Alessi al Sacro Monte è essenziale, ridotto ai minimi termini, ma rigoroso. Tutte le componenti dell'ordine, infatti, sono costruite su un'unità modulare che corrisponde al raggio del fusto della colonna all'imoscapo, determinando l'altezza, l'aggetto e il diametro di tutti gli elementi<sup>180</sup> (Fig. 2.107, 2.109). Quando possibile, Alessi segue sempre le indicazioni di Vitruvio: base e capitello sono alte 1 modulo, mentre il fusto della colonna misura 12 moduli, e così via<sup>181</sup>. Tuttavia, scendendo al dettaglio delle singole modanature, il *De Architectura* risulta talvolta "oscuro et difficile", come scriveva nel 1558 l'architetto e pittore mantovano Giovan Battista Bertano: gli architetti, per sciogliere i nodi più intricati del trattato, erano spesso costretti ad integrare le scarse informazioni del trattato con apporti personali<sup>182</sup>.

Ad esempio, per la trabeazione dell'ordine dorico Vitruvio fornisce al lettore informazioni confuse e frammentarie (Fig. 2.109): gli unici punti fermi, ma non privi di ambiguità, riguardano la distribuzione dei triglifi, l'altezza dell'architrave (1 modulo) e del fregio (3/2 di modulo) e l'aggetto della corona (2/3 del modulo).

Nel dorico del Sacro Monte Alessi rispetta in linea di massima tutte queste indicazioni, anche se semplifica il disegno di dettaglio: la corona aggetta di 2/3 del modulo, ma è priva di *mutuli*; il fregio è liscio, ovvero non presenta metope e triglifi,

---

<sup>178</sup> Come ha notato Paola Zampa, gli architetti di fine Quattro e inizio Cinquecento consideravano la Basilica Aemilia, il Sepolcro in via Nomentana, il Teatro di Marcello e il tempio di Cori i riferimenti ideali per la ricostruzione del "dorico archeologico". P. Zampa 2017, 128. Sul dorico archeologico si veda anche: A. Ghisetti Giavarina 1983; P. Zampa 2003; P. Zampa 2014. Altri esempi di dorico, spesso rilevati in taccuini rinascimentali, sono quelli del Colosseo, del basamento bugnato del tempio del Divo Claudio, della porta Carmentale e di quella Tiburtina, della Cripta Balbi e del tempio di Giano al Foro Olitorio. I modelli di dorico moderno disegnati con maggiore frequenza nei taccuini cinquecenteschi sono il Tempietto di San Pietro in Montorio, il primo livello del Belvedere e il tegurio di San Pietro di Bramante.

<sup>179</sup> Lo studio di Vitruvio nel Rinascimento è un tema storiografico molto ricco. Si veda, in particolare l'importante studio di sintesi: P.N. Pagliara 1986 a.

<sup>180</sup> Nel caso dell'ordine maggiore della piazza del *Tempio*, l'unità modulare corrisponde a un braccio milanese (0,5949 m). Nel disegno di Alessi il modulo è posto all'apofige e non alla cinta del fusto. Le differenze che derivano dal collocare il modulo all'apofige o alla cinta del fusto sono spiegate in: G. Morolli, M. Guzzon 1994, 78-80.

<sup>181</sup> L'ordine dorico è illustrato da Vitruvio nel *Quarto Libro*. Per una spiegazione delle caratteristiche degli ordini vitruviani, con chiari schemi interpretativi: G. Morolli 1988. Da qui in avanti, in nota sarà sempre indicato il trattato di Vitruvio nell'edizione tradotta e curata da Daniele Barbaro e illustrata da Andrea Palladio. Quest'edizione, stampata per la prima volta nel 1556, "ampliata e in più commoda forma ridotta" nel 1567, ha grande diffusione nei secoli successivi per la chiarezza espositiva e per la qualità della traduzione. M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1567, Libro IV, 161-181.

<sup>182</sup> Giovanni Battista Bertano scrive nel 1558 un trattato sull'ordine ionico intitolato *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*. G.B. Bertano 1558. Era pratica comune per i commentatori cinquecenteschi integrare la lettura di Vitruvio con l'osservazione dei monumenti antichi, come spiega Alessandro Rovetta nell'introduzione all'edizione critica del Vitruvio di Cesariano: M. Vitruvio Pollione, C. Cesariano 2002, XLI-XLIII.

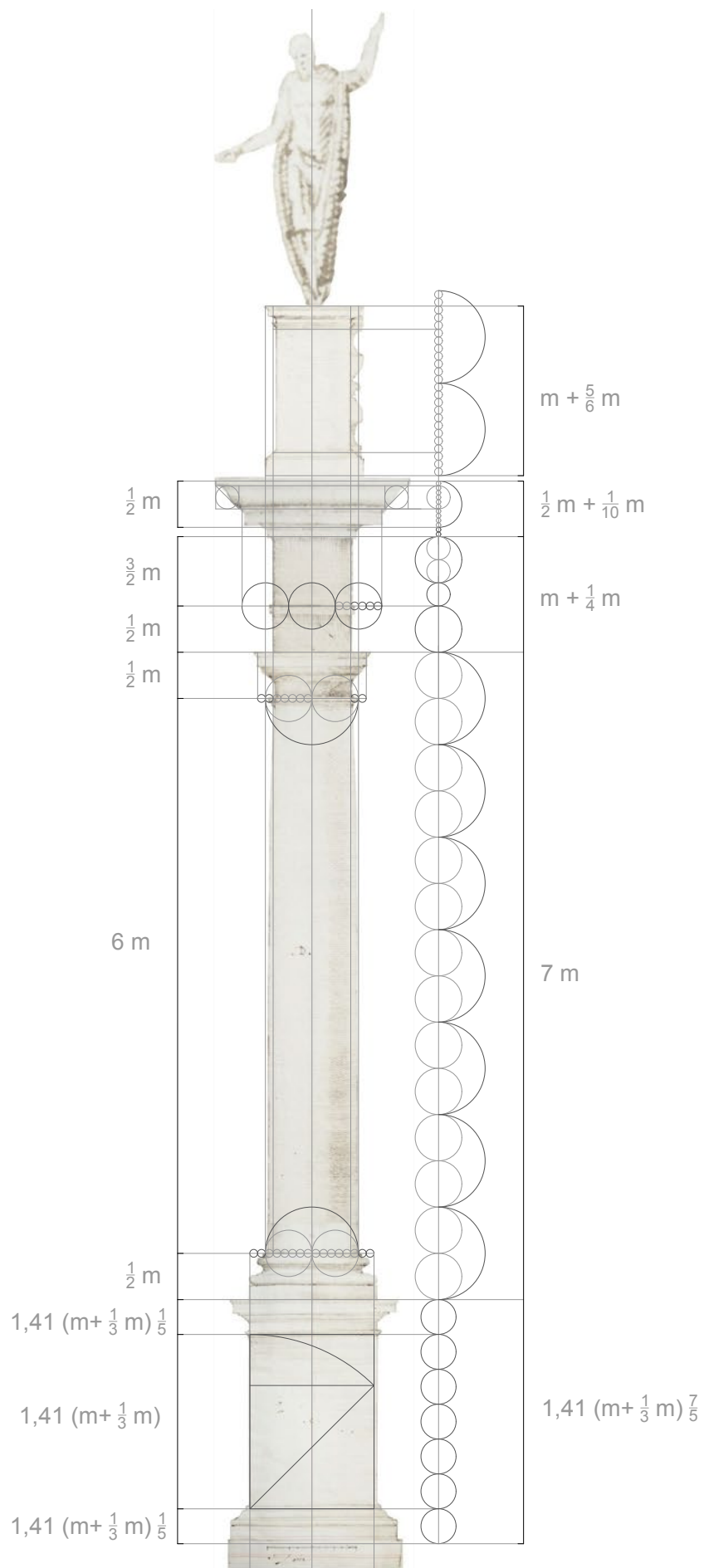


Figura 2.107 - Ordine dorico nella piazza del *Tempio di Salomone*, schema di proporzionamento. Elaborazione da: LM 119, 120, 123, 124



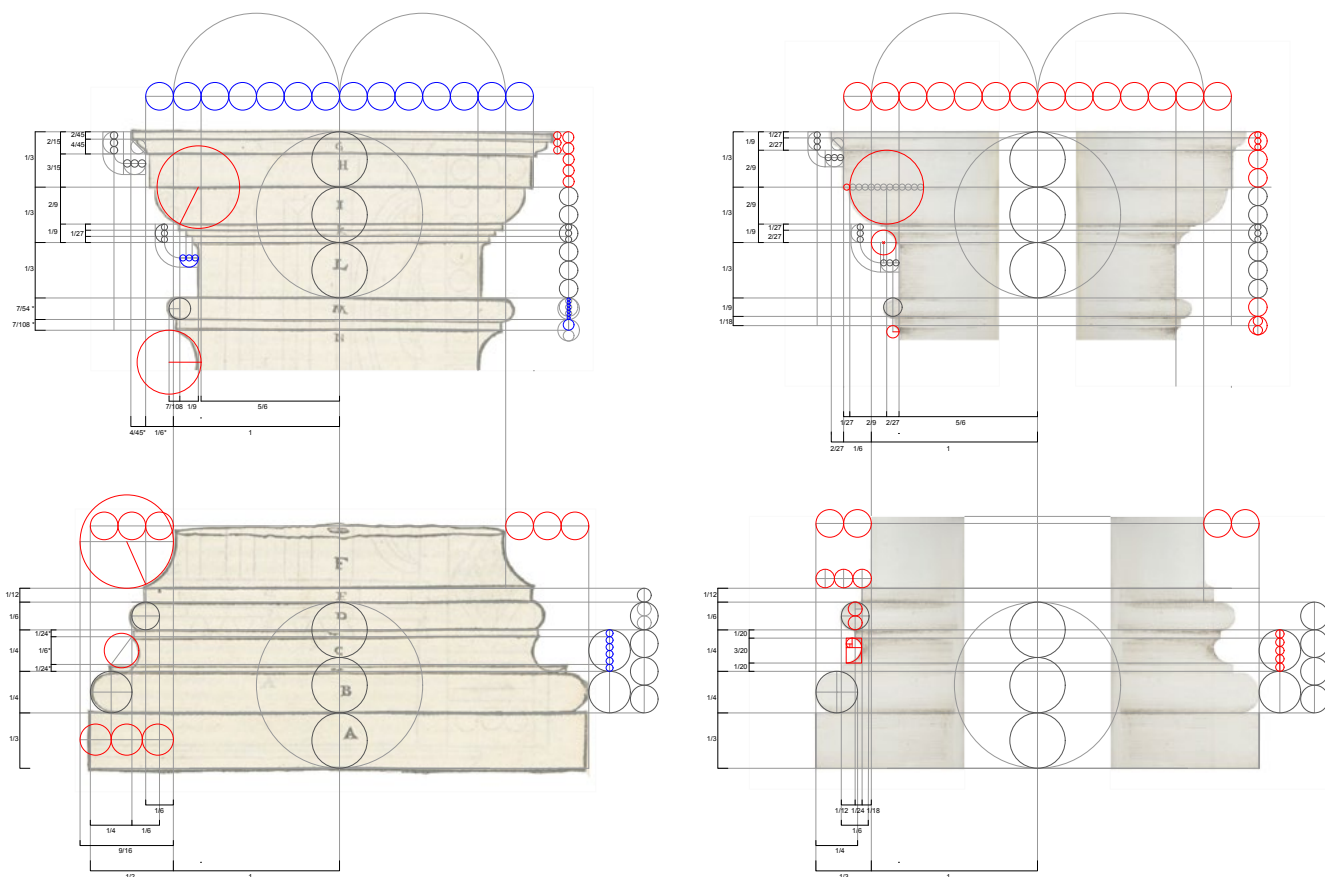


Figura 2.108 - Confronto fra base e capitello del dorico vitruviano, nell'interpretazione di Daniele Barbaro e Palladio (sx), e base e capitello del dorico nella piazza del *Tempio di Salomone* (dx). Elaborazione da: M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556, 147; LM 133, 134.

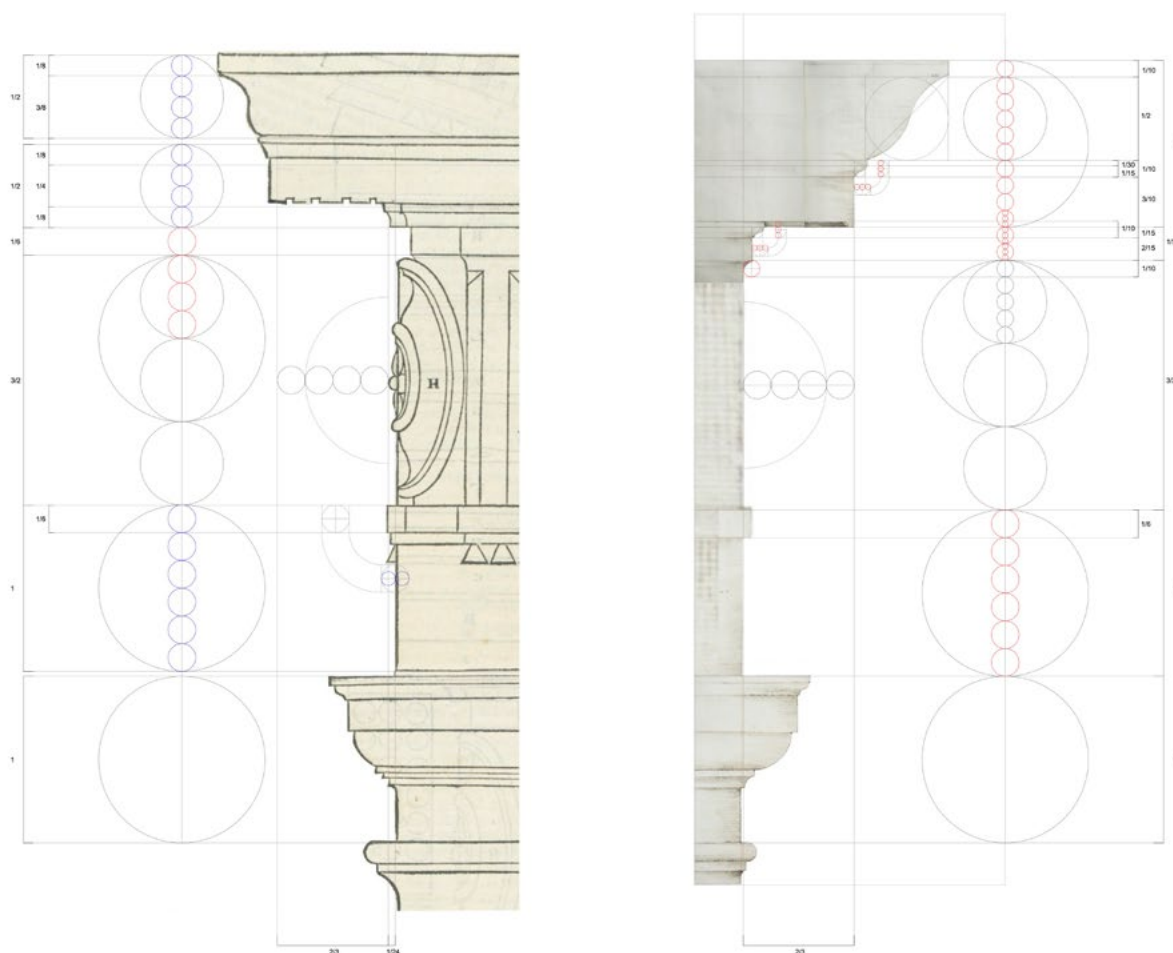


Figura 2.109 - Confronto fra la trabeazione del dorico vitruviano, nell'interpretazione di Daniele Barbaro e Palladio (sx), e la trabeazione del dorico della piazza del *Tempio di Salomone* (dx). Elaborazione da: M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556, 147-148; LM 123, 126, 134.

ma è comunque proporzionato sulle stringenti misure vitruviane dei triglifi<sup>183</sup>. La scelta di semplificare l'ordine, pur mantenendo le proporzioni del dorico vitruviano, ha probabilmente ragioni pratiche e riflette ancora una volta le considerazioni di Leon Battista Alberti sulla "convenienza" dei progetti di architettura in relazione al luogo e alle possibilità economiche della Fabbrica: il duro granito valsesiano non avrebbe permesso la realizzazione di dettagli architettonici troppo complessi, come le *guttae* dei *mutuli*, i canali dei triglifi o le decorazioni delle metope (Fig. 2.110)<sup>184</sup>.

Arrivato a definire le modanature del cornicione, Alessi non può godere dei suggerimenti di Vitruvio, perché il trattato non spiegava con chiarezza tutte le parti dell'ordine<sup>185</sup>. Costretto a integrare le indicazioni di Vitruvio, egli adotta una soluzione piuttosto usuale negli architetti del Rinascimento (un'ampia gola dritta come cornice, che s'imposta su una corona con goletta rovescia come cimasa), ma proporziona le modanature con un sistema personale, basato sulla divisione in dieci parti del modulo (Fig. 2.109). Questa scelta non trova corrispondenza nella trattatistica rinascimentale e nemmeno nelle molte interpretazioni dei molti commentatori vitruviani<sup>186</sup>. Anzi, il disegno della cornice mostra una personale riflessione sul testo di Vitruvio, attenta alle regole, ma non dogmatica.

Le scarse informazioni fornite da Vitruvio per il cornicione non sono certo le uniche mancanze del *De Architectura*: un architetto cinquecentesco che si fosse impegnato a ricostruire tutte le componenti dell'ordine dorico, si sarebbe trovato in grande difficoltà nel trovare, ad esempio, le informazioni necessarie a costruire il piedistallo<sup>187</sup>. Per ovviare al problema, Alessi si affida quindi al trattato di Sebastiano Serlio, che, nell'introduzione al *Quarto Libro*, raccomanda al lettore di disegnare il piedistallo dorico con la "proporzione diagona": "il piedistallo Dorico sarà tanto piu di un quadro, quanto è a tirare una linea da angolo ad angolo del quadro perfeto, et drizzarla su per il dritto"<sup>188</sup> (Fig. 2.111).

---

<sup>183</sup> Infatti l'altezza del fregio corrisponde a quella raccomandata da Vitruvio per il triglifo; Alessi rispetta anche le misure per la tenia dell'architrave (1/6 m) e il capitello del triglifo che, con la sua cimasa, è 1/5 del modulo. È interessante notare come nemmeno un commentatore vitruviano attento come Barbaro rispetti pienamente queste misure. Ad esempio, nell'illustrazione della trabeazione dorica, Palladio disegna un capitello del triglifo alto 1/6 m invece che 1/5 m (Fig. 2.110).

<sup>184</sup> Alessi inoltre semplifica gli anuli del capitello in un cavetto che misura, in altezza, quanto i tre canonici anuli vitruviani (1/9 del modulo).

<sup>185</sup> Vitruvio spiega che la corona aggetta 1/6 del modulo, mentre la cimasa è simile a quella della cornice ionica: "Tutto il restante delle parti, come Timpani, Gole dette sime, et gocciolatoi si faranno, come havemo scritto nelle Ioniche. Et questa ragione si truova nelle opere diastile nominate" (ovvero nel Terzo Libro). M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1567, Libro IV, 173.

<sup>186</sup> M. Vitruvio Pollione, Fra Giocondo 1511; M. Vitruvio Pollione, C. Cesariano 1521; M. Vitruvio Pollione, G.B. Caporali 1536; G. Philandrier 1544; M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556.

<sup>187</sup> Daniele Barbaro, ad esempio, dopo aver elencato un gran numero di esempi antichi, scrive: "Vitruvio ragionando nel quinto [libro], del poggio della Scena, fa il piedestallo d'uno terzo, proportionando, et il poggio, et le colonne al diametri dell'Orchestra; et è bellissima forma". M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1567, Libro III, 140.

<sup>188</sup> S. Serlio 1584, IV Libro, 126v. La proporzione diagona è spiegata da Serlio in: S. Serlio 1584, I Libro, 19. Questa proporzione è ripresa anche in: G. Philandrier 1544, 78. Partendo dalle indicazioni di Serlio, Alessi costruisce le modanature del piedistallo seguendo, ancora una volta, un personale sistema di proporzionamento: divide l'altezza in 5 moduli, che determinano la misura della cimasa e del basamento.

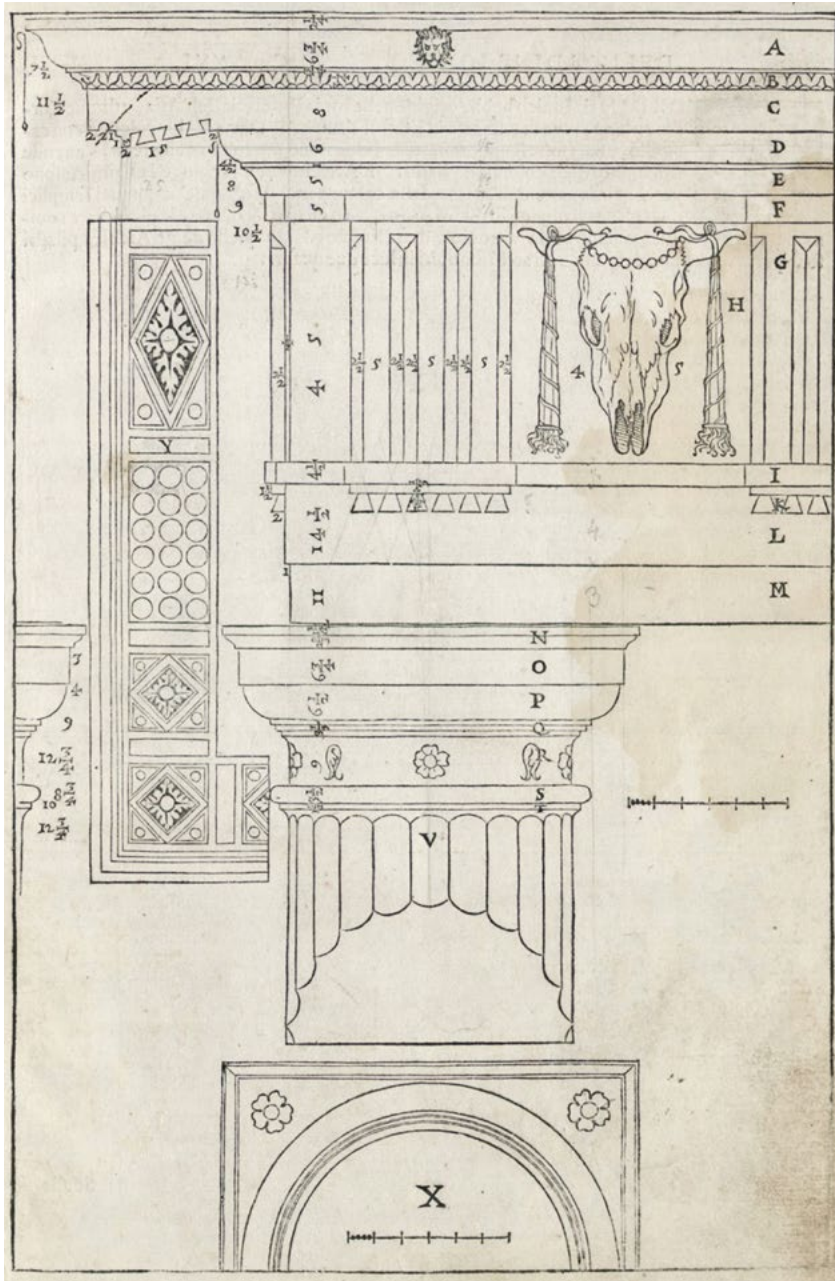
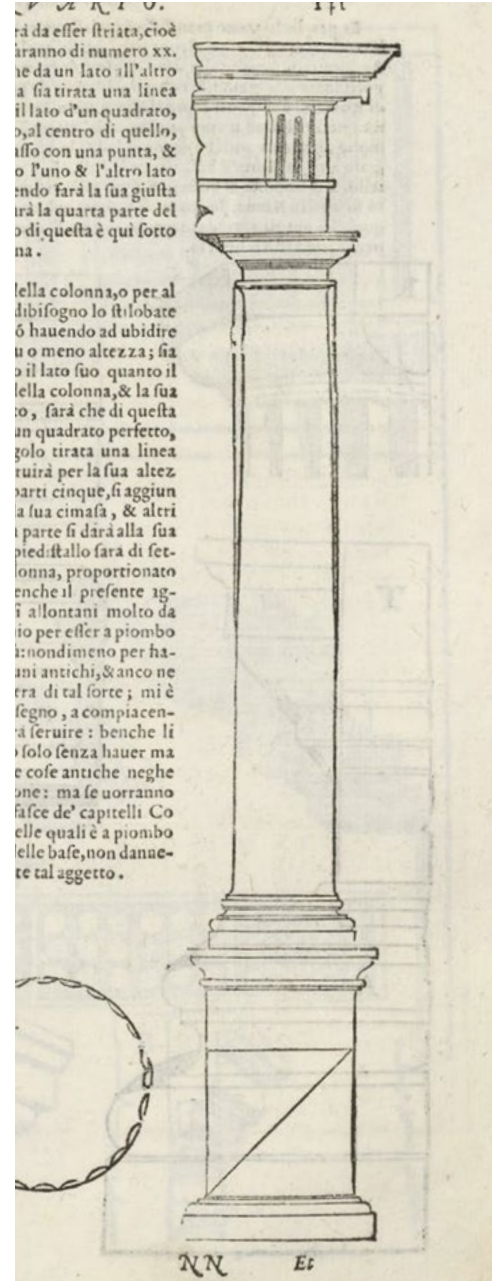


Figura 2.110 - Andrea Palladio, Ordine dorico, con dettagli di metope, triglifi e mutuli, silografia, 1570. Da: A. Palladio 1570, I Libro, 27.



...rà da esser striata, cioè  
...aranno di numero xx.  
...e da un lato all'altro  
...a sia tirata una linea  
...il lato d'un quadrato,  
...o, al centro di quello,  
...isso con una punta, &  
...o l'uno & l'altro lato  
...endo farà la sua giusta  
...rà la quarta parte del  
...o di questa è qui sotto  
...na.

...ella colonna, o per al  
...dibifoglio lo stilobate  
...ò hauendo ad ubidire  
...u o meno altezza; sia  
...o il lato suo quanto il  
...ella colonna, & la sua  
...o, farà che di questa  
...un quadrato perfetto,  
...golo tirata una linea  
...uirà per la sua altez  
...parti cinque, si aggiun  
...a sua cimasa, & altri  
...parte si darà alla sua  
...pedistallo farà di ser  
...onna, proportionato  
...neche il presente ag  
...i allontani molto da  
...io per esser a piombo  
... nondimeno per ha  
...ni antichi, & anco  
...tra di tal forte; mi è  
...segno, a compiacen  
...a seruire: benche li  
...solo senza hauer ma  
...e cose antiche neghe  
...one: ma se uorranno  
...fascie de' capitelli. Co  
...elle quali è a piombo  
...elle base, non danne  
...te tal oggetto.

Figura 2.111 - Sebastiano Serlio, Ordine dorico, 1537. Da: S. Serlio 1584, IV Libro, 141. Il piedistallo è costruito con la 'proporzione diagonea'.



Alessi mostra quindi di conoscere la trattatistica contemporanea, ma anche di essere capace di leggere ed interpretare autonomamente il testo vitruviano, senza la mediazione delle edizioni moderne di Fra Giocondo, Cesare Cesariano, Giovanni Battista Caporali, Guillaume Philandrier e Daniele Barbaro.

In effetti, i primi biografi di Galeazzo Alessi (Filippo Alberti, Giorgio Vasari e Lione Pascoli) ricordano l'architetto come l'allievo di Giovanni Battista Caporali, commentatore vitruviano che pubblica nel 1536 un'edizione in volgare del *De Architectura*<sup>189</sup>. Lo stesso anno in cui Caporali aveva dato alle stampe il *De Architectura*, Alessi si era trasferito a Roma al seguito del cardinale Ascanio Parisani, dove era rimasto fino al 1542. In questo periodo egli era entrato al servizio del cardinale Tiberio Crispo, legato a Perugia durante il pontificato farnesiano e amico intimo di Michelangelo. In questi anni Alessi aveva avuto modo di conoscere Antonio da Sangallo il Giovane, e, nel 1542, aveva lavorato al suo fianco nel cantiere della Rocca Paolina di Perugia<sup>190</sup>. La storiografia ha speculato molto sul rapporto tra Alessi e Antonio da Sangallo. Da Antonio l'architetto aveva ereditato sicuramente la capacità di gestire grandi cantieri e la sua propensione per l'uso del disegno architettonico. Ma è soprattutto grazie al contatto con Antonio da Sangallo che Alessi aveva avuto l'occasione di proseguire gli studi vitruviani ed approfondire la sua conoscenza dei monumenti antichi<sup>191</sup>. Non è improbabile che, durante la sua permanenza a Roma, egli fosse entrato in contatto con l'Accademia delle Virtù dell'umanista senese Claudio Tolomei, quel circolo di eruditi promosso dal cardinale Alessandro Farnese che, a partire dal 1538, si riuniva per "mettere a confronto il trattato di architettura di Vitruvio con le vestigia dei monumenti antichi", come scrive Hubertus Günther<sup>192</sup>.

---

<sup>189</sup> G. Vasari 1568, Parte 3, II, *Vita di Lione Lioni aretino e d'altri scultori et architetti*. F. Alberti 1913; *Vita di Galeazzo* 1873; L. Pascoli 1732, 279-287. Ottavio Lancellotti (1620-1650 ca) sostiene invece che Alessi sia cresciuto "sotto le perfette istruzioni di Giulio Danti" e che "Con questa sola virtù s'insinuò in Roma nella gratia, e servitù de' Cardinale Lorenzo Canpeggi Bolognese, e Girolamo Ghinucci Senese per i quali sei anni intieri impiegò il suo talento." La *Scorta Sagra* di Lancellotti è conservata alla Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (Manoscritti, Ms. B4-B5, *Scorta Sagra*) e consultabile online a quest'indirizzo: <http://www.internetculturale.it/> (ultima consultazione: 8/1/2021). Le informazioni sono raccolte alle date 2 aprile (Volume I, 119r-119v) e 8 dicembre (Volume II, 254v-255). Sulla formazione di Galeazzo Alessi a Perugia si veda, in particolare: L. Olivato 1975.

<sup>190</sup> M. Antonucci 2013.

<sup>191</sup> Anche Antonio da Sangallo stava progettando in quegli anni un'edizione commentata e illustrata di Vitruvio: P.N. Pagliara 1988. Sui disegni di antichità romane dei Sangallo: C.L. Frommel 2000 b. Particolarmente significativi, per comprendere l'approccio di Antonio da Sangallo allo studio dell'antico, attraverso un continuo confronto con la teoria (e la pratica), sono i recenti saggi di Francesco Benelli sul "Pantheon vitruviano" e sul suo "Operative Criticism" nei confronti dell'architettura antica: F. Benelli 2018; F. Benelli 2019.

<sup>192</sup> Bisogna ricordare che anche Antonio da Sangallo aveva partecipato ad alcuni incontri dell'*Accademia delle Virtù*: R.J. Tuttle 2003, 126-128. Anche Isabella Balestreri suggerisce un contatto di Alessi con l'Accademia e avanza l'ipotesi che l'architetto perugino possa essere identificato con il "maestro GA with Caltrop", autore di un gruppo di stampe sciolte raffiguranti dettagli architettonici di reperti antichi (o soggetti di fantasia) databili intorno al 1537. I. Balestreri 2012 a. Claudio Tolomei, autore del programma dell'Accademia delle Virtù, è in stretti rapporti con due dei principali committenti genovesi di Galeazzo Alessi, Giovan Battista Grimaldi e Tobia Pallavicino: L. Olivato 1975, 139 (nota 45); L. Magnani 1987, 65-68. Sui legami di Alessi con la cultura vitruviana e la cultura antiquaria romana si sono soffermati anche: D.M. Salzer 1992; L. Magnani 2003; L. Magnani 2018, 42-44.

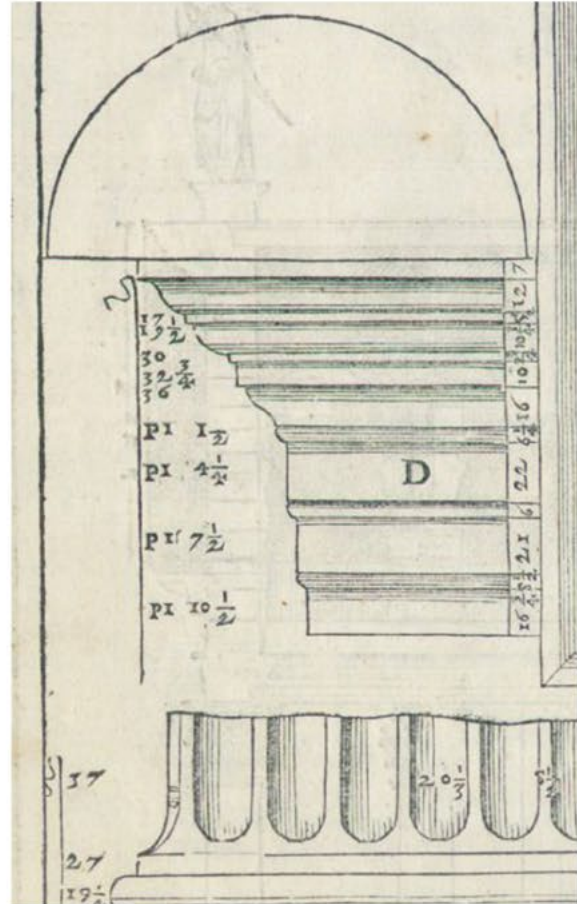
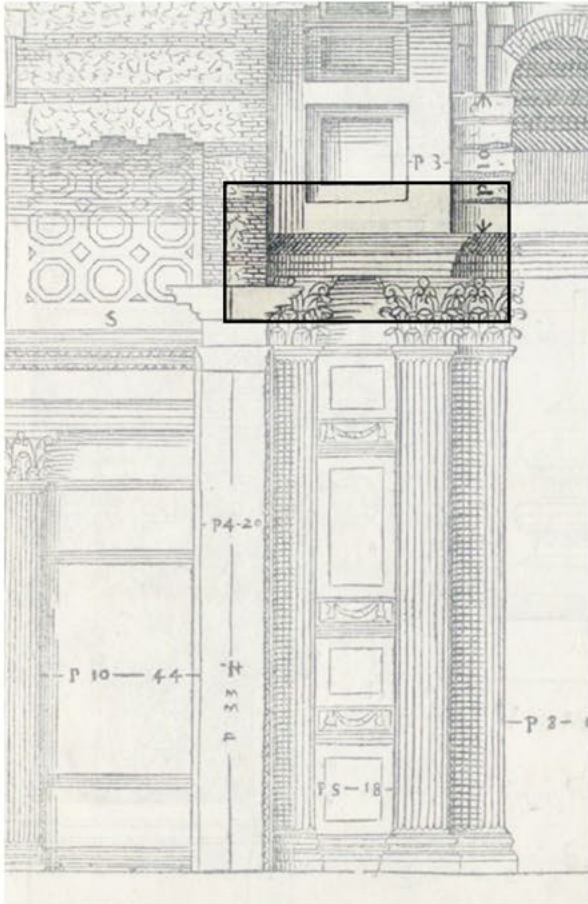


Figura 2.112 - Andrea Palladio, Rilievo del Pantheon (dettaglio), silografia, 1570. Da: A. Palladio 1570, IV Libro, 79-80. In evidenza il dettaglio della trabeazione architravata dell'atrio.

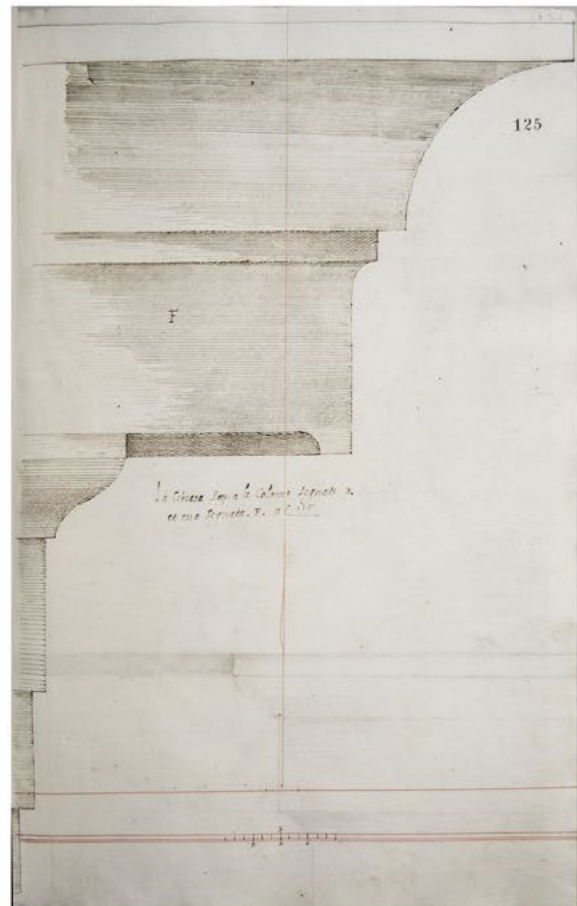
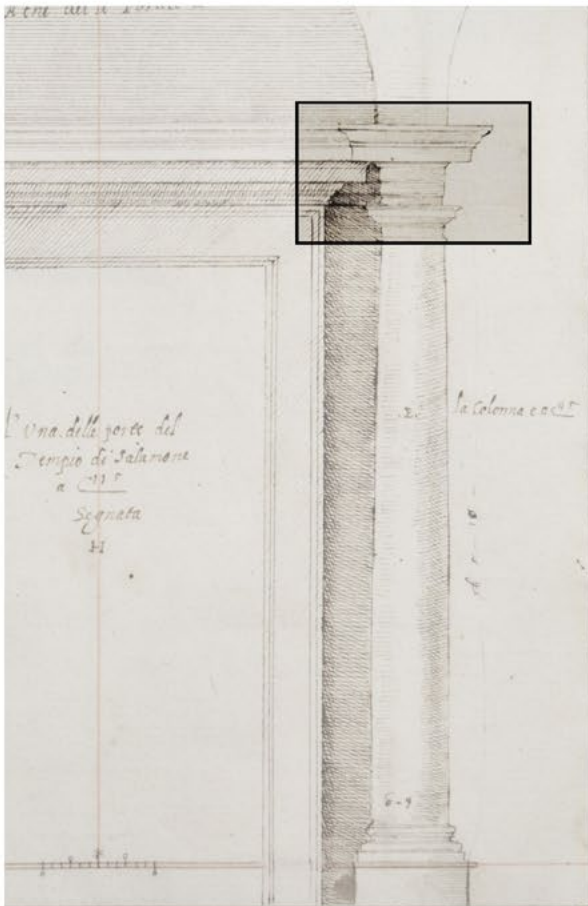


Figura 2.113 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Ordine dorico nella piazza del Tempio di Salomone, LM 123, 125. In evidenza il dettaglio della trabeazione architravata.

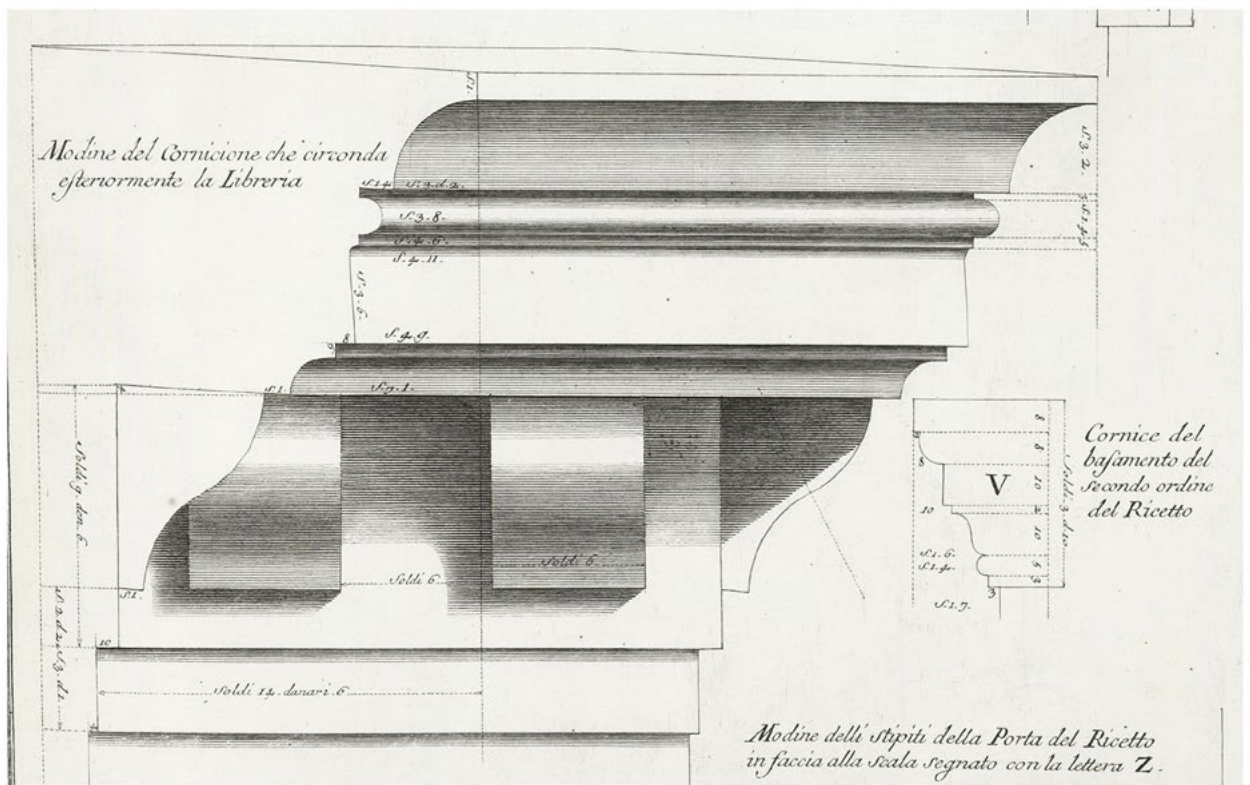
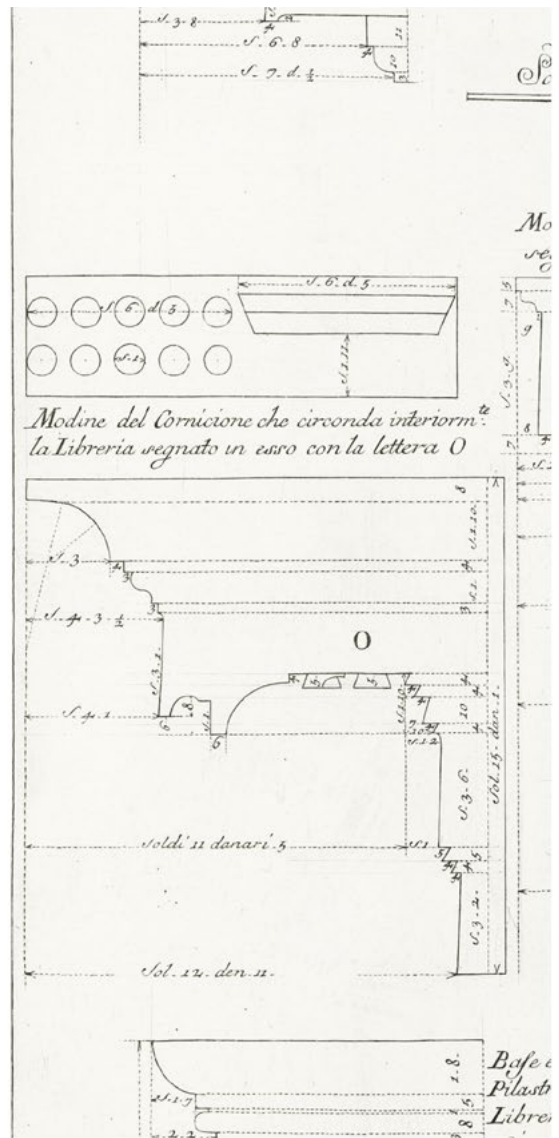


Figura 2.114 - Giuseppe Ignazio Rossi, Rilievi di dettagli architettonici della Biblioteca Laurenziana (iniziata nel 1525 su progetto di Michelangelo), acquaforte, 1739. Da: I. Rossi 1739. Dettaglio della cornice sommitale della sala (in alto) e della cornice esterna (in basso): entrambe le cornici sono coronate da un cavetto, come nella modanatura disegnata da Alessi per il portico della piazza del Tempio (Fig. 2.113)



L'esperienza romana aveva segnato profondamente Alessi, come egli stesso ricorda in una lettera inviata al cantiere di Santa Maria di Carignano a Genova: "si facciano gli ornamenti [...] ripartiti secondo usavano gli antichi nei tempj loro, e come ho visto in alcuni luoghi già dal tempo consumati, nel portico di san pietro di roma et in la rotonda [ovvero il Pantheon]"<sup>193</sup>. Anche a Varallo si può sentire l'eco dei "luoghi già dal tempo consumati" che Alessi aveva visto durante il suo soggiorno a Roma. Nel tronco di trabeazione che colloca sulle colonne della piazza del *Tempio* (Fig. 2.113), Alessi interpreta la "trabeazione architravata" (ovvero senza fregio) accennata da Vitruvio in riferimento alle *tuscanicae dispositiones* ma, allo stesso tempo, rielabora la trabeazione dell'atrio del Pantheon<sup>194</sup> (Fig. 2.112). Semplificando l'esempio del Pantheon, Alessi lo adatta al carattere dorico dell'edificio: mantiene la distribuzione a tre fasce per l'architrave, ma sostituisce le modanature del cornicione con una soluzione più semplice, un'unica corona con canaletto, coronata da un ampio cavetto. Quella del Sacro Monte è una modanatura che sfrutta le "possibilità drammatiche" del cavetto come cimasa del cornicione, soluzione resa celebre dalle cornici interne e esterne della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo a Firenze (Fig. 2.114)<sup>195</sup>. Non si tratta di una ripresa testuale della Laurenziana, né dell'atrio del Pantheon. Non è nemmeno una ricostruzione archeologica della trabeazione architravata descritta da Vitruvio. È invece un'elaborazione abbastanza libera, in grado di unire spunti diversi, antichi e moderni, coniugandoli con la conoscenza teorica del testo vitruviano.

## **Il *crescendo* degli ordini verso l'area alta e l'astrazione del dorico**

Le cappelle del Sacro Monte non sono pensate come elementi isolati, ma intendono comporre, nel loro insieme, un discorso dinamico, fatto di accenti, *crescendo* e *diminuendo*. Gli ordini sono distribuiti lungo il percorso per creare un *climax* ascendente che arriva alla massima tensione nell'area alta (Fig. 2.115). Il linguaggio architettonico è regolato in funzione della salita del pellegrino che, seguendo la storia sacra, si sarebbe avvicinato alla cappella del *Santo Sepolcro* (Al: 35), momento chiave della narrazione, e, lungo il percorso, avrebbe visto l'architettura diventare sempre più ricca ed elaborata.

Durante la sua permanenza a Genova, Alessi aveva già ideato una struttura simile, un percorso in cui la ricchezza decorativa degli ordini architettonici accompagnava il movimento del visitatore, dal basso verso l'alto. Nel sistema terrazzato della villa delle Peschiere, progettata per il ricco mercante Tobia Pallavicino, Alessi aveva esibito un continuo *crescendo* linguistico che, dal tuscanico / rustico del

<sup>193</sup> S. Varni 1877, 57.

<sup>194</sup> Si veda il disegno in: LM, 124, 125. Le *tuscanicae dispositiones* sono presentate in: M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556, IV Libro, Cap. 7, 192-201. Sulle *tuscanicae dispositiones*: G. Morolli 1988, 63-64. La trabeazione dell'atrio del Pantheon è indicata con la lettera D nella rappresentazione in sezione, nel trattato di Palladio, alla tavola: A. Palladio 1570, IV Libro, 79-80. Si veda la Fig. 2.112.

<sup>195</sup> Come nota Howard Burns, anche Palladio utilizza questa soluzione nella Basilica di Vicenza. H. Burns 1975, 158-159 (nota 61).

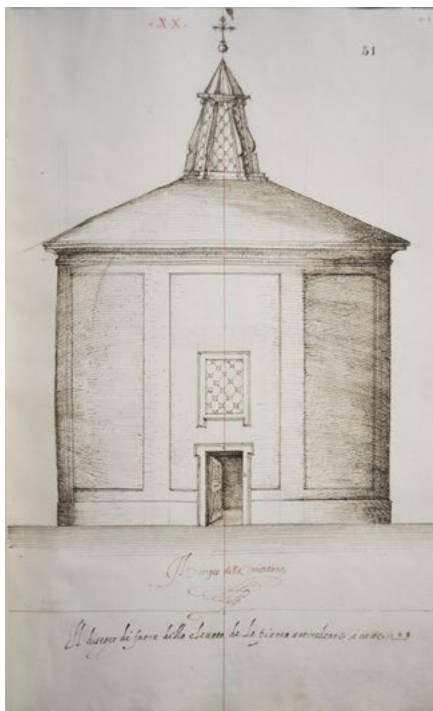


Figura 2.115 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetti per la cappella della *Trasfigurazione*, la *Porta Aurea* e la cappella della *Deposizione*, LM 51, 109, 249.



Figura 2.116 - Galeazzo Alessi, Villa Pallavicino, detta delle Peschiere, Genova, iniziata intorno al 1556.

primo livello, arrivava al fastoso composito del piano nobile della villa<sup>196</sup> (Fig. 2.116).

Tuttavia, se a villa Pallavicino il complesso era pensato anche in funzione di una visione prospettica d'insieme, a Varallo il visitatore non avrebbe mai potuto cogliere il Sacro Monte in un unico sguardo, ma l'avrebbe scoperto poco alla volta, muovendosi tra le cappelle. Inoltre, mentre a villa Pallavicino il punto di arrivo era rappresentato dall'ordine composito del piano nobile, al Sacro Monte il culmine del percorso è caratterizzato dall'uso dell'ordine dorico (Fig. 2.76). Se il punto di arrivo è il più semplice tra gli ordini vitruviani, come creare un *crescendo* linguistico dall'area bassa all'area alta? Quali sono le "sfumature intermedie" che portano all'ordine dorico del *Santo Sepolcro*?

Se si prova a sfogliare il Libro dei Misteri in senso inverso, non dalla prima all'ultima pagina, ma dalle tavole che rappresentano il *Santo Sepolcro* ai primi fogli del volume, si può notare una progressiva contrazione degli elementi che compongono gli ordini: le colonne diventano lesene, gli architravi diventano fasce e le modanature delle cornici sono ridotte ai minimi termini. Il dorico dell'area alta si semplifica, perde pezzi, diventa sempre più astratto, fino a trasformarsi in una rappresentazione "ideogrammatica" degli elementi strutturali<sup>197</sup>.

Per capire questo processo, è utile osservare nel dettaglio il progetto di rinnovamento della *Santa Casa di Loreto*<sup>198</sup>. La *Santa Casa* è la seconda cappella del Sacro Monte e ospita il primo capitolo della vita di Cristo, l'*Annunciazione* (Al: 2). L'edificio si trova a pochi passi dalla *Porta Maggiore* (Al: A) e dalla cappella di *Adamo ed Eva* (Al: 1), che, rappresentando l'*incipit* e l'*overture* dell'intero complesso, sono le uniche cappelle dell'area bassa con ordini completi (ovvero con colonne e trabeazione). Nella *Santa Casa*, Alessi sente la necessità di smorzare i toni, per preparare il pellegrino al *crescendo* verso l'area alta: l'architetto sceglie di utilizzare un linguaggio meno aulico, un passaggio intermedio che avvicina il visitatore alle austere cappelle del complesso di *Betlemme* (Al: 4-8).

Come in altri progetti di rinnovamento illustrati nel Libro dei Misteri, Alessi non prevede di modificare l'assetto generale della cappella, ma soltanto di "adorarla di fuori"<sup>199</sup>. La facciata del vecchio edificio era priva di decorazioni: essa riproduceva fedelmente le forme e le dimensioni della Santa Casa di Loreto, ma non il ricco involucro marmoreo progettato da Bramante agli inizi del secolo (Fig. 2.16). Alessi disegna così due soluzioni, che intendono dare alla cappella un aspetto meno rurale e più classicheggiante: scandisce le pareti esterne con una successione di lesene lisce e decora le superfici comprese tra le lesene con pitture che imitano

---

<sup>196</sup> Si vedano le considerazioni in: D.M. Salzer 1992, 308.

<sup>197</sup> Come scrive Claudia Conforti, parlando di alcune opere di Giorgio Vasari, come il secondo livello della Galleria degli Uffizi, Santo Stefano della Vittoria a Pistoia, le logge di piazza Grande e la badia di Santa Flora e Lucilla a Arezzo. C. Conforti 1993, 50.

<sup>198</sup> Il progetto è rappresentato in: LM 18-22.

<sup>199</sup> LM 4.



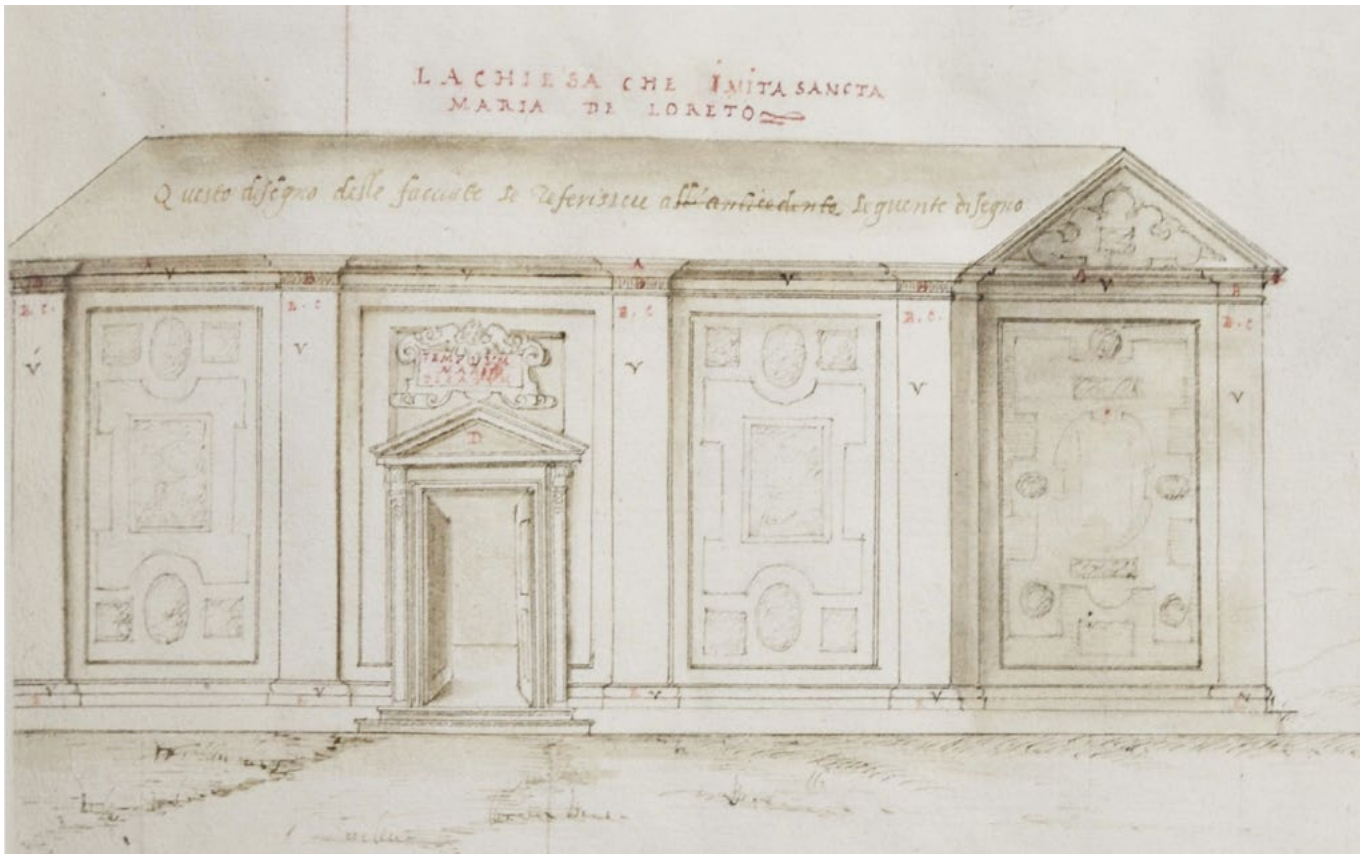


Figura 2.117 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Annunciazione, LM 20. Il disegno mostra un progetto per il rinnovamento della Santa Casa.

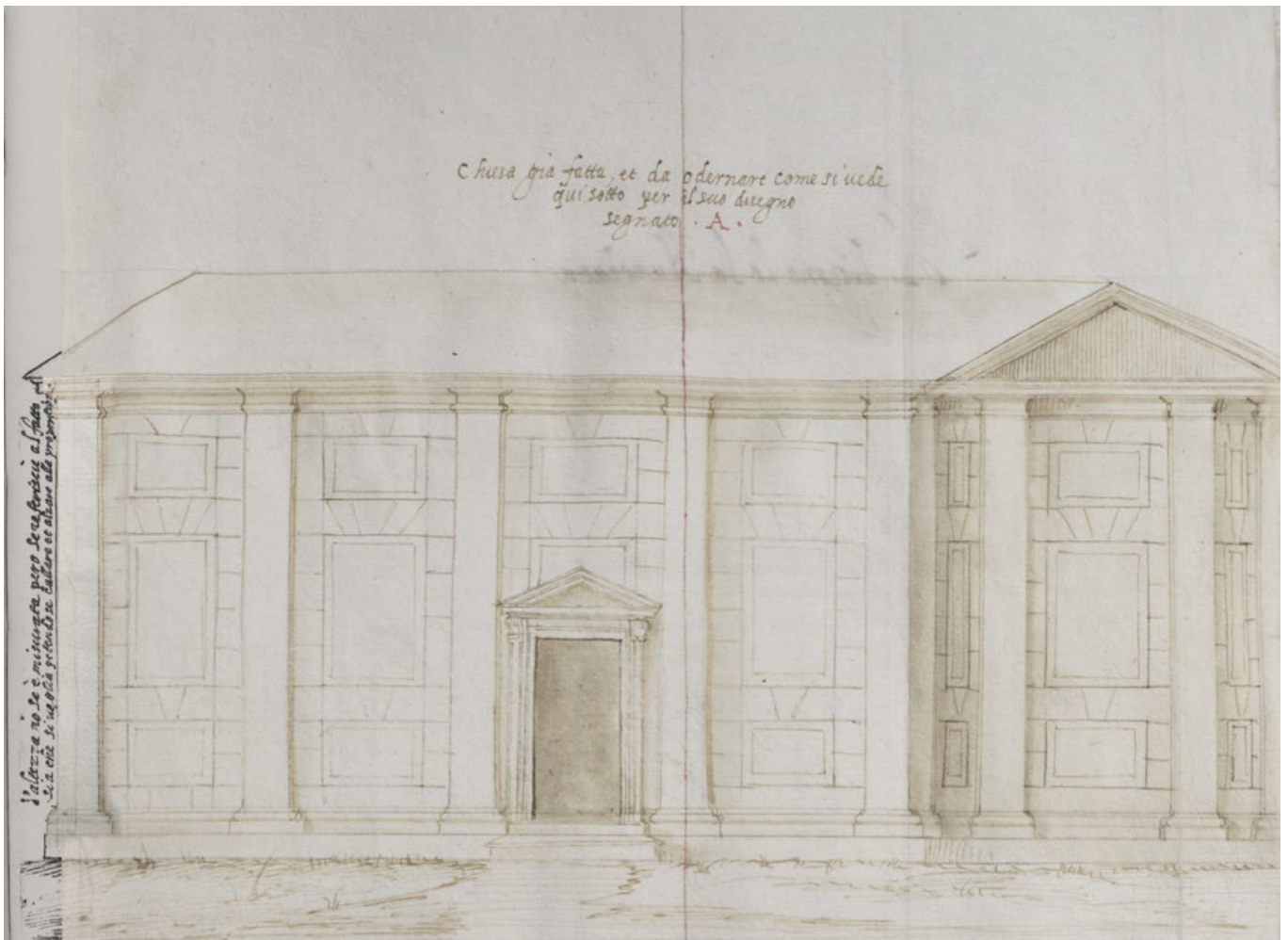


Figura 2.118 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Annunciazione, LM 20. Il disegno mostra un progetto per il rinnovamento della Santa Casa.



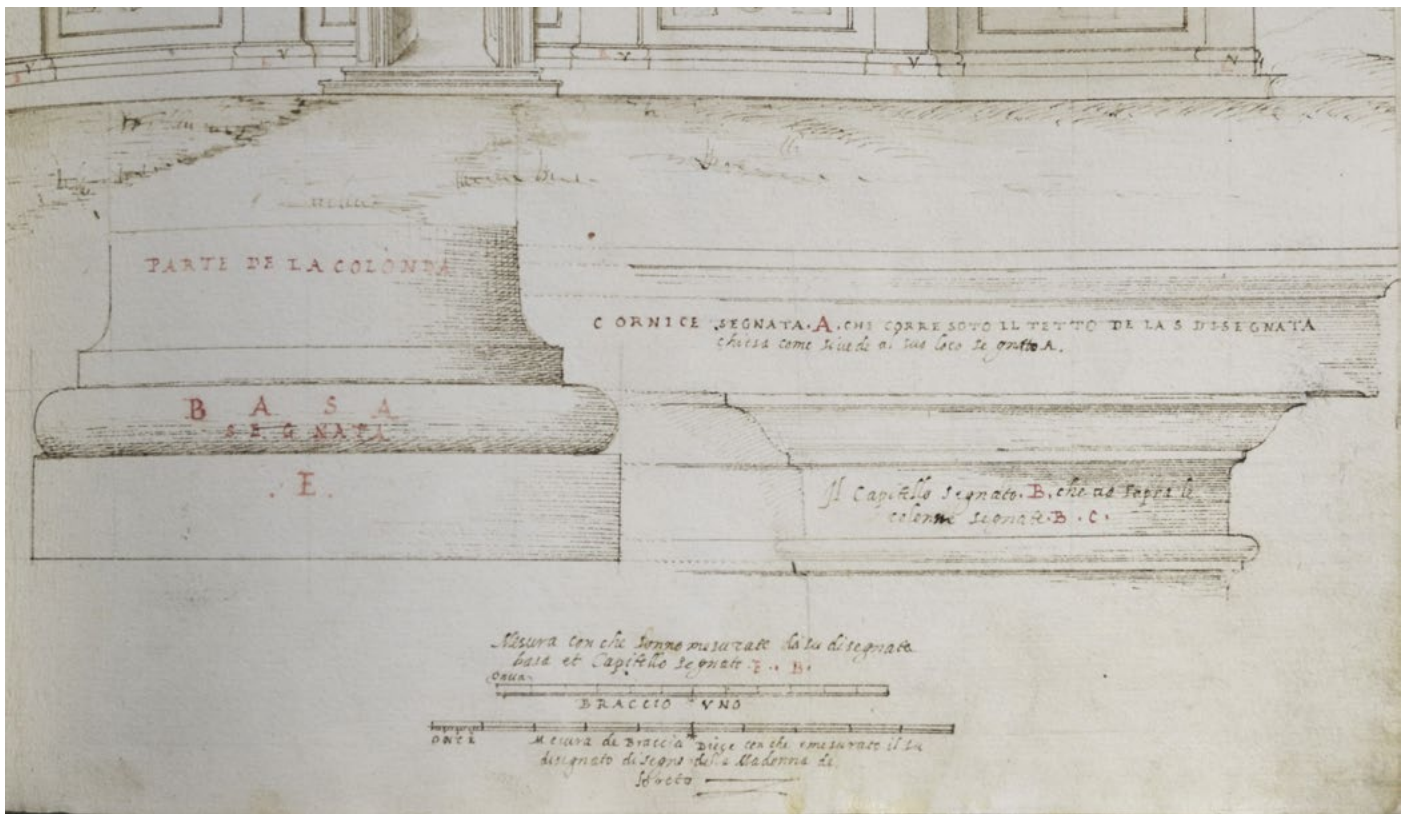


Figura 2.119 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Annunciazione, LM 20. Dettaglio della base e della cornice 'bastarda'.

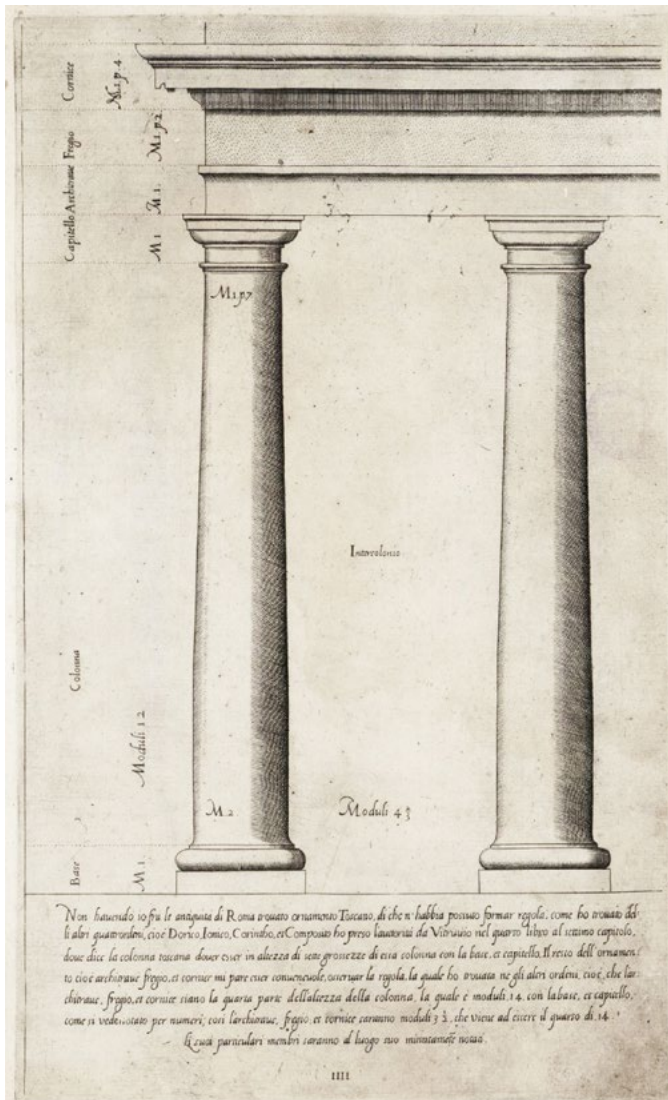


Figura 2.120 - Vignola, Ordine tuscanico, acquaforte, 1562. Da: J. Barozzi da Vignola, 1562.

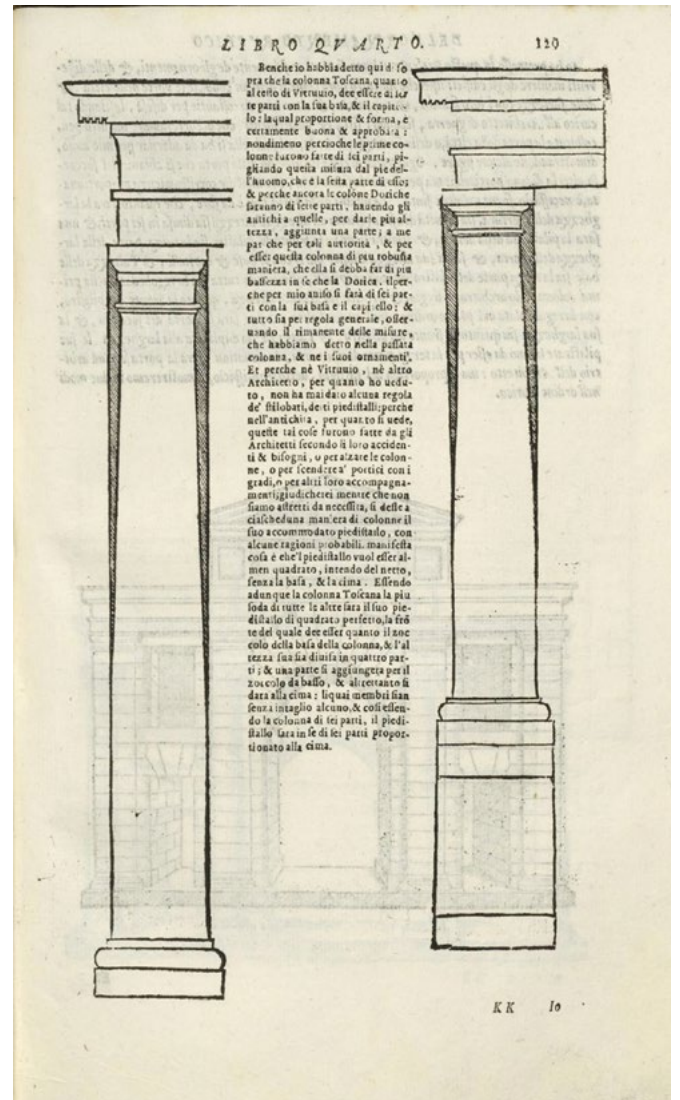


Figura 2.121 - Sebastiano Serlio, Ordine tuscanico, silografia, 1537. Da: S. Serlio 1584, IV Libro, 120.

“commetiture di pietre” (ovvero un paramento lapideo a bugnato liscio) e “pietre mischie” (ovvero un intarsio di marmi colorati)<sup>200</sup> (Fig. 2.117, 2.118).

Le lesene mostrano dettagli che in qualche modo derivano dalle colonne doriche e tuscaniche (Fig. 2.119). Nell'estremità inferiore sono delimitate da una modanatura in genere utilizzata dai trattatisti cinquecenteschi per le basi dell'ordine tuscanico, con un unico toro (Fig. 2.120, 2.121). Nell'estremità superiore Alessi disegna una sorta di “capitello” dorico che, invece di avere abaco e echino, presenta un'unica sagoma di gola dritta (Fig. 2.122). Entrambe le modanature corrono lungo tutto il perimetro dell'edificio e sono rilevate in corrispondenza del sostegno verticale. Sopra alla gola dritta, s'impone una modanatura che Alessi definisce “cornice”, composta soltanto da una corona con canaletto: questa modanatura, che dovrebbe essere la parte sommitale di una trabeazione, poggia direttamente sul capitello, senza la mediazione di architrave e fregio.

Nonostante Alessi utilizzi termini che sembrano rimandare a una distribuzione canonica degli elementi che compongono un ordine, la successione delle membrature è piuttosto anticonvenzionale. Infatti, cercando di ricostruire la sintassi dell'ordine, non è possibile dire con certezza se la gola dritta sia riconducibile alla modanatura di un “capitello” o a quella di una sottocornice, così come non è possibile stabilire se il fregio di quello che Alessi definisce “capitello” non sia in realtà il fregio di una trabeazione (Fig. 2.122). Capitello e trabeazione diventano un'unica modanatura, simile a quella che Serlio, nel *Quinto Libro*, chiama “cornice bastarda”<sup>201</sup> (Fig. 2.123), ma anche molto vicina alle ‘imposte’ di monumenti antichi, come il Colosseo o il Teatro di Marcello, per citare soltanto alcuni esempi celebri (Fig. 2.124)<sup>202</sup>. Questo genere di modanatura è utilizzato dagli architetti rinascimentali soltanto per ‘impostare’ gli archi di portici e logge, come si può vedere, ad esempio, nel cortile di Santa Maria della Pace a Roma, di Bramante o nella loggia di villa Madama di Raffaello (Fig. 2.125), ma anche in ambienti interni, come la chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, progettata da Alessi stesso intorno al 1568<sup>203</sup> (Fig. 2.126).

Quella utilizzata da Alessi a Varallo, tuttavia, non è una comune ‘imposta’. La modanatura della *Santa Casa*, per funzionare, non ha bisogno di essere subordinata a un ordine maggiore, come avviene invece, ad esempio, nel Teatro di Marcello (Fig. 2.124). Anzi, la ‘cornice bastarda’ di Alessi fa parte di un sistema autonomo, in grado di definire da solo la configurazione di un'intera facciata. Alessi reinterpretava esempi dell'architettura antica e moderna, li filtra attraverso la propria

---

<sup>200</sup> LM 18.

<sup>201</sup> S. Serlio 1584, V Libro, 212. Sugli ordini “abbreviati” di Serlio (soprattutto nelle chiese del Quinto Libro), si veda: P. Zampa 1989, 188.

<sup>202</sup> La modanatura della *Santa Casa* (così come la “cornice bastarda” di Serlio) si differenzia da quella dell'imposta degli archi in monumenti antichi per l'aggetto della corona. Nel disegno di Alessi, infatti, l'aggetto della corona rimane costante, mentre il “capitello” segue il movimento dei rilievi murari. Nell'imposta di monumenti antichi, invece, l'intera modanatura (corona compresa) segue il movimento dei rilievi murari.

<sup>203</sup> Come si può vedere nell'imposta degli archi della navata centrale della chiesa a Fig. 2.126.



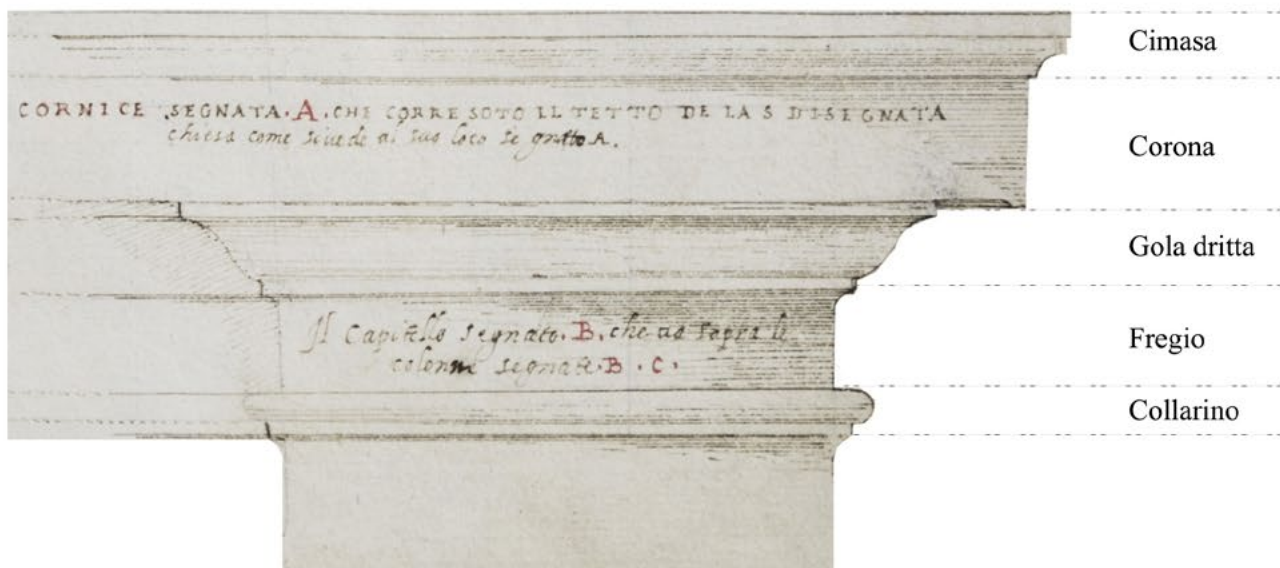
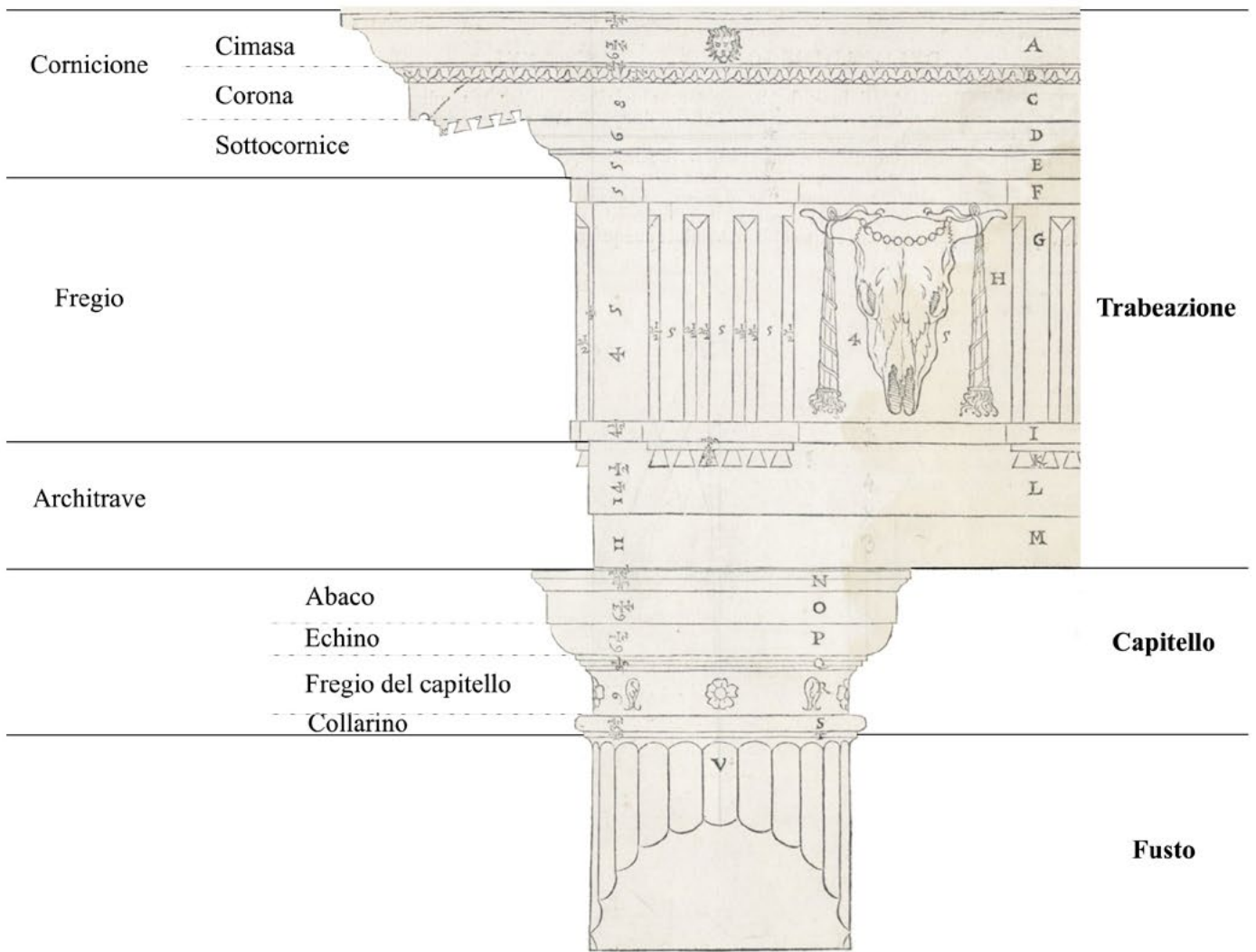


Figura 2.122 - Confronto fra il capitello e la trabeazione dorica di Palladio (in alto), e la cornice bastarda progettata da Alessi per la cappella dell'Annunciazione (in basso). Elaborazione da: A. Palladio 1570, I Libro, 27; LM 20.

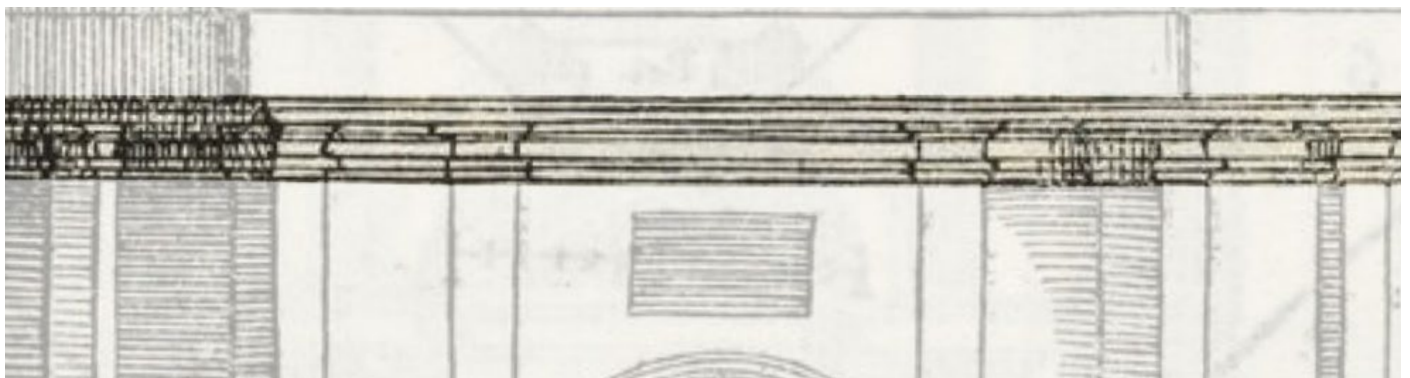
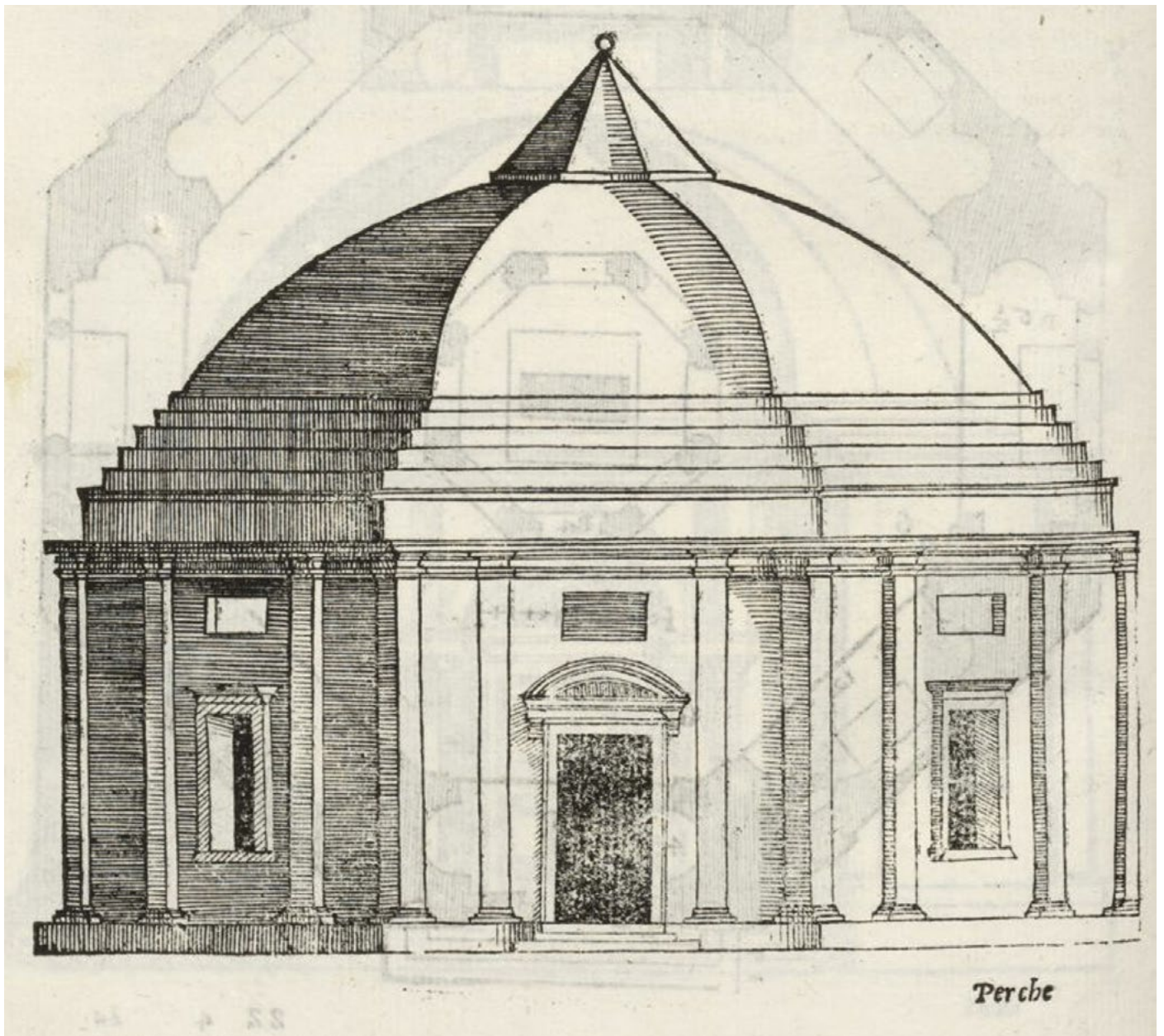


Figura 2.123 - Sebastiano Serlio, Tempio ottagonale, silografia, 1547. Da: S. Serlio 1584, V Libro, 208v. In evidenza la cornice 'bastarda' delle lesene.



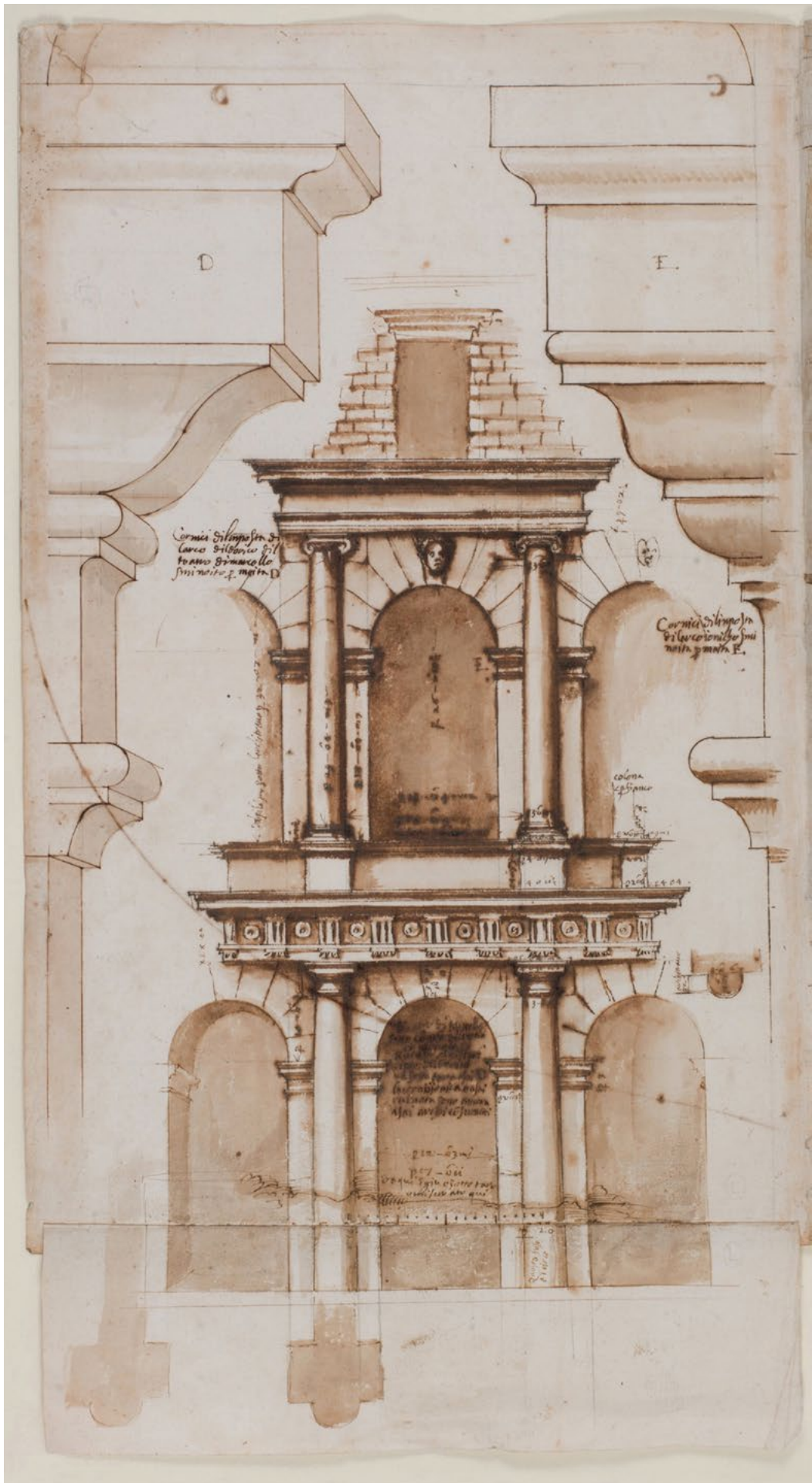


Figura 2.124 - Alberto Alberti, Rilievo del Teatro di Marcello a Roma, con dettagli architettonici, penna, inchiostro bruno e acquerello su carta, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, vol. 2501 B, 41v. A destra e a sinistra, con le lettere D e E, sono rappresentate le modanature delle imposte degli archi.



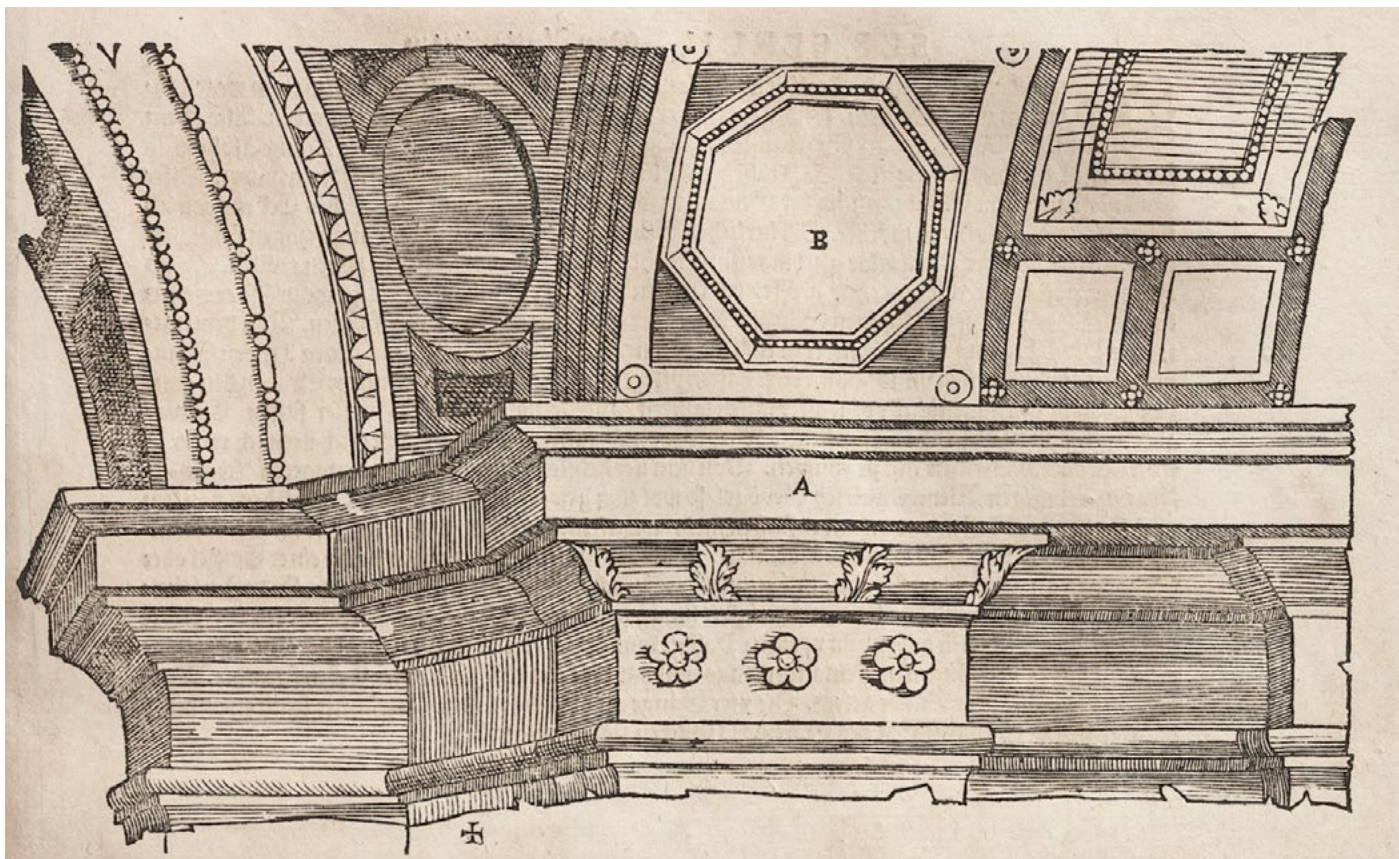


Figura 2.125 - Sebastiano Serlio, Rilievo della cornice bastarda della loggia di Villa Madama a Roma (iniziata nel 1518 su progetto di Raffaello), silografia, 1540. Da: S. Serlio 1584, V Libro, 208v.

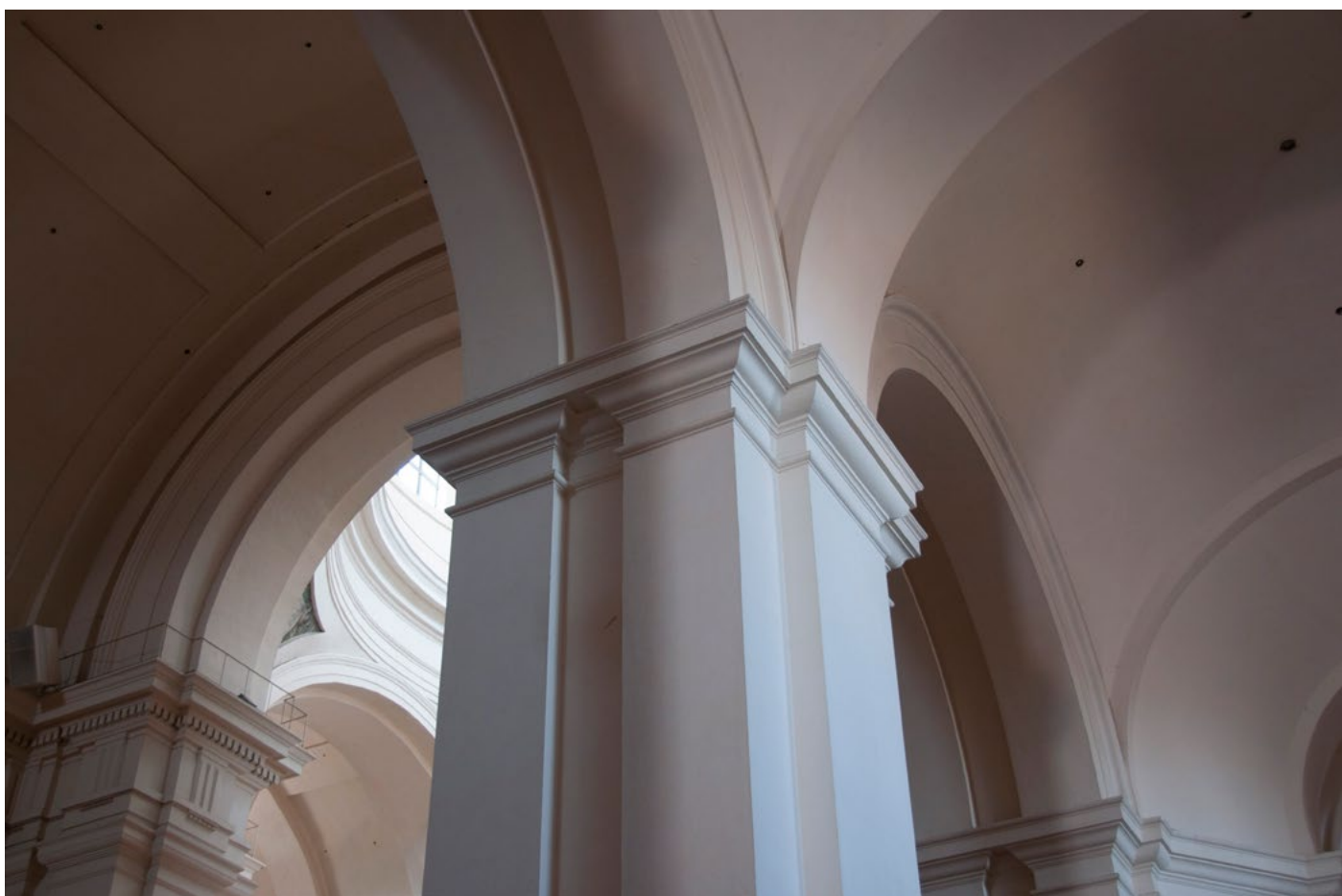


Figura 2.126 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Assisi, iniziata nel 1569. Si può vedere la cornice bastarda all'imposta degli archi della navata centrale.

conoscenza teorica dell'architettura e li trasforma in una "cosa nova", ma mai estranea alle "regole et termini di architettura"<sup>204</sup>.

L'operazione intellettuale che dà vita alla "cornice bastarda" della Santa Casa non è un caso isolato al Sacro Monte, ma è soltanto uno dei molti passaggi in un gioco di sottrazione, sintesi e ricomposizione degli elementi dell'ordine dorico che caratterizza il *crescendo* verso l'area alta. Lungo il percorso Alessi sviluppa soluzioni originali e sempre diverse: talvolta le lesene sono trattate con superfici bugnate, come se fossero gli angolari di un palazzo (Fig. 2.127); in alcune occasioni le lesene non hanno più il capitello, ma resta soltanto la cornice (Fig. 2.128); in altri casi la lesena piega in orizzontale, in un'astratta rappresentazione dell'architrave (Fig. 2.115a, 2.128); in altri casi ancora rimangono le modanature di base, capitello e cornice, ma addirittura scompaiono le lesene (Fig. 2.130).

Nel disegno delle cappelle per l'area bassa non c'è traccia d'ingenuità o d'ignoranza della corretta sintassi del linguaggio classico dell'architettura. Non c'è nemmeno traccia di una "regressione [degli ordini a] uno stato primordiale", come sostiene Sandro Benedetti parlando degli "ordini a fasce" di fine Cinquecento e inizio Seicento<sup>205</sup>. C'è invece un certo compiacimento per la "varietà" di *maniera*, che è "di grande contentezza all'occhio umano, et di soddisfazione all'animo", come scrive Sebastiano Serlio<sup>206</sup>. C'è una sottile tensione intellettuale, che mostra una certa "sprezzatura", come direbbe l'umanista Baldassarre Castiglione: "nascond[ere] l'arte e dimostr[are] ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi"<sup>207</sup>; oppure, come teorizza il compositore Giulio Caccini per le sue *Nuove Musiche*, "quella elegante trascuratezza nata da pieno dominio di sé", "quella che mitiga la rigidità e la secchezza nel canto e lo rende piacevole, seducente e arioso"<sup>208</sup>.

Quest'uso sintetico e conciso degli ordini, ma allo stesso tempo sofisticato e vario, è lo strumento utilizzato da Alessi per creare quel *crescendo* linguistico che accompagna il visitatore dall'area bassa all'area alta. Tuttavia Alessi non ricorre

---

<sup>204</sup> Dalla lettera inviata al cardinale Fulvio della Corgna: "Non mi è parso doverlo fare [il disegno della facciata della chiesa del Gesù] secondo la forma ordinaria parendomi men grata, che le cose nove, purché elle non se tolgano dalle regole e termini dell'Architettura". H. Burns 1975, 166.

<sup>205</sup> S. Benedetti 1989, 40. Sulla scorta di Sandro Benedetti, Andrea Marelli inserisce il Libro dei Misteri all'interno di un più ampio dibattito sull'ordine a fasce in Lombardia tra XVI e XVII secolo. Secondo Marelli, il linguaggio adottato da Alessi al Sacro Monte sarebbe da interpretare come una reazione a precedenti lombardi della prima metà del Cinquecento. In particolare Marelli si riferisce a Palazzo Stampa di Soncino di Cristoforo Lombardo, che riconosce come un'opera di fondamentale importanza per la diffusione di "questa nuova partitura architettonica". Nella lettura di Marelli il Libro dei Misteri avrebbe costituito il primo "vero e proprio repertorio dei possibili usi dell'ordine a fasce". Tuttavia, come si è visto, quello utilizzato da Alessi è qualcosa di più complesso e sfaccettato. È un linguaggio diverso da quello utilizzato da Bramantino all'interno della cappella Trivulzio, con la sua tensione quasi metafisica (Adorni 2002 a, 274), e da Cristoforo Lombardo nella torre di Palazzo Stampa di Soncino (Loi 2007), in cui le linee strutturali sono schematizzate in un semplice telaio di fasciature. A. Marelli 1993.

<sup>206</sup> S. Serlio 1584, VII Libro, 92.

<sup>207</sup> B. Castiglione 1528, XXVI.

<sup>208</sup> Il passaggio di Giulio Caccini è citato in: J. Shearman 1983, 9-10.





Figura 2.127 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della Samaritana, alzato, LM 62.



Figura 2.128 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della Strage degli Innocenti, alzato, LM 29.



Figura 2.129 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Entrata a Gerusalemme, alzato LM 99.



Figura 2.130 - Progetto per la cappella del Noli Me Tangere, alzato, LM 271.





Figura 2.131 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella di Cristo che porta la Croce, LM 209.

all'uso degli ordini astratti soltanto nell'area bassa: talvolta essi entrano a far parte del linguaggio aulico dell'area alta. È questo il caso della cappella della *Salita al Calvario* (Al: 30) (Fig. 2.131). Alessi imposta le quattro facciate di quest'edificio suddividendo le superfici verticali con un complesso sistema di paraste ribattute. Le paraste hanno una base tuscanica e un capitello che si potrebbe definire dorico: le loro modanature corrono lungo tutto il perimetro dell'edificio, seguendo i risalti delle pareti. Tuttavia, a differenza di un canonico dorico vitruviano, quest'ordine manca del tutto della trabeazione (Fig. 2.122a): il tetto, infatti, poggia direttamente sull'abaco del capitello. Ma il gioco combinatorio di Alessi non si ferma qui, perché l'architetto intreccia il sistema di paraste dorico-tuscaniche con timpani, portali e specchiature che s'incastrano tra loro, generano un'ambigua tensione tra muro e ordine, struttura e decorazione.

Questa tensione raggiunge il culmine nella sezione centrale dell'edificio, dove il fusto della parasta si allarga in maniera anomala, spezzando i rapporti proporzionali dell'ordine: se in una canonica colonna dorica il rapporto tra larghezza e altezza del fusto è di 1:6, qui la parasta centrale raggiunge quasi un rapporto di 1:2. Alessi scava all'interno del fusto un'apertura centinata, che rompe la modanatura della base. Al di sopra dell'apertura disegna un timpano triangolare, che sembra galleggiare nella sezione centrale della parete, sfiorando il collarino del capitello.

Il disegno della facciata non mostra incertezze nella conoscenza degli ordini vitruviani: quelli di Alessi non sono errori, ma sono manipolazioni pensate in funzione di un occhio esperto, in grado di riconoscere quando e in quale modo l'architetto si sta allontanando dalla "norma"<sup>209</sup>. Osservando il disegno di quest'edificio, un osservatore colto è stupefatto dall'ambiguità del disegno e spinto ad interrogarsi sulla natura strutturale dell'edificio: la modanatura che cinge l'intera cappella è un capitello o è una cornice? Cosa è muro e cosa è ordine?

Gli ordini 'astratti' compaiono anche nella *Casa di Caifas* (Fig. 2.132a), dove Alessi combina pareti bugnate, archi su colonne, ordini abbreviati, fasciature lisce che piegano in orizzontale, lesene bugnate e astratte mensole parallelepipedo, in un "impiego estensivo di sfumature intermedie", come scrive, in un altro contesto, Augusto Roca de Amicis. In questa facciata Alessi disegna soluzioni talmente audaci e innovative, da anticipare di una settantina d'anni il "gioco di incastri perseguito con logica implacabile" della facciata della casa romana dei Filippini di Francesco Borromini<sup>210</sup> (Fig. 2.132b).

Quella di Alessi è una sfida all'osservatore esperto, sollecitato a comprendere il processo mentale che porta alla creazione di questa "fitta trama di accenti posati su tutto", usando le parole di John Shearman<sup>211</sup>. In questa facciata si può riconoscere lo stesso gusto per gli accostamenti inusuali che si trova, ad esempio, sul

---

<sup>209</sup> Si vedano le riflessioni di John Shearman sul "Problema dell'architettura" in: J. Shearman 1983, 54.

<sup>210</sup> A. Roca de Amicis 2003, 28-29.

<sup>211</sup> Come scrive John Shearman in riferimento a opere d'arte contemporanee all'attività di Galeazzo Alessi, come l'Allegoria della Pace di Francesco Salviati, il caminetto di Fontaineblau o il candeliere del Cardinal Farnese di Antonio Gentili. J. Shearman 1983, 112.



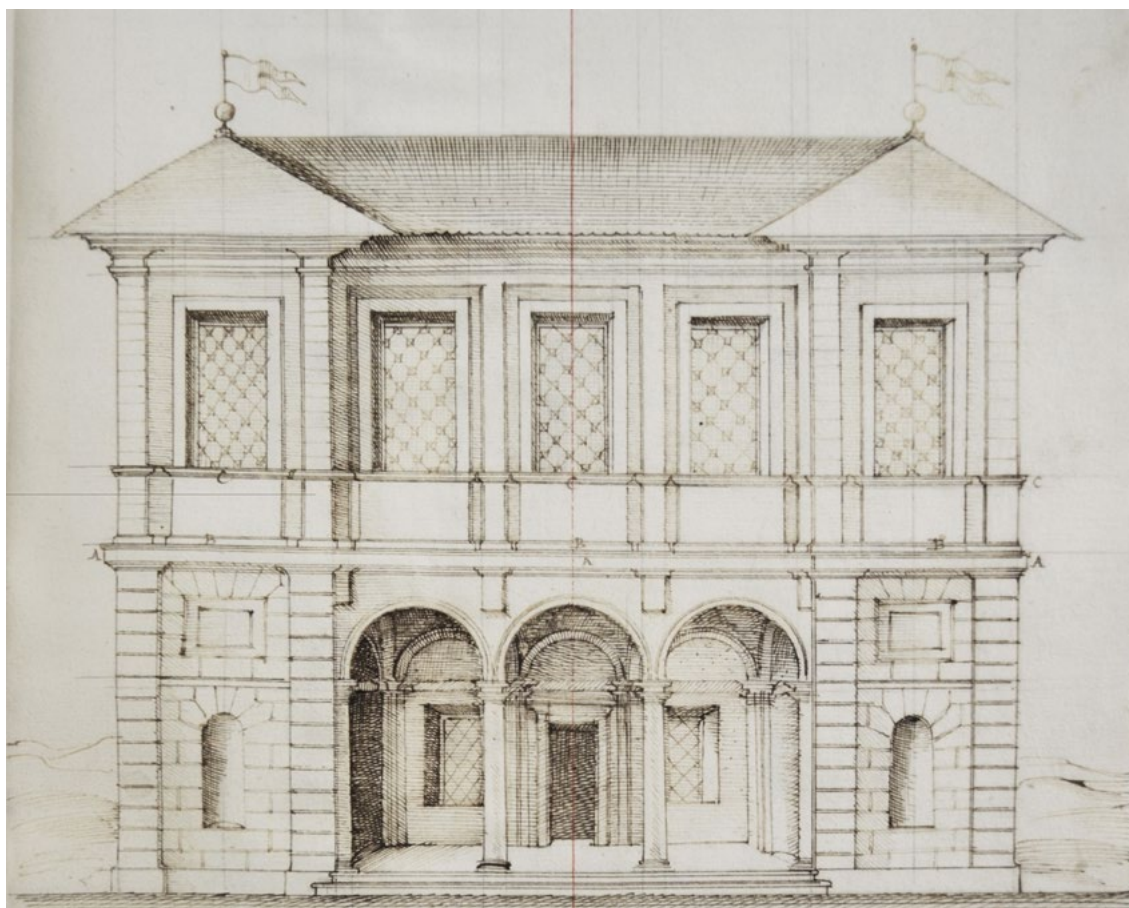


Figura 2.132a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Caifas*, alzato, LM 189.



Figura 2.132b - Francesco Borromini, Oratorio dei Filippini, Roma, 1637-67.



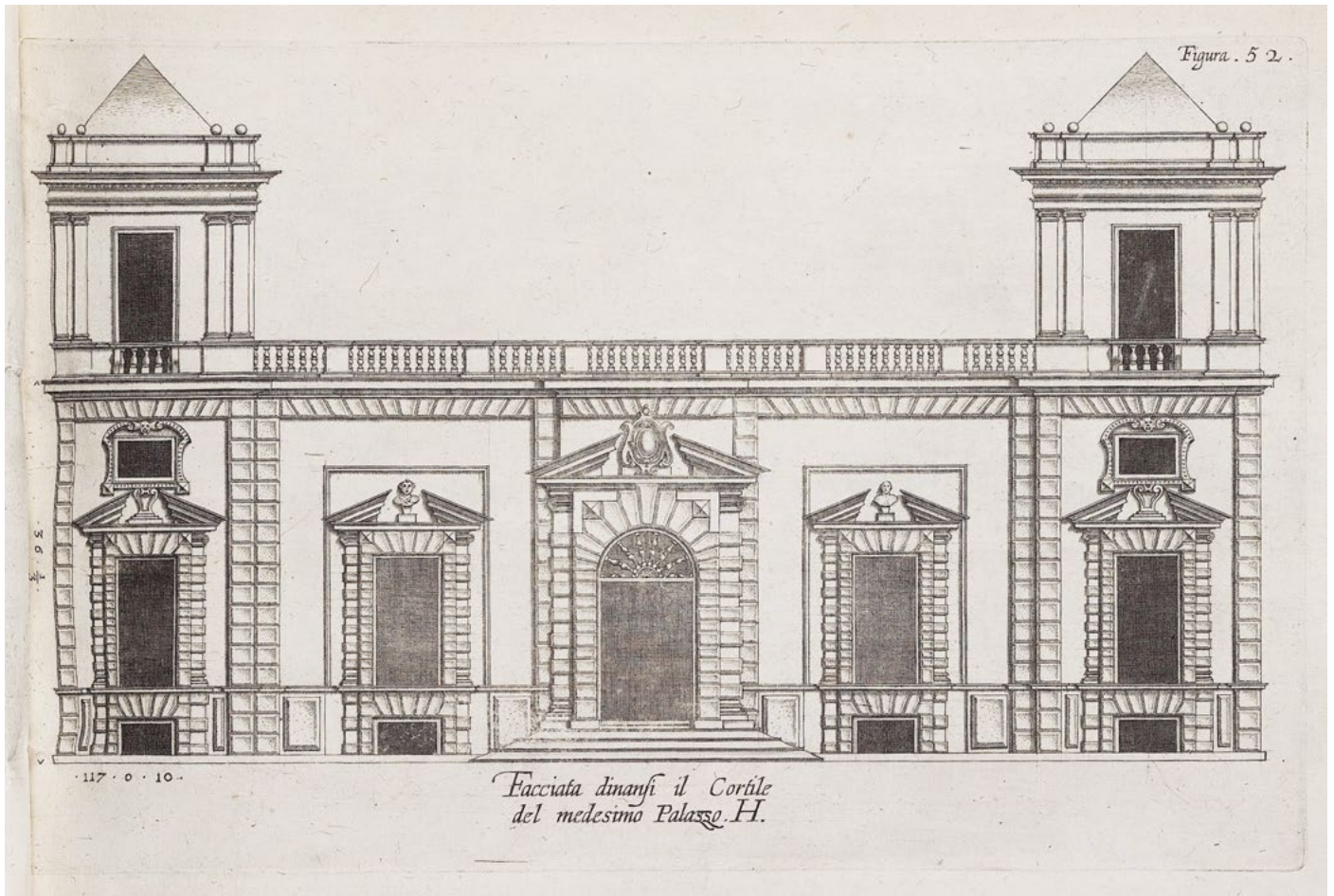


Figura 2.133 - Peter Paul Rubens, Palazzo H (villa Grimaldi Sauli a Genova, iniziata intorno al 1554. su progetto di Galeazzo Alessi), acquaforte, 1622. Da: P.P. Rubens 1622.

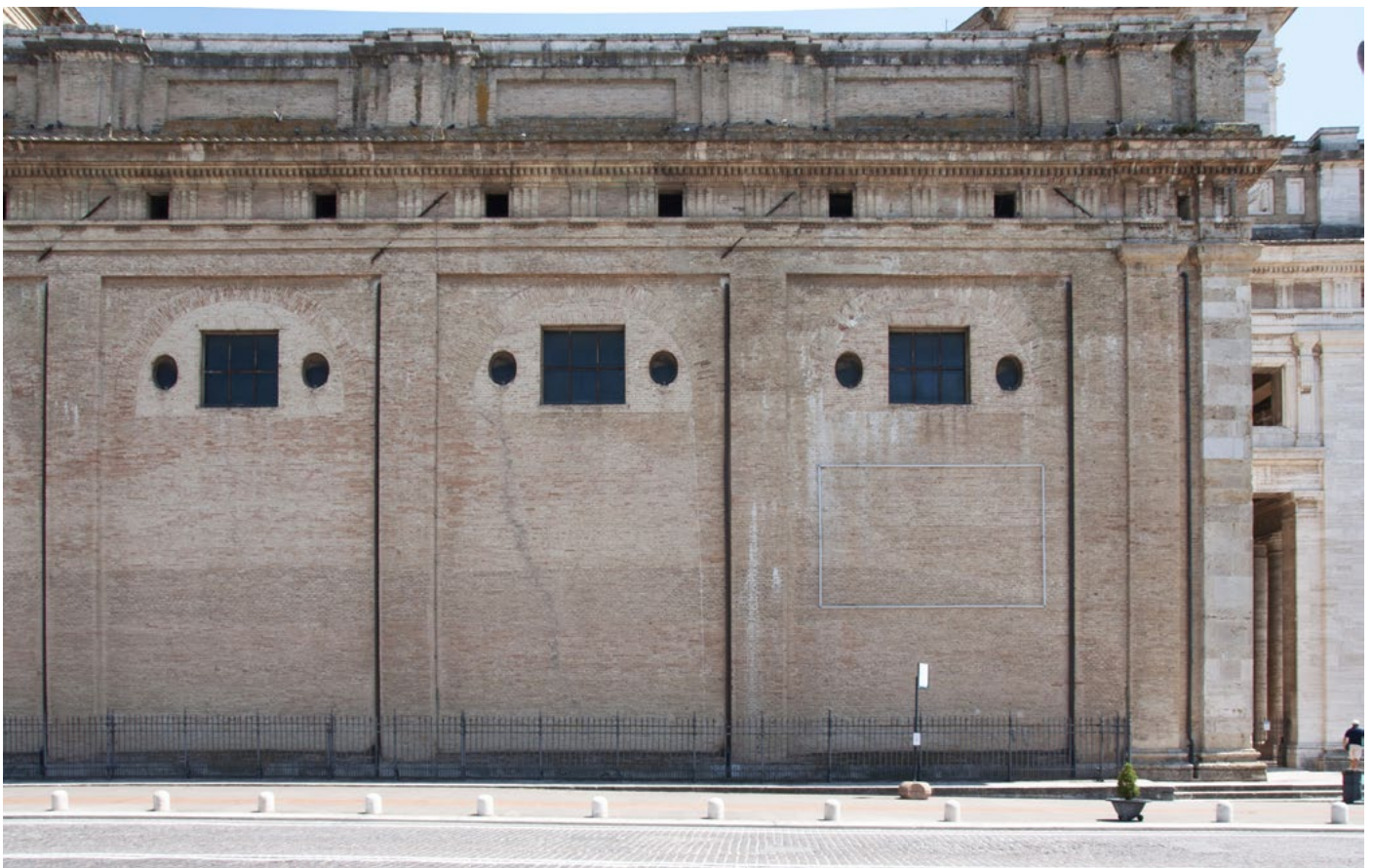


Figura 2.134 - Galeazzo Alessi, Chiesa di Santa Maria degli Angeli, Assisi, iniziata nel 1569.

fianco di Villa Giustiniani a Genova, sul fronte esterno del cortile di villa Grimaldi (Fig. 2.133) o sulle facciate esterne della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi<sup>212</sup> (Fig. 2.134).

L'origine del linguaggio di Alessi è probabilmente da cercare nelle sue esperienze romane, nell'osservazione e nello studio dei monumenti antichi e dell'architettura dei primi decenni del Cinquecento. È abbastanza evidente che il disegno della *Salita al Calvario*, ad esempio, sia una reinterpretazione in chiave dorica della finestra al piano nobile di Villa Lante a Roma, opera di Giulio Romano, che Alessi aveva già rielaborato una decina di anni prima nella loggia di Villa Pallavicino (Fig. 2.135, 2.136).

Tuttavia, tra i molti esempi che si potrebbero citare, le due architetture che forse influenzano maggiormente le scelte di Alessi nelle cappelle del Sacro Monte sono Palazzo Alberini (1515 ca.) di Raffaello e Palazzo Stati-Maccarani (1522-24) di Giulio Romano<sup>213</sup>. In questi due edifici, come ha già notato la storiografia, Raffaello e Giulio avevano sperimentato un approccio innovativo nell'uso degli ordini, arrivando a soluzioni molto simili a quelle utilizzate da Alessi a Varallo. Nel piano nobile di questi palazzi gli ordini abbandonano i canonici rapporti proporzionali e sono ridotti a poche linee essenziali, che rappresentano, come in un ideogramma, la logica strutturale dell'edificio (Fig. 2.137, 2.138)<sup>214</sup>.

Non è soltanto il disegno di dettaglio a colpire Galeazzo, ma è soprattutto il loro processo ideativo, quella tendenza a comprimere gli elementi dell'ordine, creando un linguaggio nuovo, ma radicato agli esempi dell'architettura antica. Inoltre Alessi intuisce l'enorme vantaggio di questo sistema astratto, che non esce dalle "regole et termini d'Architettura", ma consente un uso libero delle membrature, privo di particolari vincoli proporzionali.

## **Guidare l'occhio del visitatore: i portali e le vetriate**

L'uso dell'ordine astratto permette di trasformare i semplici volumi delle cappelle del Sacro Monte in architetture classicheggianti, facili da realizzare e adatte a rappresentare, nel loro insieme, la grande scenografia di una città antica. Nelle didascalie che accompagnano i progetti, Alessi specifica che non sempre è necessario realizzare i dettagli dell'ordine in "pietra di scarpello", ovvero in pietra da taglio. Talvolta, "per fuggir la spesa", la Fabbrica potrà "fing[ere] di pittura" le lesene, le

---

<sup>212</sup> Sul fianco di Villa Giustiniani, si veda: C.L. Frommel 1975, 167. Il fronte di villa Grimaldi è rappresentato in: P.P. Rubens, 1622, 52. Su Santa Maria degli Angeli, la cronologia e i documenti relativi al progetto, si veda il recente saggio: M. Biviglia 2012.

<sup>213</sup> Su Palazzo Alberini: P.N. Pagliara 1984; P.N. Pagliara 1986 b; C.L. Frommel 1989 a. Su Palazzo Stati-Maccarani: C.L. Frommel 1989 b.

<sup>214</sup> Per un approfondimento su questo tema si veda: L. Fecchio 2019 b. I palazzi Alberini e Stati-Maccarani non sono i primi edifici ad adottare questo sistema progettuale. Come ha notato Howard Burns, già nel 1504 Raffaello aveva rappresentato nella tavola dello *Sposalizio delle Vergine* un ordine abbreviato, forse ispirato ad alcuni progetti di Francesco di Giorgio. Nelle arcate interne del Tempio di Salomone, infatti, Raffaello disegna lesene "prive di capitello", coronate "da una membratura che è simultaneamente capitello e trabeazione". A. Nesselrath, H. Burns 1984, 381-382. Interessanti considerazioni si possono trovare anche in: M. Rakatansky 2017.





Figura 2.135 - Giulio Romano, Villa Turini-Lante al Gianicolo, Roma, 1520-21.



Figura 2.136 - Galeazzo Alessi, Loggia di Villa Pallavicino delle Peschiere, Genova, iniziata intorno al 1556.



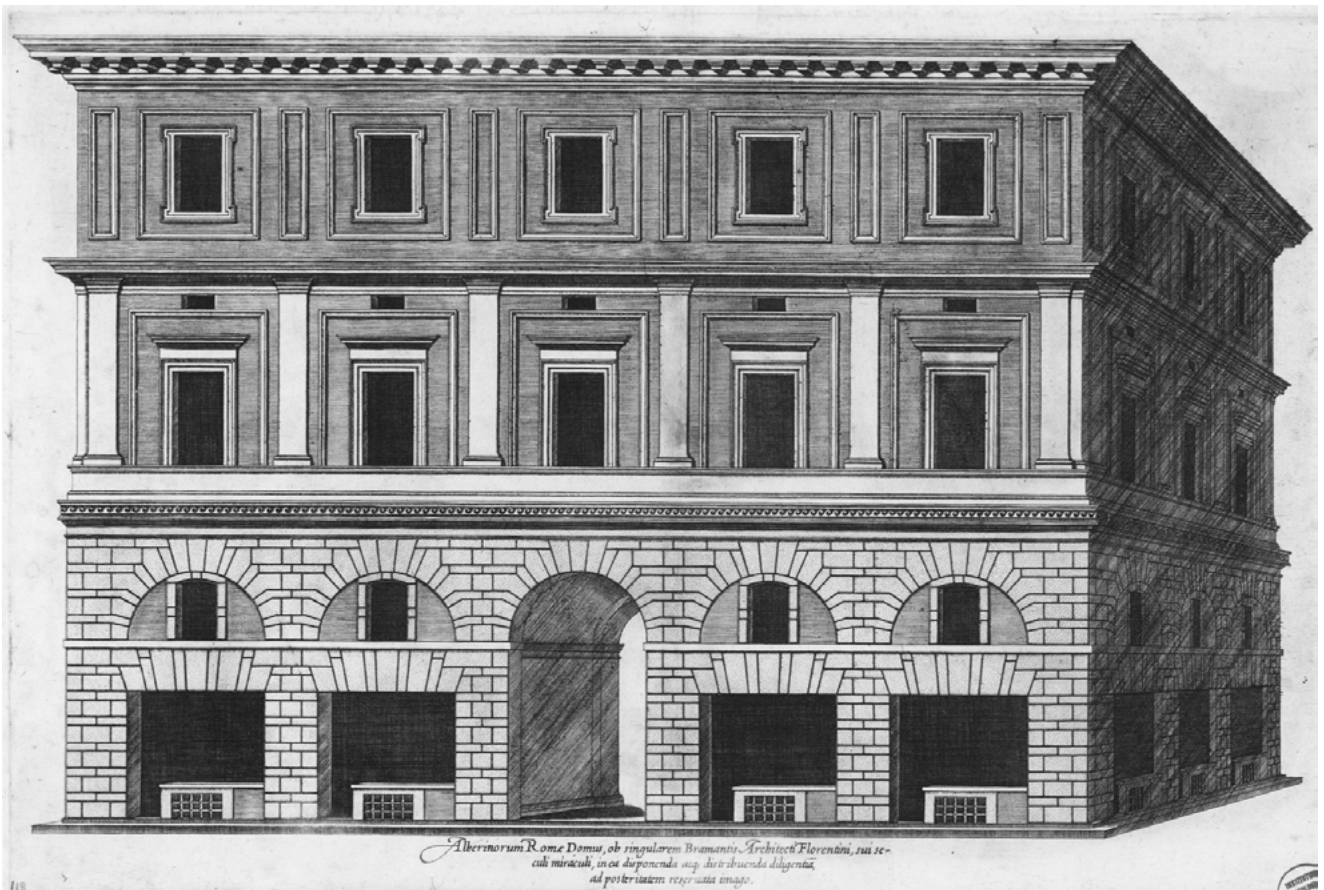


Figura 2.137 - Antoine Lafréry, Facciata di Palazzo Alberini a Roma di Raffaello (in costruzione nel 1515), acquaforte, 1550 ca.

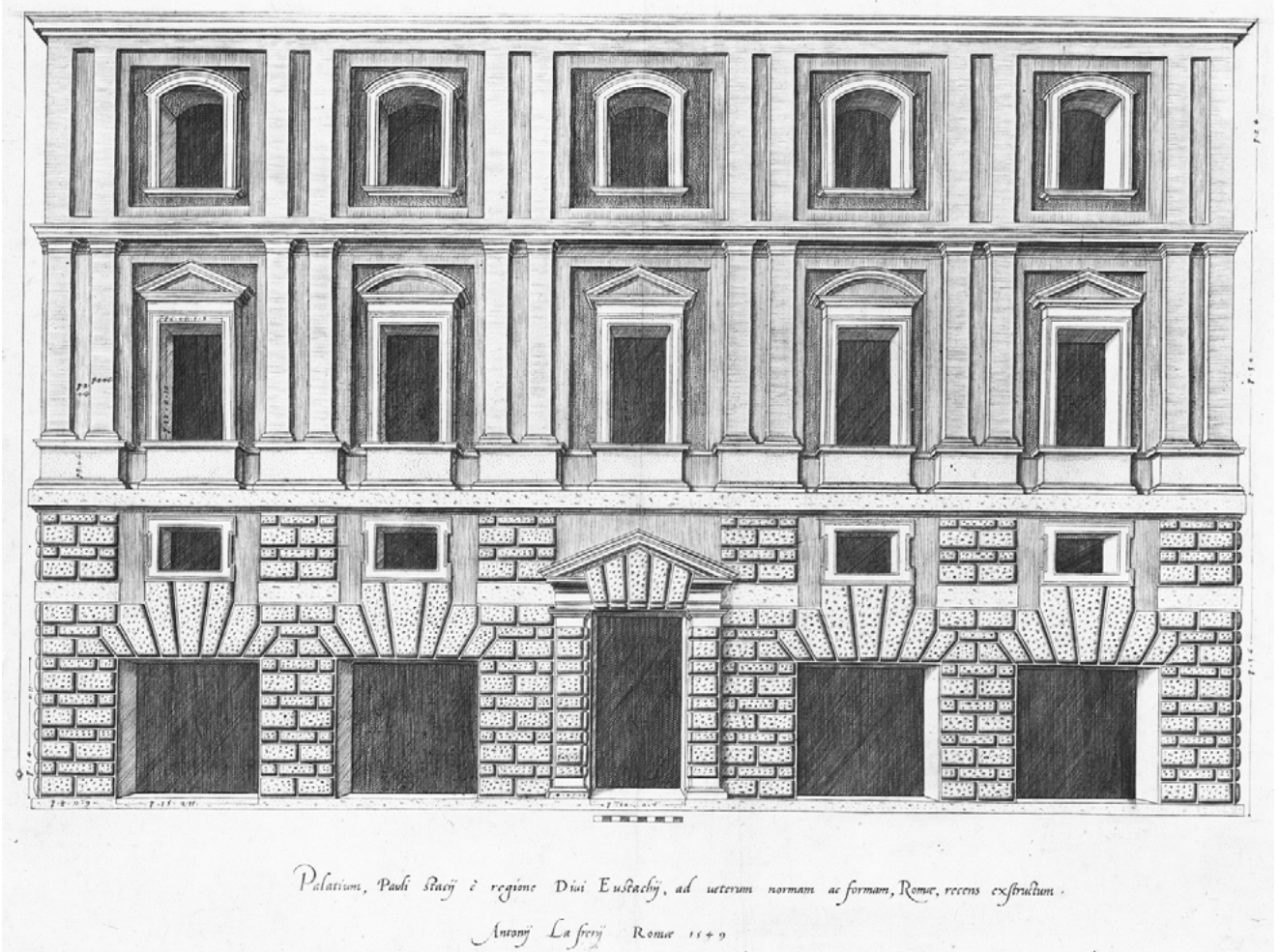


Figura 2.138 - Antoine Lafréry, Facciata di Palazzo Stati-Maccarani a Roma di Giulio Romano (1519-20), acquaforte, 1550 ca.

basi, i capitelli e il bugnato degli angolari<sup>215</sup>. È sempre indispensabile, invece, “fare in pietra di scarpello secondo i dessegnati modoni”<sup>216</sup> le cornici e i portali delle cappelle. Se le cornici sono un elemento fondamentale nella costruzione di un edificio, perché servono a sostenere l’aggetto delle “squame di lastre di pietra”<sup>217</sup> dei tetti, per l’allontanamento delle acque piovane, lo stesso non si può dire per le mostre di portali e finestre. Per quale motivo Alessi conferisce così grande importanza ai portali delle cappelle?

Alessi disegna nel dettaglio una ventina di portali e finestre (Fig. 2.139), accompagnati da 47 modanature in scala reale per guidare gli scalpellini in fase esecutiva. Nel disegno dei portali Alessi segue una logica simile a quella che lo porta alla creazione degli ordini astratti. Partendo dalle indicazioni di Vitruvio sui templi, accosta gli elementi fondamentali del portale (architrave, fregio e cornice) (Figg. 2.140-2.141) e combina le membrature in successioni sempre diverse, secondo il principio della “varietà”: pur seguendo in linea di massima la norma vitruviana, Alessi non disegna mai un portale uguale all’altro<sup>218</sup>. Talvolta mescola le caratteristiche del portale dorico con quelle del portale ionico (Fig. 2.142), talvolta realizza una versione abbreviata del portale, senza fregio, talvolta corona il portale con un timpano triangolare o circolare e talvolta lo associa a una finestra, che s’imposta direttamente sulla cornice<sup>219</sup>. Anche le finestre mostrano una costante varietà di

---

<sup>215</sup> Si vedano, ad esempio, le didascalie a: LM 71v, 167v, 197v.

<sup>216</sup> LM 289v.

<sup>217</sup> Queste sono le parole di Alessi per parlare delle “beole” valesiane. LM 167v.

<sup>218</sup> Vitruvio descrive i portali dorici e ionici nel Quarto Libro, parlando dei templi greci. La descrizione di Vitruvio è alquanto “oscura”, per i vocaboli ambigui utilizzati per identificare le membrature, come spiega Daniele Barbaro: M. Vitruvio Pollione, D. Barbaro 1556, IV Libro, 182-192. Una semplice lettura dei portali vitruviani si può trovare in: G. Morolli 1988, 64. Sull’interpretazione dei portali vitruviani nel Rinascimento, si veda il fondamentale saggio: C.L. Frommel 2000 a. La porta vitruviana è composta, come una normale trabeazione, da tre parti distinte: architrave (che si piega in orizzontale lungo gli stipiti), fregio e cornice. In un disegno del Libro, con un intento quasi didattico, Alessi e collaboratori chiariscono la sintassi del portale (Fig. 2.140). Una delle caratteristiche più controverse dei portali descritti da Vitruvio è la rastremazione del vano luce, che Alessi, come molti suoi contemporanei, non realizza mai nelle sue architetture. Anche se non si possono trovare precisi vincoli proporzionali nelle porte, nel Libro dei Misteri Alessi sembra seguire in linea di massima le indicazioni di Sebastiano Serlio, che propone una versione semplificata della porta dorica vitruviana: in particolare rispetta il rapporto proporzionale del vano luce di 1:2 e la larghezza dello stipite (Serlio consiglia 1/6 dell’altezza del vano). S. Serlio 1584, IV Libro, 144-145. Per un’analisi dettagliata dei singoli portali, si rimanda alle schede in **Appendice 4**.

<sup>219</sup> Il portale ionico differisce da quello dorico per la presenza di una coppia di mensole che fiancheggia il fregio e sostiene la corona della cornice. Alessi talvolta unisce al disegno essenziale del portale dorico le mensole, che spesso s’impostano su fasce verticali che affiancano lo stipite. Tuttavia non utilizza mai il fregio pulvinato, elemento tipico del portale ionico rinascimentale (Frommel 2000 a). In alcuni casi, come nel portale della cappella del *Figlio della Vedova* (LM 83) le mensole sembrano nascere direttamente dalle fasce verticali, come un rigonfiamento della “pilastriata” (Fig. 2.139d): una soluzione molto simile è utilizzata anche da Pellegrino Tibaldi nelle finestre del piano nobile del Collegio Borromeo a Pavia. Particolarmente interessante è anche la soluzione della cappella della *Trasfigurazione* (LM 92) (Fig. 2.139e): per adattare il portale alla mole della cappella, Alessi disegna un portale di grandi dimensioni, ma, per compensare il fuori scala, disegna forti strombature, che riportano il vano luce a dimensioni ridotte (2 x 4,5 braccia milanesi, ovvero 1,19 x 2,6 m). Soltanto nella cappella dell’*Entrata a Gerusalemme* (LM 98) Alessi racchiude il portale all’interno di un’edicola architravata, forse ispirandosi al portale del Divo Romolo nel Foro Romano (L. Fecchio 2019 b, 153).

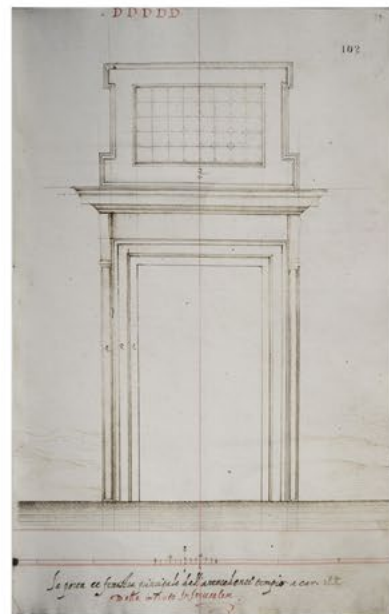
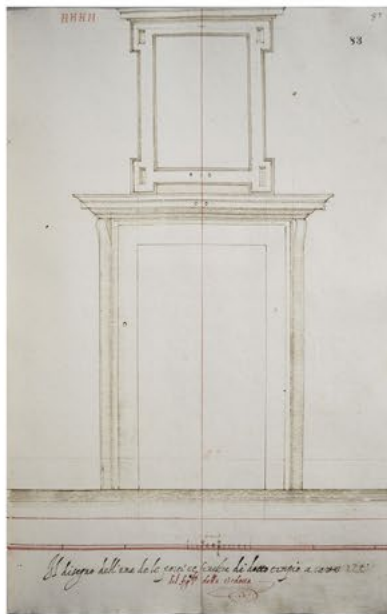


Figura 2.139 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Portali per le cappelle del Sacro Monte. LM 21, 46, 66, 83, 92, 102, 145, 146, 283.



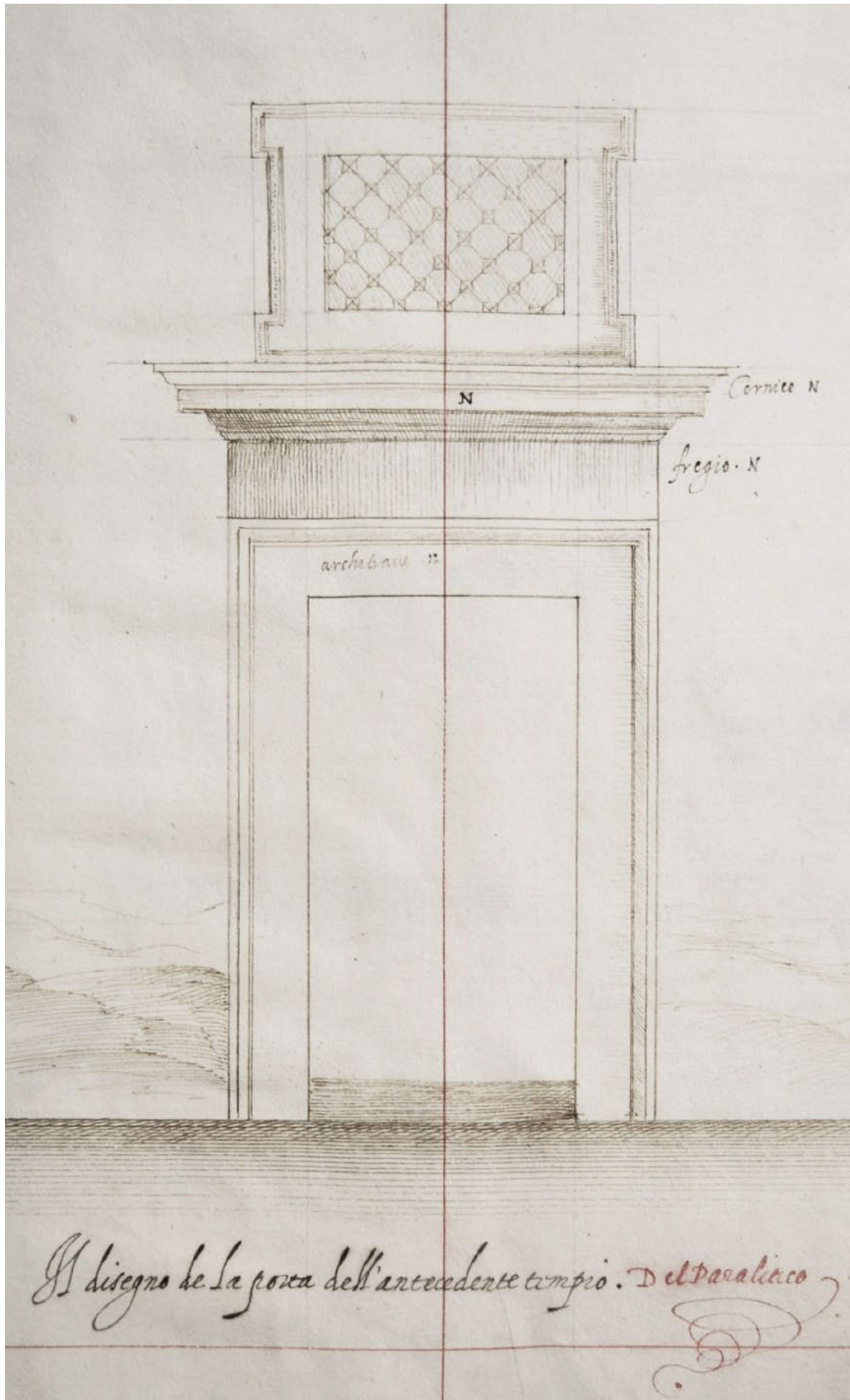


Figura 2.140 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Portale della cappella del *Paralitico*, LM 73. Si può notare come il disegnatore, con un intento quasi didattico, annoti le tre componenti del portale: architrave, fregio e cornice.



Figura 2.141 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Modani dell'architrave, del fregio e della cornice del portale della cappella del Paralitico, LM 76, 75, 74.

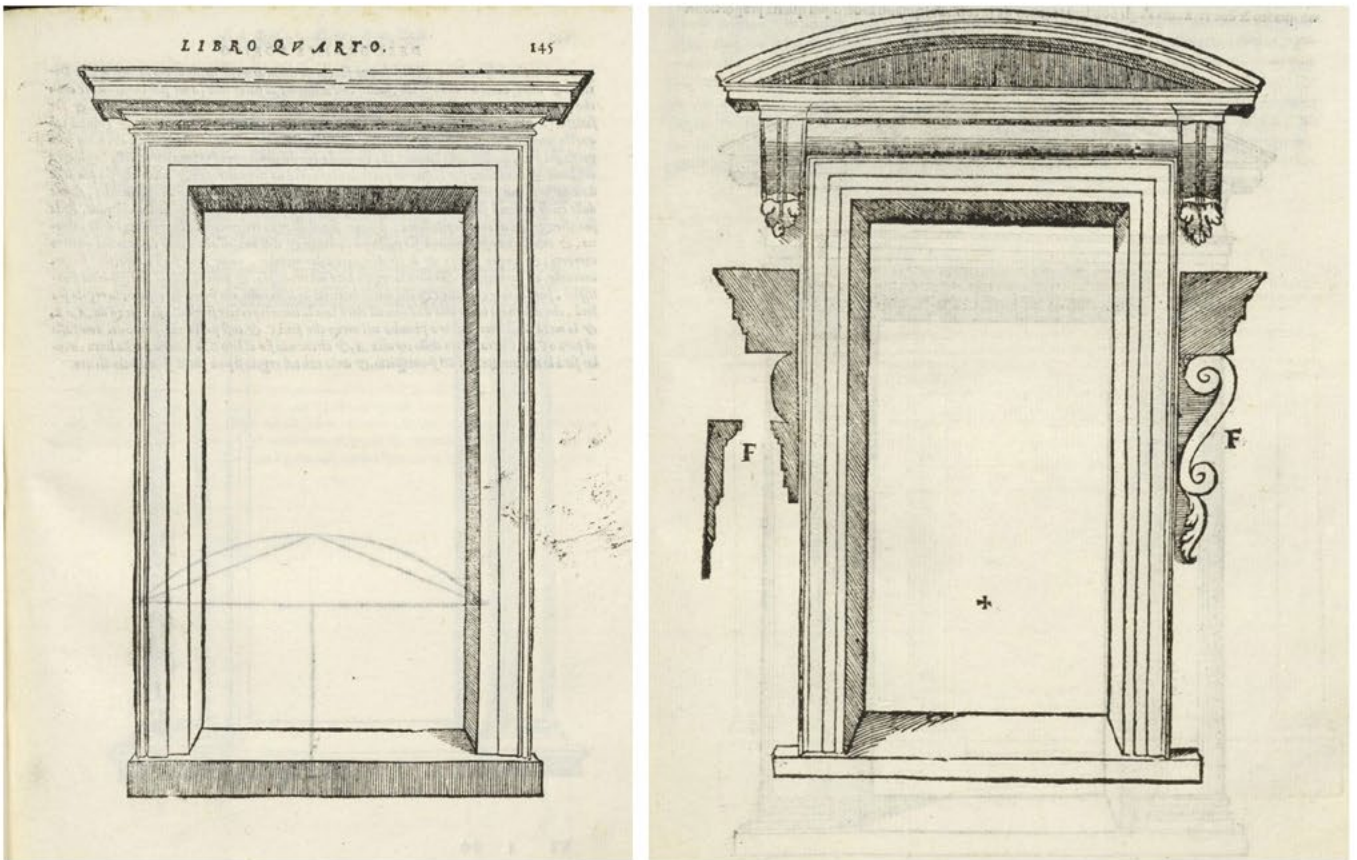


Figura 2.142 - Sebastiano Serlio, Portale dorico e portale ionico, silografia, 1537. Da: S. Serlio 1584, IV Libro, XXV, XLI.



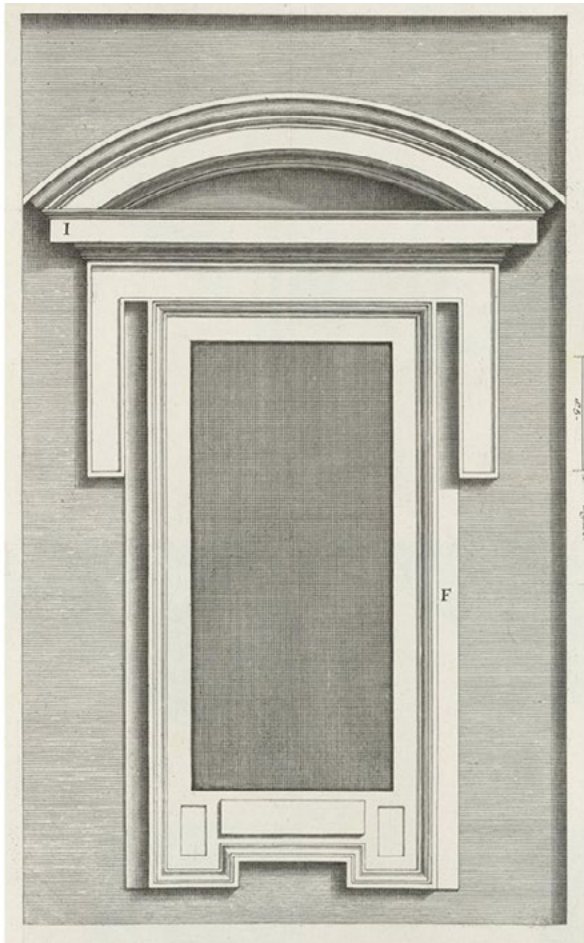


Figura 2.143 - Giuseppe Ignazio Rossi, Rilievo della finestra esterna della Biblioteca Laurenziana di Firenze di Michelangelo (iniziata nel 1525 su progetto di Michelangelo), acquaforte, 1739. Da: G.I. Rossi 1739.



Figura 2.144 - Michelangelo, Finestra della Sagrestia Nuova, Chiesa di San Lorenzo, Firenze, iniziata nel 1519.

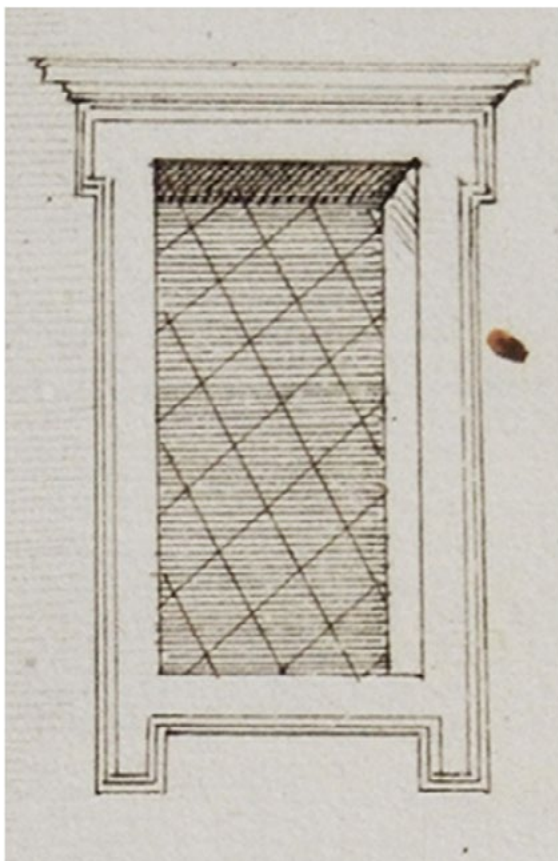


Figura 2.145 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ultima Cena, LM 159. Dettaglio della finestra.

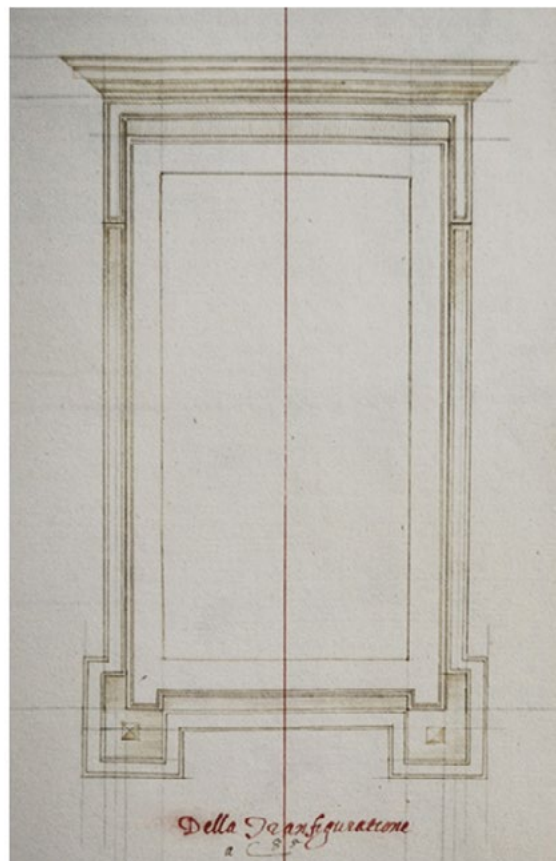


Figura 2.146 - Progetto per la finestra della cappella della Trasfigurazione, LM 93.



soluzioni, in parte derivate dall'osservazione dei monumenti antichi, in parte ispirata a esempi contemporanei, come le celebri "invenzioni" di Michelangelo nella Biblioteca Laurenziana e nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze<sup>220</sup> (Figg. 2.143-2.146).

L'attenzione di Alessi per i portali e le finestre, tuttavia, non deve sorprendere troppo: il disegno del portale costituisce per gli architetti della metà del Cinquecento quasi un "genere compositivo", al pari dei generi letterari cinquecenteschi<sup>221</sup>. Architetti contemporanei di Alessi, come Vignola, Michelangelo, Vasari e Ammannati, giocano sul progetto del portale, in una continua tensione tra rigore vitruviano, ricerca archeologica, licenza e invenzione<sup>222</sup>. Per comprendere l'interesse per il portale nella seconda metà del Cinquecento basterebbe sfogliare *l'Extraordinario Libro* di Sebastiano Serlio, o l'impressionante raccolta di porte e finestre fiorentine e romane disegnate da Giorgio Vasari il Giovane<sup>223</sup>. Insomma, il portale è spesso considerato da architetti e committenti il fulcro delle facciate di edifici civili e religiosi. Ad esempio, nei palazzi della Roma tardo-rinascimentale il portale diventa l'espressione del desiderio di autocelebrazione delle famiglie, l'elemento che anticipa la ricchezza e lo sfarzo interno dei palazzi, che "a dispetto delle [...] aspirazioni pauperistiche della riforma cattolica, sfoggeranno una magnificenza di forme, figure e materiali senza pari in Europa", come scrive Federico Bellini<sup>224</sup>.

Nel Sacro Monte di Alessi spesso il dettaglio più ricco ed articolato dell'edificio è proprio il portale, soprattutto in cappelle con un'intelaiatura architettonica essenziale, come il *Paralitico Risanato* o l'*Entrata a Gerusalemme*<sup>225</sup>. I portali costituiscono il cardine visivo del percorso: la loro ricchezza decorativa avrebbe attirato

---

<sup>220</sup> I più celebri modelli antichi sono le finestre con "orecchie" del Tempio di Vesta a Tivoli e le finestre con mensole del cosiddetto "Tempio del Dio Redicolo" (sepolcro di Anna Regilla) sulla via Appia Antica, rappresentati in molti taccuini rinascimentali. Le finestre con "orecchie orizzontali" del Libro dei Misteri (ad esempio, quelle dell'*Incredulità di Tommaso*, LM 290) derivano dal Tempio di Vesta a Tivoli, forse attraverso la mediazione di Serlio, che le rappresenta nel *Terzo* e nel *Quarto Libro* come esempi di finestre corinzie (S. Serlio 1584, IV Libro, 172), o da esempi di primo Cinquecento, come le finestre del terzo piano di Palazzo Massimo alle Colonne a Roma di Baldassarre Peruzzi. Più evidenti sono i riferimenti a Michelangelo. Le "orecchie cadenti" che Michelangelo disegna per le mostre delle finestre delle pareti esterne della Biblioteca Laurenziana a Firenze (Fig. 2.143) ispirano Alessi, ad esempio, nei progetti per il *Cenacolo* (LM 163) (Fig. 2.145). La stessa mostra michelangiotesca, con quell'astratta fascia che, pur rappresentando le mensole, abbraccia il cappello (soluzione che si può vedere anche nella finestra della Sagrestia Nuova) (Fig. 2.144), ispira il disegno della finestra della *Trasfigurazione* (LM 93) (Fig. 2.146) e il portale degli *Innocenti* (LM 32). Si vedano, per le finestre della Laurenziana, i rilievi di Rossi: G.I. Rossi 1739. La conoscenza dell'architettura fiorentina di Michelangelo è testimoniata anche dalle lesene a rastremazione inversa di alcune vetriate (Figg. 2.152, 2.154), chiaramente ispirate alle finestre del Ricetto della Laurenziana. In ogni caso non si tratta mai di riprese testuali, ma di reinterpretazioni, con un approccio meno scultoreo e più di superficie.

<sup>221</sup> Come nota Gabriele Morolli in un saggio sui portali di Michelangelo a San Lorenzo: G. Morolli 1993.

<sup>222</sup> Si vedano le considerazioni in: A. Buccaro 2020.

<sup>223</sup> S. Serlio 1551; G. Vasari il Giovane 1980; Si veda anche il catalogo di portali e finestre realizzato da un anonimo fiorentino a inizio Seicento, pubblicato in: "Variorum Architectorum [...]" 1980

<sup>224</sup> F. Bellini 2016, 232.

<sup>225</sup> Si vedano le tavole: LM 70, 98.

e guidato l'occhio del visitatore, accompagnandolo da una cappella all'altra. Il portale avrebbe stimolato la "curiosità" del pellegrino, lo avrebbe indirizzato e invitato a entrare all'interno degli edifici<sup>226</sup>.

Superata la soglia, lo avrebbe atteso la rappresentazione del *mistero*: Alessi immagina di dare vita alla nuova sequenza di *misteri* con gruppi scultorei a grandezza reale all'interno di avvolgenti ambientazioni dipinte, simili a quelle realizzate "molto bene, et con giuditio" da Gaudenzio Ferrari<sup>227</sup>. Come si è visto, nelle tavole del Libro dei Misteri, un collaboratore di Alessi disegna tutte le scene descritte nel *Proemio*. Le rappresentazioni sono piuttosto astratte e non sono pensate per la realizzazione del *mistero*. Sono schizzi illustrativi che intendono soltanto soddisfare l'occhio del lettore del Libro dei Misteri. Infatti, se si osservano con attenzione le immagini disegnate all'interno delle sezioni, si nota che le figure non sono quasi mai in scala: in alcuni casi non superano 1,30 m di altezza, mentre in altre occasioni arrivano a toccare i 3,60 m<sup>228</sup>. Anche quando impegnato a disegnare un *mistero* già realizzato, come quello della *Crocifissione* (Fig. 2.147), il collaboratore di Alessi non cerca mai di riprodurre le statue del Sacro Monte, ma si limita a copiare, in maniera piuttosto incerta, le immagini del Nuovo Testamento di Bernard Salomon (Fig. 2.148)<sup>229</sup>. Le proporzioni delle statue e l'impostazione della scena non sono un problema di Galeazzo Alessi. In più occasioni l'architetto spiega di volersi rimettere al "giuditio" e "all'intelletto" dello scultore e del pittore: saranno loro a progettare la scena e ad occuparsi della loro messa in opera<sup>230</sup>.

---

<sup>226</sup> Come si è già visto in relazione agli ordini, la ricchezza decorativa dei portali è assai limitata rispetto a quella dei progetti milanesi di Alessi o a quelli di architetti contemporanei come, ad esempio, Bartolomeo Ammannati. Sulla "curiosità" del visitatore: C. Göttler 2010, 1-5, 101-110.

<sup>227</sup> LM 3.

<sup>228</sup> Ad esempio, nella cappella dell'*Apparizione di Cristo in Emmaus*, le figure sono alte 1,9 braccia milanesi (1,12 m); nella *Crocifissione* sono circa 5 braccia milanesi (2,97 m); nella *Casa di Caifas* 6 braccia milanesi (3,6 m); nella cappella della *Resurrezione del Figlio della Vedova di Naim* 2,3 braccia milanesi (1,37 m). Sulla scala delle figure rappresentate nelle sezioni degli edifici nel Libro dei Misteri, si vedano le schede in **Appendice 4**.

<sup>229</sup> Come si è già accennato nel paragrafo **1.2 L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico** (Il trattamento pittorico del disegno di architettura). D. Maraffi 1554a; C. Fontaine 1554.

<sup>230</sup> Ad esempio, nella didascalia che accompagna il progetto della cappella del *Paralitico Risorto*, Alessi scrive: "Mi è parso di fare il disegno qui all'incontro per dimostrare i gesti di questo mistero del Paralitico rimettendomi poi all'intelligentia del scultore che dovrà ponerlo in opera, si potranno le figure principali far di rilievo et l'altre per fuggir la spesa Dipingerli alle parete de i muri", LM 71v. Le uniche eccezioni sono rappresentate dalle prime due cappelle (*Adamo ed Eva* e *l'Annunciazione*), dove Alessi disegna in pianta i piedi delle statue. Anche i due *misteri* successivi (la *Strage degli Innocenti* e la *Fuga in Egitto*) sono accompagnati da indicazioni molto più dettagliate rispetto alle altre cappelle presentate nel Libro: ad esempio, nella *Strage degli Innocenti*, egli spiega che soltanto la figura "del Re osia del Giudice" deve essere realizzata di rilievo, mentre le altre possono essere dipinte alle pareti. LM 30.





Figura 2.147 - Gaudenzio Ferrari, Cappella della *Crocifissione*, terracotta policroma e pittura murale, 1517-1520 ca, Sacro Monte di Varallo.



Figura 2.148a - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Crocifissione*, LM 242. Il dettaglio mostra come il disegnatore (B1) non riproduce la scena già realizzata da Gaudenzio Ferrari (Fig. 2.147), ma rielabora l'incisione di Bernard Salomon per le *Figures Du Nouveau Testament* (C. Fontaine 1554) (Fig. 2.148b).



Figura 2.148b - Bernard Salomon, *Crocifissione*, silografia, 1554. Da: D. Maraffi 1554a.



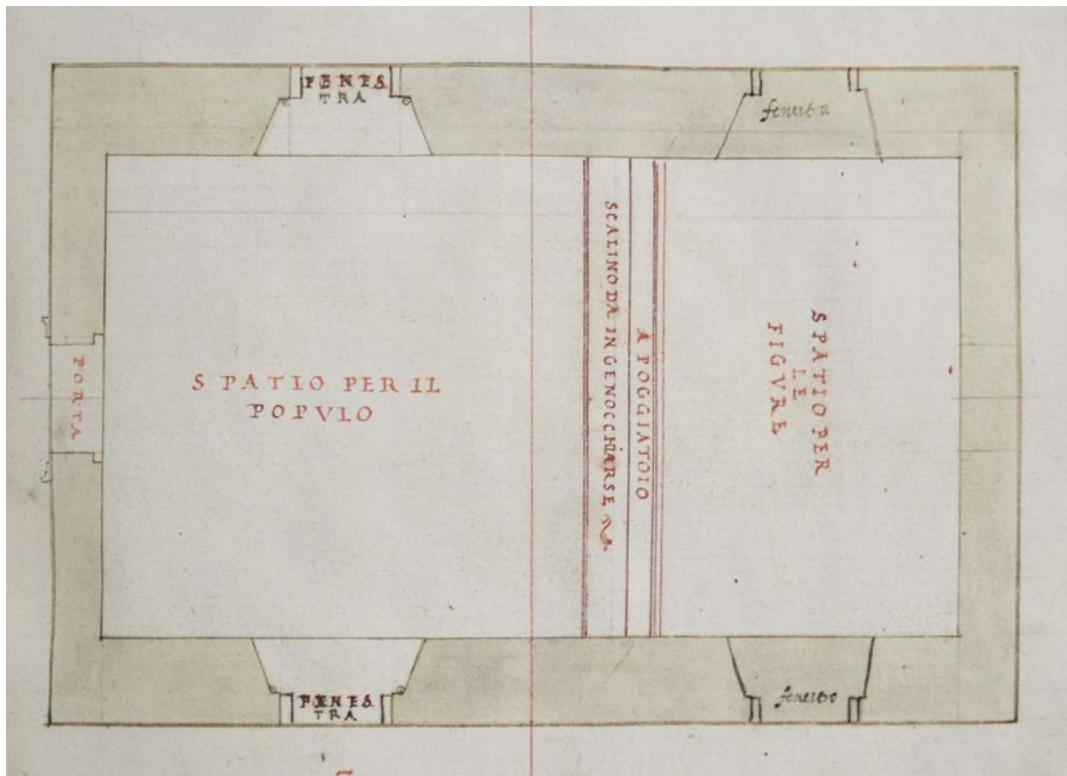


Figura 2.149 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella del *Battesimo*, pianta, LM 39.

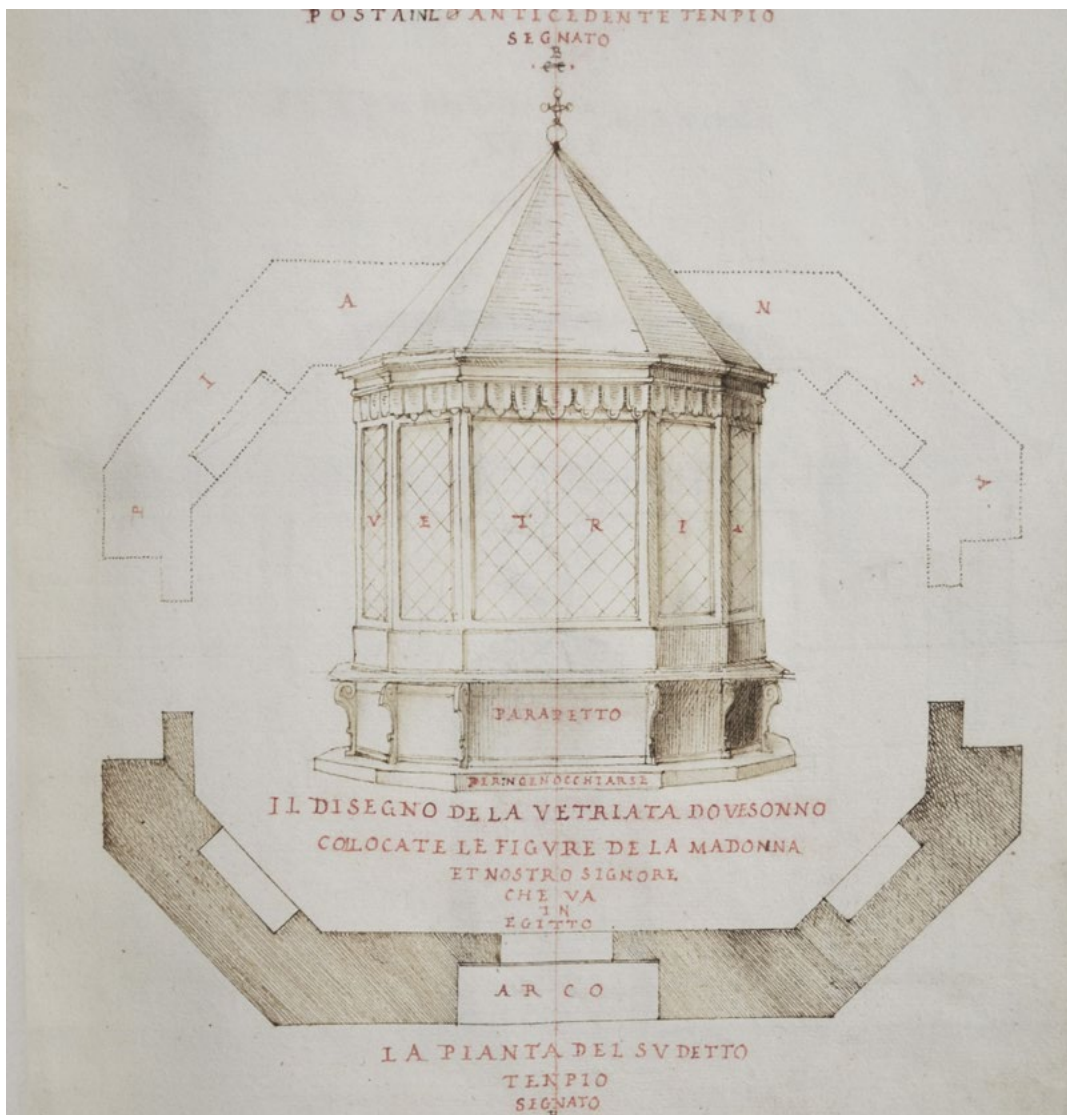


Figura 2.150 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata nella cappella della *Fuga in Egitto*, pianta e alzato prospettico, LM 36.

Se Alessi non spiega in quale modo dovrà essere realizzata la scena, chiarisce tuttavia dove dovrà essere allestita. Ogni edificio è infatti diviso in due parti: lo “spatio per il populo” e lo “spatio per le figure”<sup>231</sup> (Fig. 2.149).

Per separare questi due spazi, Alessi progetta un sistema destinato ad avere grande fortuna negli anni a venire: la cosiddetta “vetriata”, un diaframma in vetri piombati e legno che permette di separare le statue e gli affreschi dall’osservatore<sup>232</sup>.

Le vetriate segnano una svolta nella storia del Sacro Monte, poiché ai tempi di Bernardino Caimi e Gaudenzio Ferrari non sempre esisteva una chiara divisione tra lo spazio della scena e quello dell’osservatore. I pellegrini potevano camminare a fianco delle statue, addirittura toccarle, diventando loro stessi protagonisti della rappresentazione sacra. Come scrive Christine Göttler, la visita al Sacro Monte era un “assalto ai sensi”, che coinvolgeva non solo la mente, ma anche il corpo del visitatore<sup>233</sup>. I frati, infatti, incoraggiavano i pellegrini a toccare le statue e le reliquie all’interno delle cappelle: baciare Gesù Bambino nella culla di *Betlemme* o toccare l’orma del piede di Cristo nella cappella dell’*Ascensione* erano una parte fondamentale dell’esperienza di visita<sup>234</sup>.

Tuttavia, già nel corso della prima metà del Cinquecento, la Fabbrica aveva sentito la necessità di limitare il contatto fisico con statue e dipinti. Quando Alessi aveva visitato il Sacro Monte intorno al 1565, già esistevano elementi di separazione all’interno di alcune cappelle, come la “vitriata” all’interno della *Crocifissione*. Non bisogna immaginarsi nulla di particolarmente elaborato, poiché probabilmente si trattava soltanto di una semplice “rete di ferro”, descritta anche dal vescovo Carlo Bascapé nella visita pastorale del 1593<sup>235</sup>.

In ogni caso, l’assenza di barriere tra statue e pellegrini era diventato un problema di grande rilevanza per la Fabbrica. Spesso i visitatori, seguendo una prassi comune tra Medioevo e prima Età Moderna, incidevano i propri nomi sulle pareti interne e esterne delle cappelle, arrivando a danneggiare le opere d’arte<sup>236</sup>. Inoltre, come testimoniano alcuni fonti dell’epoca, la carenza di elementi divisorii aveva permesso a malintenzionati di saccheggiare le cappelle: ad esempio, in una lettera inviata il 19 ottobre 1572, un agente della famiglia d’Adda comunica a Giacomo

---

<sup>231</sup> Come scrive in: LM 39. Si veda anche il disegno per la cappella della *Fuga in Egitto* (LM 33), dove Alessi divide il “loco che gira intorno per comodità del riguardante” dal “sito de le figure se[pa]r[ra]to da vetri”.

<sup>232</sup> Le vetriate hanno suscitato grande interesse nella storiografia internazionale. Tra i molti interventi al riguardo, si veda in particolare: C. Göttler 2010, 90-101; R. Gill 2013, 103-106; C. Göttler 2013, 428-43; D.M. Lasansky 2013, 258-261; M. Bell 2014, 311-327.

<sup>233</sup> C. Göttler 2013, 399.

<sup>234</sup> Si veda: A. Nova 1995; R. Gill 2013, 103-104.

<sup>235</sup> La visita pastorale di Bascapé è trascritta integralmente in: G. Gentile 1994. Bascapé annota infatti: “Reditur in atrium ubi prior picta imago est Iesu Christi mortui, cum aliis imaginibus, a magistro Gaudentio, et rete fereò munita”. Sugli elementi di separazione prima di Alessi, si possono trovare alcune notazioni in: G. Agosti 2018 a, 297; M.P. Ritsema Van Eck 2018, 59

<sup>236</sup> Sulla pratica dei graffiti, si veda in particolare: G. Gentile 2006; C. Debiaggi 2014; M.P. Ritsema Van Eck 2018; G. Gentile 2019 a, 144-145.

che un ladro ha rubato le elemosine, le preziose vesti che decoravano le statue e gli anelli alle dita della Madonna nella cappella dell'Annunciazione<sup>237</sup>.

Tuttavia non si tratta soltanto della necessità di proteggere e conservare statue e dipinti da vandalismi, ma anche di regolare il modo in cui il fedele entra in contatto con le scene sacre. Se i decreti tridentini avevano affermato il valore delle immagini, la loro “legittimità” e “utilità”, allo stesso tempo suggerivano ai vescovi di conferir loro “il dovuto onore e venerazione”. Il contatto fisico con le opere d'arte non era visto di buon occhio dalla Chiesa cattolica negli anni appena successivi al Concilio di Trento. Il rischio che una pratica religiosa popolare, come quella di toccare una reliquia o una statua, potesse sfociare nel peccato o nell'idolatria generava serie preoccupazioni nelle diocesi post-tridentine<sup>238</sup>.

Le vetriate di Alessi s'inseriscono proprio in questo contesto: creare una barriera tra il fedele e la scena sacra significa “disciplinare il corpo” dell'osservatore, come scrive Wietse de Boer<sup>239</sup>, ovvero trasformare un'esperienza fisica (e quindi potenzialmente pericolosa) in un controllato momento di contemplazione e meditazione<sup>240</sup>.

Il termine “vetriata” (o “invetriata”) compare in molti cantieri cinquecenteschi per indicare elementi di separazione, teche o infissi, composti da serramenti in ferro e vetro. Ad esempio, la parola “invedriata” si può trovare nel *Libro di Cassa* della chiesa di Santa Maria presso San Celso: il 4 settembre 1568, Alessandro Caimo paga un fabbro per realizzare le “bachette per l'Invedriata” a protezione dell’“ancona della madona del parto”<sup>241</sup> all'interno della chiesa. Secondo la definizione del *Dizionario* di Salvatore Battaglia, la parola “vetriata” indica anche le finestre “costituite da un mosaico di vetri colorati, sagomati e disposti in modo tale da formare

---

<sup>237</sup> Il mittente, anonimo, spiega di aver consegnato al Sacro Monte le statue che Giacomo aveva inviato da Milano (forse sta parlando delle statue di Maria e Elisabetta nella cappella della *Visita-zione*). Egli comunica inoltre a Giacomo l'intenzione di spostare le statue che rappresentano l'Annunciazione (l'Angelo e Maria, opere di Gaudenzio Ferrari) all'interno della *Santa Casa*, così da poter realizzare il pavimento (“astrego”) e la vetriata (“il parapetto [...], il telaro et la invetriata”). La lettera, ora dispersa, è trascritta da Galloni: P. Galloni 1914, 184-185.

<sup>238</sup> In particolare, si vedano i decreti della Sessione XXV (*Della invocazione, della venerazione e delle reliquie dei santi e delle sacre immagini*). *I decreti* (...) 2005, 137-139.

<sup>239</sup> Queste sono le parole di Wietse de Boer, in relazione ai provvedimenti di Carlo Borromeo all'interno delle chiese della diocesi milanese. W. De Boer, 111.

<sup>240</sup> Come nota: D.M. Lasansky 2013, 260. I progetti per le chiese di San Paolo e Barnaba e san Vittore a Milano testimoniano quanto Alessi fosse a conoscenza delle mutate esigenze della Chiesa cattolica negli anni appena successivi al Concilio: J.S. Ackerman 1975; R. Gill 2015. Inoltre il fratello di Galeazzo Alessi, fra Nicola Alessi, era un convinto predicatore domenicano, professore di filosofia e teologia a Perugia (oltre che autore di alcuni testi di carattere teologico-religioso), cui fu affidato nel 1566 l'ufficio di Inquisitore Generale dell'Umbria. Sono note le lettere di rimprovero inviate a Galeazzo, in cui accusa il fratello di vivere nel peccato insieme a una donna già sposata, di nome Franceschetta de' Nervi. La lettera è pubblicata e commentata in: G. Degli Azzi Vitelleschi 1934. Interessanti considerazioni sul tentativo di regolare e disciplinare i “sensi” negli anni della Controriforma si possono trovare in: W. De Boer 2016.

<sup>241</sup> ASDMi, *S. Maria presso S. Celso*, Amministrazione. Si vedano i documenti in **Appendice 2**. La parola “invetriata”, ad esempio, compare anche nel contemporaneo cantiere di San Fedele a Milano: S. Della Torre, R. Schofield 1994, 222.



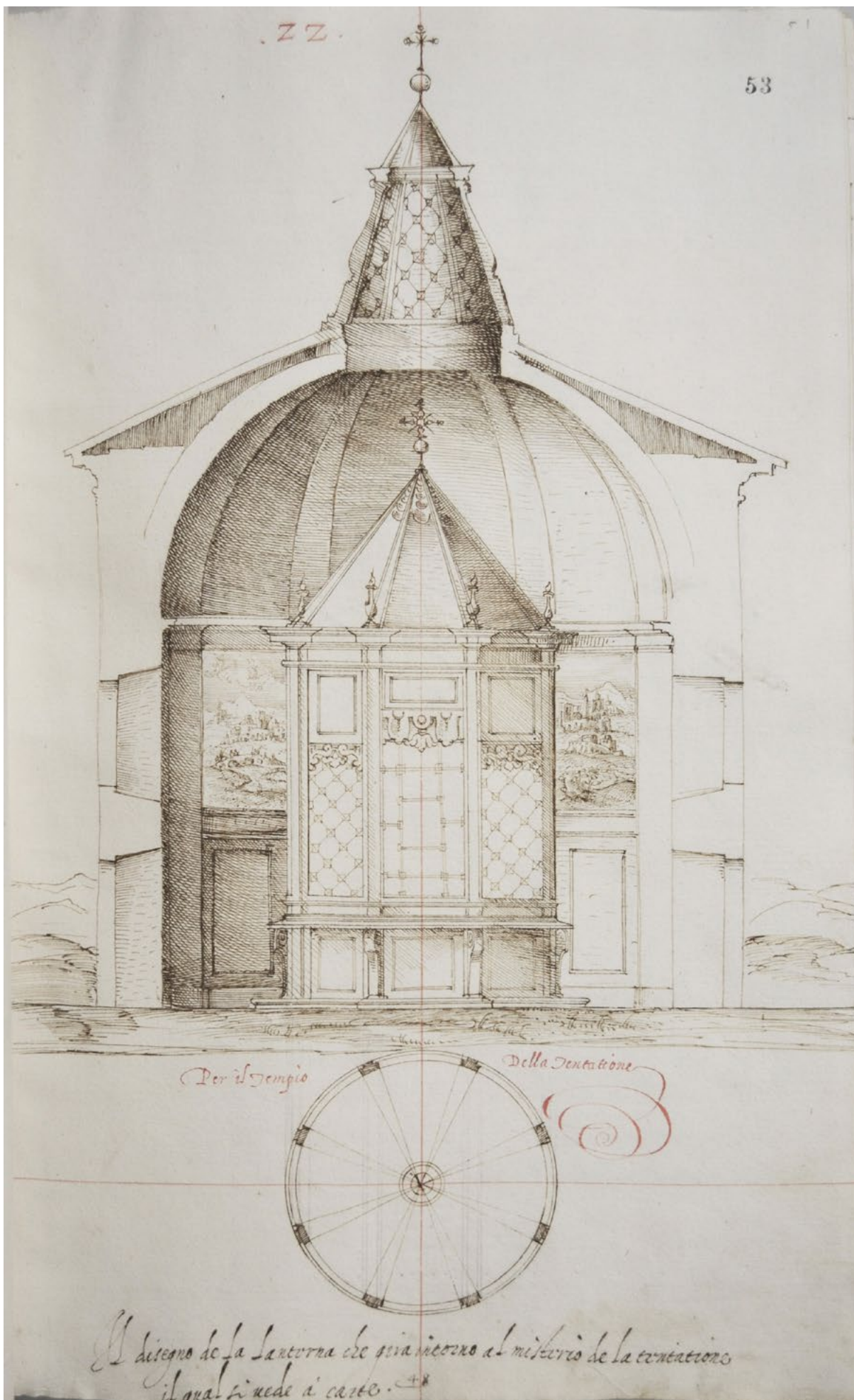


Figura 2.151 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata a edicola nella cappella della Tentazione, sezione, LM 53.

disegni e decorazioni”<sup>242</sup>. Alessi con la parola vetriata intende sia le grate e i cancelli che separano le cappelle gentilizie dalle navate delle chiese, che i diaframmi in vetro a protezione di statue o reliquie, che le “vetrate” colorate che decorano le finestre delle chiese o i lanternini delle cupole. L’uso del termine, insomma, sottintende sia l’idea di proteggere e separare, che la ricchezza e la preziosità di una vetrata.

Le vetriate di Alessi sono progettate in stretto dialogo con l’architettura della cappella: non sono soltanto elementi di arredo, ma fanno parte del disegno complessivo dell’edificio e ne determinano la spazialità interna<sup>243</sup>.

Nei tempietti circolari, le vetriate sono pensate come architetture dentro le architetture<sup>244</sup> (Figg. 2.151). Sono preziose edicole che replicano, in scala minore, la geometria delle cappelle: spesso sono coperte da cupole e sono coronate da elementi verticali, come obelischi in miniatura, che si spingono all’interno delle lanterne, in un elaborato intreccio di volumi (Fig. 2.152)<sup>245</sup>. Collocando le vetriate al centro delle cappelle, Alessi crea uno spazio intermedio per il visitatore: una sorta di deambulatorio che avrebbe permesso al pellegrino di camminare liberamente all’interno dell’edificio ed osservare il *mistero* da tutte le angolazioni possibili (Fig. 2.153).

Nelle cappelle a pianta quadrata o rettangolare, le vetriate sono invece diaframmi rettilinei, paralleli alla facciata principale dell’edificio (Figg. 2.154-2.158). La loro architettura ricorda quella dei cori lignei delle chiese medievali e rinascimentali: il loro disegno mostra infatti grandi analogie con il coro che Alessi progetta negli stessi anni per la chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano, come ha notato Stefania Stefani Perrone<sup>246</sup> (Fig. 2.155). La vetriata rettilinea avrebbe concesso spazi molto più ampi per la realizzazione di statue e affreschi, ma, a differenza della vetriata a edicola, non avrebbe consentito ai pellegrini di camminare intorno al *mistero*: l’osservatore avrebbe potuto contemplare la scena da un unico punto di vista frontale<sup>247</sup>.

---

<sup>242</sup> Vetriata: S. Battaglia 1995, XXI, 824. Invetriata: S. Battaglia 1995, VIII, 42.

<sup>243</sup> Spesso la partitura architettonica interna delle cappelle integra e completa il disegno delle vetriate. Talvolta la cornice sommitale delle vetriate continua, in pietra, anche lungo le pareti interne dell’edificio, come si vede, ad esempio, in: LM 41, 53, 71, 81, 90, 100, 210.

<sup>244</sup> S. Stefani Perrone 1974, 34-35. Qualcosa di simile si può vedere nel tabernacolo disegnato negli stessi da Pellegrino Tibaldi nel Duomo di Milano. Si vedano le considerazioni di Alexander Nagel in: A. Nagel 2011, 255-259.

<sup>245</sup> Isabella Balestreri scrive: “[...] al loro interno, molto spesso l’architetto prevede di collocare una teca o, come detto espressamente nel testo, un’altra “lanterna”, anche solo una barriera vetrata, quasi una moderna vetrina. Destinata a custodire la raffigurazione sacra del singolo Mistero, questa scatola magica, in legno, ferro e vetro colorato, enfatizza l’esistenza di un’anima centrale e il suo sviluppo nello spazio.” I. Balestreri 2013, 31. Margaret Bell sostiene che l’architettura di queste vetriate richiami la configurazione di un reliquiario: “Enclosing an object within this limitedly accessible space establishes a certain kind of physical, spiritual, and emotional viewer/object relationship in which the object becomes significant and even precious. Reliquaries and the *vetriate*, as Alessi presents them in the *Libro dei Misteri*, are often richly decorated, which additionally notifies the viewer of the importance of the interior.” M. Bell 2014, 319.

<sup>246</sup> S. Stefani Perrone 1974, 35.

<sup>247</sup> Nelle vetriate rettilinee, i *misteri* non sono coperti da cupolette o tetti piramidali, come avviene invece nelle vetriate a edicola. In alcuni edifici si possono vedere soluzioni ibride, che uniscono le caratteristiche delle vetriate a edicola con quelle delle vetriate parallele. Ad esempio, nel

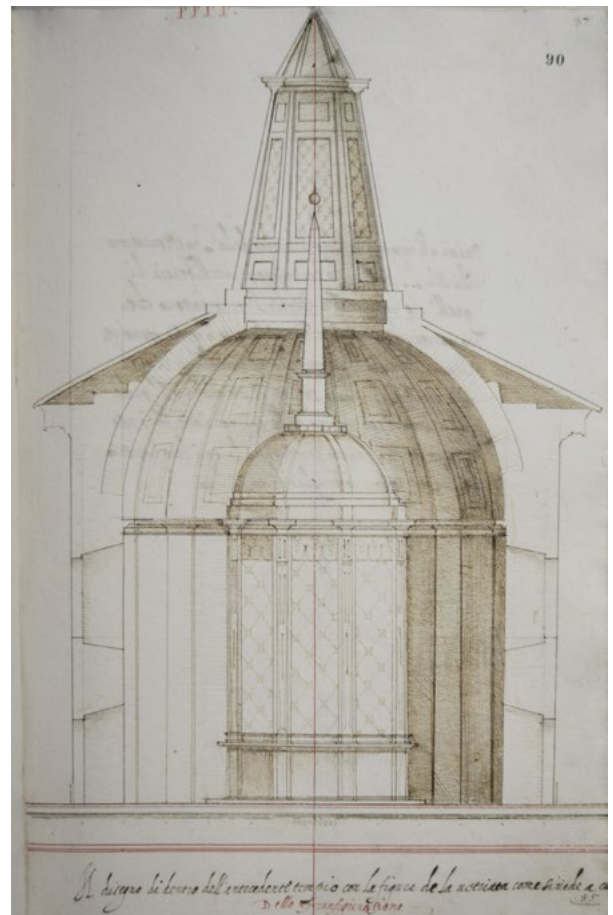


Figura 2.152 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata a edicola della cappella della *Trasfigurazione*, pianta e sezione, LM 88, 90.

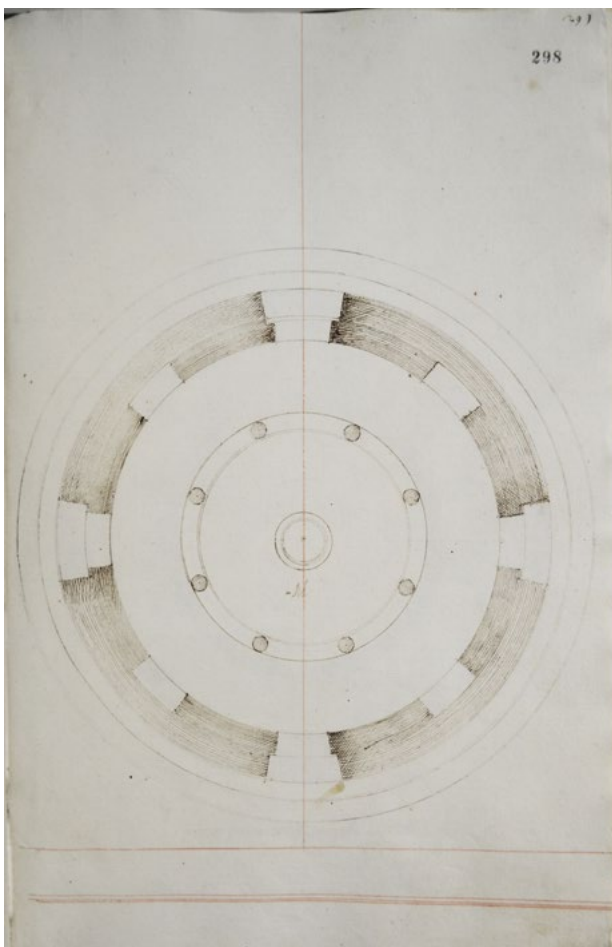


Figura 2.153 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata a edicola della cappella dell'*Ascensione*, pianta e sezione, LM 298, 300.





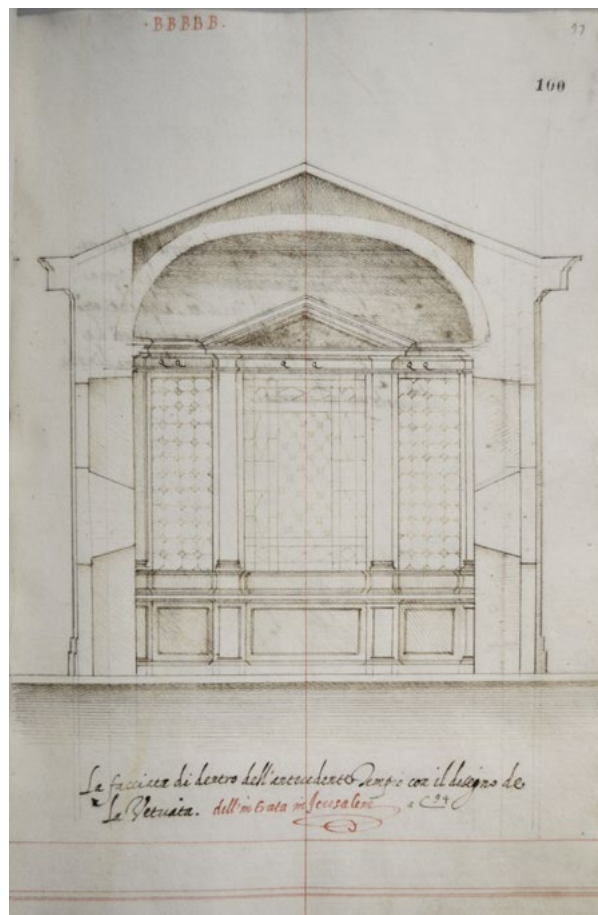
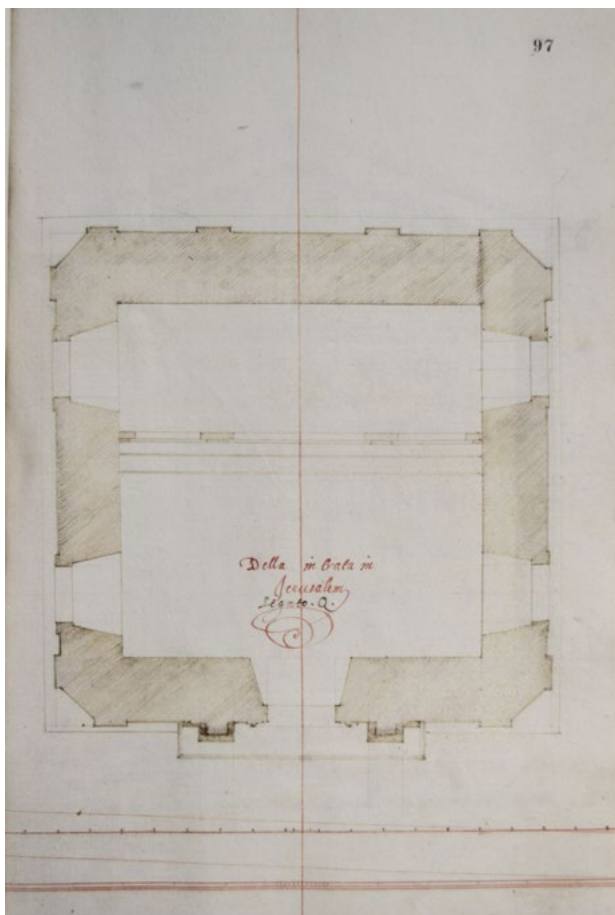


Figura 2.156 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata rettilinea della cappella dell'Entrata a Gerusalemme, pianta e sezione, LM 97, 100.

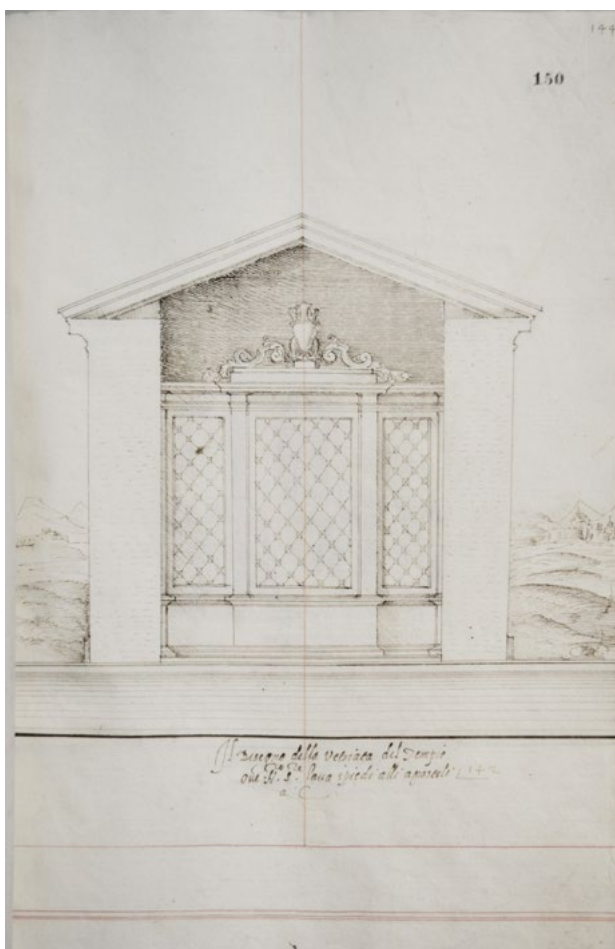


Figura 2.157 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata rettilinea della cappella di Cristo che lava i piedi ai Discepoli, sezione, LM 150.

Figura 2.158 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata rettilinea della cappella del Battesimo, sezione, LM 41.



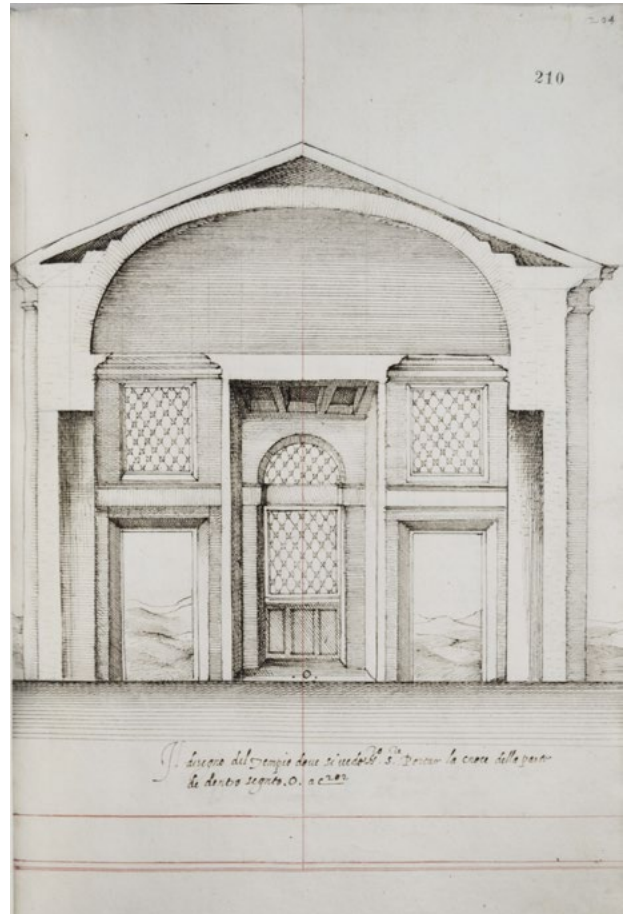
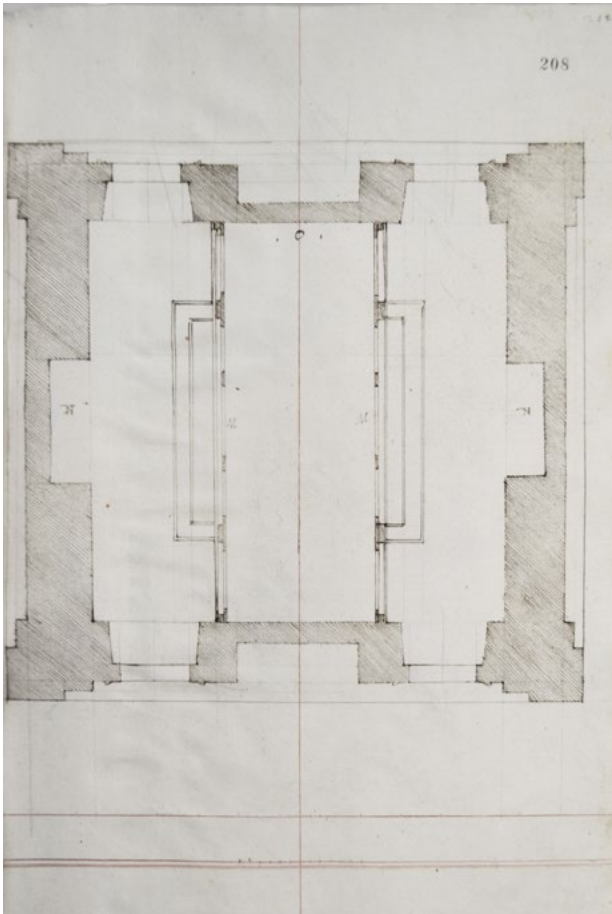


Figura 2.159 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata della cappella di *Cristo che porta la Croce*, pianta e sezione, LM 208, 210.

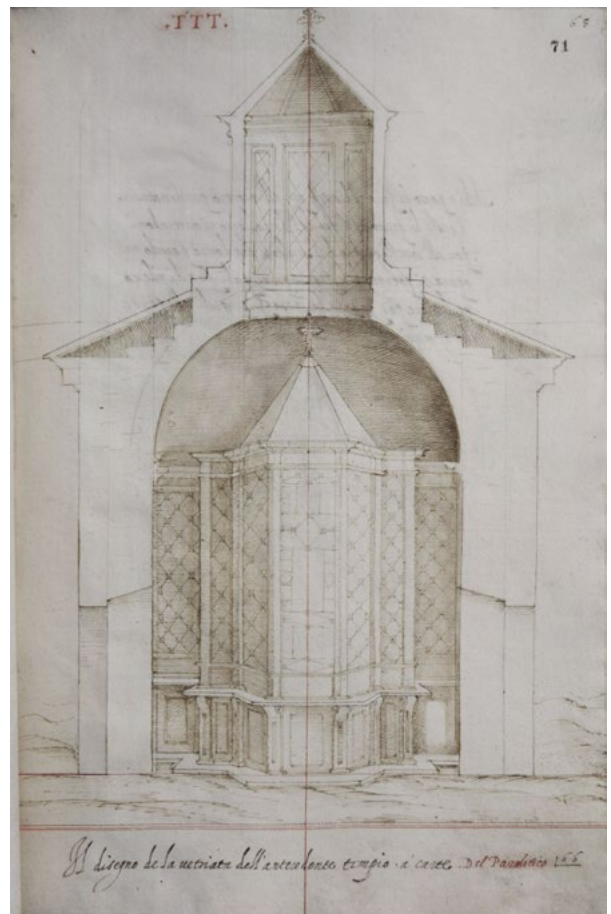
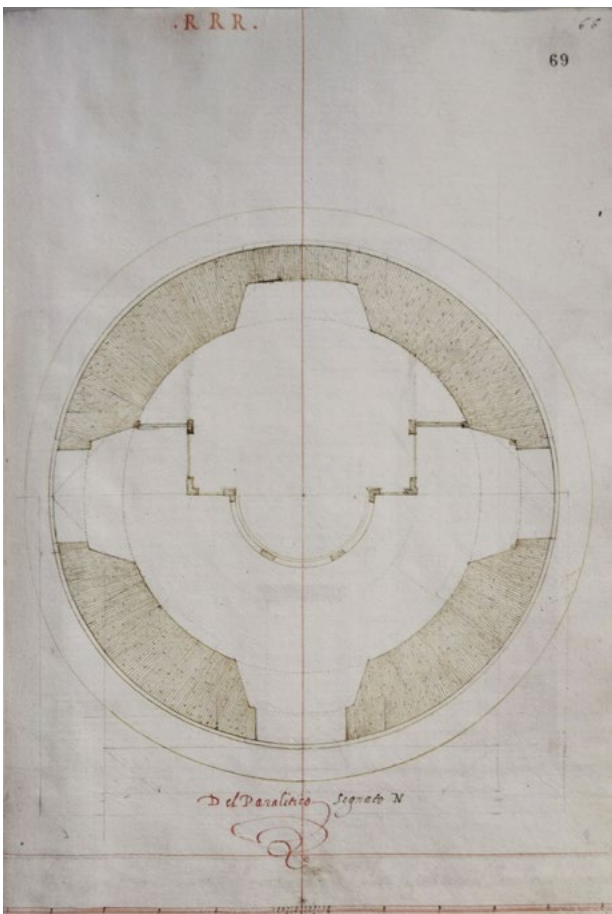


Figura 2.160 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la vetriata della cappella del *Paralitico Risanato*, pianta e sezione, LM 69-71.



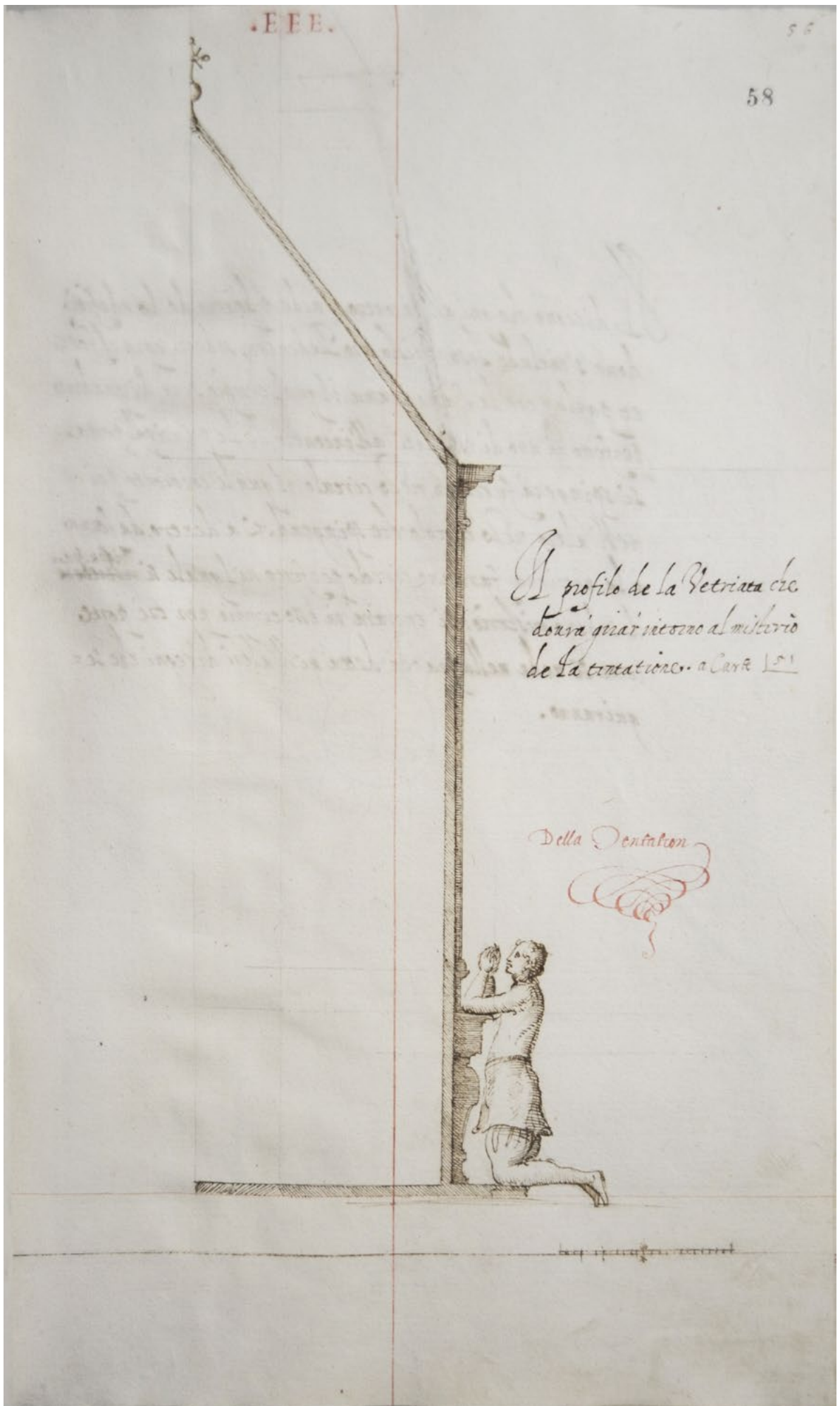


Figura 2.161 - Galeazzo Alessi (?), Progetto per la vetriata nella cappella della Tentazione, sezione, LM 58.

Alessi illustra una ventina di progetti per vetriate: gli elementi che le compongono sono pochi, ma egli disegna combinazioni sempre diverse, in una continua variazione sul tema. Tutte le vetriate condividono una struttura comune, composta da tre elementi: l'inginocchiatoio ("scalino da inginocchiarse"); il "parapetto", composto da una fascia orizzontale in legno e da un'alzata (o "ap[p]oggiatoio"), sorretta da una fila di mensole; i "vetri", ovvero ampie superfici trasparenti composte da piccole lastre di vetro, montate su un'intelaiatura metallica a motivi geometrici, rettangolari e romboidali (Figg. 2.149, 2.150)<sup>248</sup>. Alessi inserisce le superfici vetrate all'interno di raffinati telai lignei, che, pur dialogando con l'architettura interna delle cappelle, sono arricchiti da una grande varietà di elementi decorativi: finti panneggi, medaglioni, fiammelle, cherubini e vasi ornamentali.

La ricchezza delle vetriate e la varietà del disegno di dettaglio, ancora una volta, servono a guidare l'occhio dell'osservatore: superata la soglia, il visitatore sarebbe stato inevitabilmente attratto dalle vetriate, spinto a guardare oltre, nel mondo parallelo vissuto soltanto dalle statue e dagli affreschi.

Il pellegrino distratto avrebbe potuto osservare il *mistero* in piedi, affacciandosi alle superfici vetrate, che raggiungono anche un'altezza di 4 metri. Tuttavia il disegno della vetriata è ideato in funzione del visitatore "devoto", come scrive Alessi, che s'inginocchia sullo scalino, poggia i gomiti sull'alzata, unisce le mani in preghiera e alza lo sguardo per contemplare il *mistero*<sup>249</sup> (Fig. 2.161). La posizione progettata da Alessi è la stessa che Carlo Borromeo avrebbe raccomandato per i confessionali delle *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* (1577)<sup>250</sup>

---

piccolo sacello del *Paralitico Risanato*, Alessi disegna una vetriata a pianta mistilinea, che permette di ampliare notevolmente lo spazio delimitato dall'edicola circolare, altrimenti troppo ridotto per la rappresentazione del *mistero* (Fig. 2.160). Nella cappella della *Salita al Calvario*, invece, il *mistero* è racchiuso su quattro lati da vetriate rettilinee, che permettono di osservare le statue da diverse prospettive (Fig. 2.159). In alcuni casi le vetriate si limitano soltanto a tamponare con superfici vetrate le aperture degli edifici: si veda ad esempio la *Casa di Pilato* (Fig. 2.96) o la piccola cappella della *Cena in Emmaus* (LM 279, 283).

<sup>248</sup> LM 36, 39. Nelle vetriate di Alessi non ci sono i "peepholes", notati da D. Medina Lasansky e Rebecca Gill: i buchi nelle grate lignee sono una delle principali caratteristiche delle grate seicentesche, che, per quanto ispirate alle vetriate alessiane, mostrano molte differenze nell'impostazione generale e nel rapporto che esse sviluppano con statue e affreschi all'interno delle cappelle. D.M. Lasansky 2013, 258-261; R. Gill 2013, 105.

<sup>249</sup> Le vetriate ideate per il *Limbo*, il *Purgatorio* e l'*Inferno* sono diverse di tutte le altre cappelle: sono lanterne coniche, che permettono al pellegrino di guardare il *mistero* dall'alto verso il basso, addirittura sdraiandosi in terra, come si vede nel disegno per l'*Inferno* (Fig. 2.101c). Come nota Christine Göttler, il visitatore non è più il pellegrino "devoto" che s'inginocchia in segno di rispetto, ma è il "curioso" che si arrampica sull'estradosso della cupola, si sporge e si affaccia sullo spiraglio che si apre sull'aldilà, divertito e spaventato allo stesso tempo (si veda, in particolare, la rappresentazione del *Purgatorio* a Fig. 2.101b).

<sup>250</sup> C. Borromeo 1577. La recente edizione italiana, tradotta e curata da Massimo Marinelli: C. Borromeo 2000. Il commento critico delle *Instructionum* più valido resta ancora quello di Paola Barocchi in: P. Barocchi 1962. Altri importanti interventi sulle *Instructionum*: A. Blunt 1940; R. Sénécal 2000; J. Alexander 2007, 231-239. Per una trattazione più approfondita dei rapporti tra le vetriate alessiane e le *Instructionum*, si veda in particolare: C. Göttler 2010, 95-96.





Figura 2.162 - Pellegrino Tibaldi, Confessionale della chiesa di San Fedele, Milano, costruito a partire dal 1579.



(Fig. 2.162): una posizione di ossequio e sottomissione<sup>251</sup>. La distanza fisica dal *mistero*, inoltre, avrebbe conferito alle immagini quel “dovuto onore” e quella “venerazione” sostenuti dai decreti tridentini.

Con le vetriate, il visitatore non sarebbe più stato un protagonista della storia sacra, come i pellegrini rappresentati da Gaudenzio Ferrari nella cappella della *Crocifissione* (Fig. 2.163), ma si sarebbe trasformato in uno spettatore passivo. Certo, avrebbe potuto ripercorrere i passi di Cristo, entrando e uscendo dalla città di Gerusalemme, ma, una volta superata la soglia delle cappelle, non avrebbe più potuto toccare le statue.

Se in alcune teorie artistiche post-tridentine i cinque sensi sono considerati le “finestre” che aprono la mente e l’anima al mondo esteriore, con le vetriate l’architetto chiude una di queste “finestre”<sup>252</sup>. Nel Sacro Monte di Galeazzo Alessi, l’esperienza di visita non è più un’esperienza tattile, come avveniva ai tempi di Bernardino Caimi e Gaudenzio Ferrari, ma un’esperienza visiva e spirituale, utile alla contemplazione mistica e libera da qualsiasi “occasione di peccato”.

---

<sup>251</sup> Sull’origine del confessionale e, in particolare, sul confessionale borromaico: W. De Boer 1991; W. De Boer 2001, 92-93. Negli stessi anni in cui Alessi disegna le vetriate, Pellegrino Tibaldi progetta il primo confessionale milanese per la chiesa di San Fedele: S. Della Torre, R. Schofield 1994, 234-236. Un collaboratore di Carlo Borromeo nel 1584 scrive che durante le messe comprese tra Resurrezione e Pentecoste “it is better to kneel all the time since that humiliates the body and concentrates the mind”. R. Schofield 2013, 192.

<sup>252</sup> Come scrive Wietse de Boer, molti dei provvedimenti presi dalla Chiesa cattolica negli anni successivi al Concilio di Trento riflettono una teoria artistica che fonda le sue radici nel pensiero medievale e che riaffiora costantemente in scritti post-tridentini. Secondo questa teoria, i sensi sono gli intermediari che collegano la mente e l’anima al mondo esteriore. I sensi permettono all’uomo di percepire e trasmettere non solo qualità estetiche e intellettuali, ma anche virtù e, soprattutto, i vizi: i sensi si trovano quindi in una “moral danger zone”. Quest’idea spinge la chiesa tridentina a aumentare le barriere visive e fisiche all’interno degli edifici ecclesiastici, per evitare di creare “occasioni di peccato”. W. De Boer 2001, 111-115. Si veda anche: C. Göttler 2010, 1-30, 11-155.



Figura 2.163 - Gaudenzio Ferrari, Cappella della *Crocifissione*, terracotta policroma e pittura murale, 1517-1520 ca, Sacro Monte di Varallo. Al centro della fotografia si può vedere l'immagine di due pellegrini, con i simboli di Santiago (la conchiglia) e di Roma (le chiavi), che accorrono a Varallo a vedere la cappella.

# Tavole

## Tabella

La tabella introduttiva mette a confronto la successione di *misteri* che un pellegrino avrebbe potuto trovare sul Sacro Monte intorno al 1560, con la sequenza prevista da Galeazzo Alessi nel progetto del Libro dei Misteri.

## Planimetrie e ricostruzioni tridimensionali

Le planimetrie e le ricostruzioni tridimensionali proposte in questa sezione sono rielaborazioni basate sui rilievi aerofotogrammetrici del Sacro Monte, gentilmente messi a disposizione dall'Ente di Gestione del Sacro Monte e dal dipartimento DIATI del Politecnico di Torino<sup>1</sup>. Ovviamente, per la carenza di fonti documentarie al riguardo, nei modelli tridimensionali non è stato possibile riprodurre la vegetazione<sup>2</sup>, mentre è stato possibile proporre una rappresentazione plausibile dell'orografia del sito negli anni che precedono la stesura del Libro dei Misteri<sup>3</sup>.

La ricostruzione del Sacro Monte intorno al 1560 è stata effettuata attraverso la lettura attenta di alcune fonti grafiche e testuali del tempo ed un confronto sistematico con gli edifici esistenti<sup>4</sup>.

Le tavole dedicate al progetto del Libro dei Misteri, invece, costituiscono un'interpretazione critica dei molti disegni distribuiti nel volume<sup>5</sup>. Per dare forma al modello tridimensionale, spesso sono state necessarie scelte ed integrazioni, che hanno lo scopo di offrire al lettore un'immagine d'insieme del progetto, in relazione all'orografia del sito e al complesso sistema di preesistenze.

---

<sup>1</sup> I rilievi sono stati realizzati dall'ing. Giorgio Viazzo (archivio Riserva Speciale Sacro Monte di Varallo) e dal gruppo di ricerca guidato dal prof. Andrea Lingua. Ringrazio Francesca Matrone per avermi fatto consultare le immagini scattate dal drone.

<sup>2</sup> Si vedano le considerazioni fatte al paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (L'area bassa: una via sepolcrale, un bosco sacro, un parco di delizie).

<sup>3</sup> L'orografia del Sacro Monte è cambiata molto nei secoli. Ad esempio, tra fine Cinquecento e inizio Seicento, parte dell'antico monte Oliveto (chiaramente visibile in alcune immagini cinquecentesche del Sacro Monte, come le Figg. 2.2 e 2.3) è stato spianato alla fine del XVI secolo per fare spazio all'attuale *Palazzo di Pilato* (cappelle 27, 29-35).

<sup>4</sup> In particolare, oltre alle molte guide destinate ai pellegrini (in particolare: *Descrittione* 1566; *Descrittione* 1578), sono stati di grande utilità i disegni del Libro dei Misteri, i rilievi del Sacro Monte di Martino Bassi, databili al 1578 (BAMi, Raccolta Ferrari, S. 150 Sup, XXXI) e l'incisione di Hendrick Van Schoel, conservata alla Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli' di Milano (P.V. 30-47) e databile ai primi anni del XVII secolo. Queste ultime due immagini sono riprodotte al Volume 2, nell'introduzione all'**Appendice 4**.

<sup>5</sup> I disegni del Libro dei Misteri sono sempre stati dimensionati, convertendo in metri lineari l'unità di misura utilizzata nel Libro dei Misteri, ovvero le braccia milanesi. A. Martini 1883, 350. Il braccio milanese corrisponde a 0,5949 m ed è diviso in 12 onces di 0,0496 m.



Sacro Monte 1560 ca. Mistero				Progetto Alessi Mistero		
---	---	---	---	1	Adamo ed Eva	Gen (1-3)
1	Madonna col Bambino nella Santa Casa di Loreto	---	B C	---	---	---
2	Annunciazione	Mt (1, 18-24); Lc (1, 26-37)	B	2	Annunciazione	Mt (1, 18-24); Lc (1, 26-37)
3	Visitazione (in costruzione)	Lc (1, 39-56)	B	3	Visitazione	Lc (1, 39-56)
4	Arrivo dei Magi	Mt (2, 1-12)	A	4	Arrivo dei Magi	Mt (2, 1-12)
5	Natività e adorazione dei Pastori	Lc (2, 8-20)	C	5	Natività e adorazione dei Pastori	Lc (2, 8-20)
6	Presepe	---	A	6	Presepe	---
7	Circoncisione	Lc (2, 21)	C	7	Purificazione della Vergine	Mt (2, 13-15)
---	---	---	---	8	Secondo Sogno di Giuseppe	Lc (2, 22-39)
---	---	---	---	9	Strage degli Innocenti	Mt (2, 1-8, 16)
---	---	---	---	10	Fuga in Egitto	Mt (2, 13-14)
---	---	---	---	11	Battesimo	Mt (3, 13-17); Mc (1, 9-11); Lc (3, 21-22).
---	---	---	---	12	Tentazione	Mt (4, 1-11); Mc (1, 12-13); Lc (4, 1-13).
8	Orazione del Pater	Mt (6, 9-13); Lc (11, 1-26)	D	---	---	---
---	---	---	---	13	Samaritana al Pozzo	Gv (4, 1-26).
---	---	---	---	14	Paralitico Risanato	Mt (9, 1-8); Mc (2, 1-12); Lc (5, 17-26).
---	---	---	---	15	Risurrezione del Figlio della Vedova di Naim	Lc (7, 11-17).
---	---	---	---	16	Trasfigurazione sul Monte Tabor	Mt (17, 1-8); Mc (9, 2-8); Lc (9, 28-36).
---	---	---	---	17	Entrata a Gerusalemme	Mt (21, 1-11); Mc (11, 1-11); Lc (19, 28-44); Gv (12,12-19).
---	---	---	---	18	Cacciata dei mercanti dal Tempio di Salomone	Mt (21, 8-19); Mc (11, 7-19); Lc (19, 35-48); Gv(2,12- 25).
---	---	---	---	19	Paralitico risanato nella Probatica Piscina	Gv (5,1-18).
---	---	---	---	20	(Lazzaro Resuscitato)	Gv (11, 1-43)
---	---	---	---	21	Cristo lava i piedi ai Discepoli	Gv (13,1-15).
9	Ultima Cena	Mt (26, 20-30); Mc (14, 17-26); Lc (22, 14-39); Gv (13,1-20); 1 Cor (11, 23-26).	A	22	Ultima Cena	Mt (26, 20-30); Mc (14, 17-26); Lc (22, 14-39); Gv (13,1-20); 1 Cor (11, 23-26).
10	Orazione nell'Orto	Mt (26, 36-44); Mc (14, 32-42); Lc (22, 39-46).	B	23	Orazione nell'Orto	Mt (26, 36-44); Mc (14, 32-42); Lc (22, 39-46).
11	Cattura di Cristo	Mt (26, 47-57); Mc (14, 43-49); Lc (22, 47-53); Gv (18, 1-11).	B	24	Cattura di Cristo	Mt (26, 47-57); Mc (14, 43-49); Lc (22, 47-53); Gv (18, 1-11).
12	Presentazione a Anna (in costruzione)	Lc (3, 1-2); Gio (18, 12-24); At (4, 5-6)	D	---	---	---
---	---	---	---	25	Presentazione a Caifa	Mt (26, 57-68); Mc (14, 53-65); Lc (22, 54-55; 63- 65); Gv (18, 24).

13	Presentazione a Pilato	Mt (27, 11-26); Mc (15, 1-15); Lc (23, 1-6, 13-25); Gv (18, 28-40).	B	26	Presentazione a Pilato	Mt (27, 11-26); Mc (15, 1-15); Lc (23, 1-6, 13-25); Gv (18, 28-40).
14	Flagellazione	Mt (27, 27-32); Mc (15, 16-19).	B	27	Flagellazione	Mt (27, 27-32); Mc (15, 16-19).
15	Coronazione di Spine	Mt (27, 27-32); Mc (15, 16-19).	B	28	Coronazione di Spine	Mt (27, 27-32); Mc (15, 16-19).
---	---	---	---	29	Ecce Homo / Pilato si lava le mani	Mt (27, 15-26); Mc (15, 1-15); Lc (23, 13-25); Gv (19, 1-16).
16	Cristo porta la Croce	Mt (27, 31-32); Mc (15, 20-23); Lc (23, 26-32); Gv (19, 17-18).	B	30	Cristo porta la Croce	Mt (27, 31-32); Mc (15, 20-23); Lc (23, 26-32); Gv (19, 17-18).
17	Spogliazione / Salita al Calvario	Mt (27, 31-34); Mc (15, 20-23); Lc (23, 26-33); Gv (19, 17-18).	B	31	Madonna Tramortita (Spasimo)	At Pil (X)
18	Madonna Tramortita (Spasimo)	At Pil (X)	B	32	Spogliazione	Mt (27, 31-34); Mc (15, 20-23); Lc (23, 26-33); Gv (19, 17-18).
19	Crocifissione sul Monte Calvario	Mt (27, 35-56); Mc (15, 24-41); Lc (23, 33-49); Gv (19, 17-37).	A	33	Crocifissione sul Monte Calvario	Mt (27, 35-56); Mc (15, 24-41); Lc (23, 33-49); Gv (19, 17-37).
20	Deposizione / Pietà	Mt (27, 57-61); Mc (15, 42-47); Lc (23, 50-56); Gv (19, 38-42).	B	34	Deposizione	Mt (27, 57-61); Mc (15, 42-47); Lc (23, 50-56); Gv (19, 38-42).
21	Cristo nel Sepolcro	---	A	35	Cristo nel Sepolcro	---
22	Noli me Tangere	Gv (20,11-18)	A	36	Noli me Tangere	Gv (20,11-18)
---	---	---	---	37	Cena in Emmaus	Lc (24, 13-35).
---	---	---	---	38	Apparizione ai Discepoli (San Tommaso)	Gv (20, 24-29)
23	Annuncio della Morte di Maria	Mel (3)	D	---	---	---
24	Viri Galilaei	At (1, 11)	D	---	---	---
25	Ascensione	Mc (16, 19); Lc (24, 50-53); At (1, 6-11).	B	39	Ascensione	Mc (16, 19); Lc (24, 50-53); At (1, 6-11).
26	Spirito Santo	At (2, 1-41)	D	40	Spirito Santo	At (2, 1-41)
27	Sepolcro di Anna e Gioacchino	---	D	---	---	---
28	Sepolcro di Maria / Transito	Mel	E	---	---	---
29	Dormizione / Assunzione di Maria	Mel	E	---	---	---
---	---	---	---	41	Giudizio Universale	Mt (25, 31-46); Gv (5, 28-29); At (17, 31); Ap (20, 11-15)
---	---	---	---	42	Limbo	---
---	---	---	---	43	Purgatorio	---
---	---	---	---	44	Inferno	---

A = Non sono previste modifiche: la scena resta inalterata  
B = Si prevede di spostare la scena in un altro edificio  
C = Sono previste modifiche alla scena  
D = È prevista l'eliminazione della scena  
E = La scena non è distrutta, ma non fa più parte del percorso di visita

Ap = Apocalisse di Giovanni  
At = Atti degli Apostoli  
1 Cor = Prima lettera ai Corinti  
Gen = Genesi  
Gv = Giovanni  
Lc = Luca  
Mc = Marco  
Mt = Matteo  
At Pil = Atti di Pilato (Apocrifo)  
Mel = Transito di Maria di San Melitone (Apocrifo)

A - Porta  
 1 - Santa Casa  
 2 - Annunciazione  
 [3 - Visitazione]  
 4 - Arrivo dei Magi  
 5 - Natività  
 6 - Presepe  
 7 - Circoncisione  
 [8 - Orazione del Pater]  
 B - Ingresso all'Area Alta e  
 Bottega delle Corone  
 9 - Ultima Cena

[10 - Orazione nell'Orto]  
 C - Orto dei Getsemani  
 11 - Cattura di Cristo  
 [12 - Presentazione a Anna]  
 13-15 - Palazzo di Pilato  
 16 - Cristo Porta la Croce  
 17 - Madonna Tramortita  
 18 - Spogliazione  
 19 - Crocifissione  
 20 - Deposizione  
 21 - Santo Sepolcro  
 22 - Noli Me Tangere  
 D - Cappella della Croce

23 - Annuncio Morte Maria  
 24 - Viri Galilaei  
 25 - Ascensione  
 26 - Spirito Santo  
 27 - Sepolcro di Anna e  
 Giacchino  
 28 - Sepolcro di Maria  
 E - Chiesa Vecchia  
 29 - Assunzione di Maria  
 F - Fontana della Resurrezione  
 G - Cappella Scarognini  
 H - Monastero dei Minori e  
 Sala di Cesare Maggi



Tavola 1a - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560



A - Porta Maggiore  
 1 - Adamo ed Eva  
 2 - Annunciazione  
 3 - Visitazione  
 4 - Arrivo dei Magi  
 5 - Natività  
 6 - Presepe  
 7 - Purificazione  
 8 - Sogno di Giuseppe  
 9 - Strage degli Innocenti  
 10 - Fuga in Egitto  
 11 - Battesimo  
 12 - Tentazione  
 13 - Samaritana

14 - Paralitico  
 15 - Figlio della Vedova  
 16 - Trasfigurazione  
 17 - Entrata a Gerusalemme  
 B - Porta Aurea  
 C - Piazza del Tempio  
 18 - Tempio di Salomone  
 19 - Probatica Piscina  
 [20 - Lazzaro Resuscitato]  
 21 - Lavanda dei piedi  
 22 - Ultima Cena  
 23 - Orazione nell'Orto  
 24 - Cattura di Cristo  
 25 - Casa di Caifas

26-29 - Casa di Pilato  
 30 - Cristo porta la Croce  
 31 - Madonna Tramortita  
 32 - Spogliazione  
 33 - Crocifissione  
 34 - Deposizione  
 35 - Santo Sepolcro e Cappella Scarognini  
 36 - Noli Me Tangere  
 37 - Cena in Emmaus  
 38 - Apparizione ai discepoli  
 39 - Ascensione  
 40 - Spirito Santo  
 41 - Giudizio Universale

D - 'Porta negra'  
 42 - Limbo  
 43 - Purgatorio  
 44 - Inferno

**Edifici esterni dal percorso di visita**

E - Chiesa Vecchia e Assunzione di Maria  
 F - Monastero dei Minori e Sala di Cesare Maggi  
 [G - Sepolcro di Maria]  
 H - Antico Palazzo di Pilato

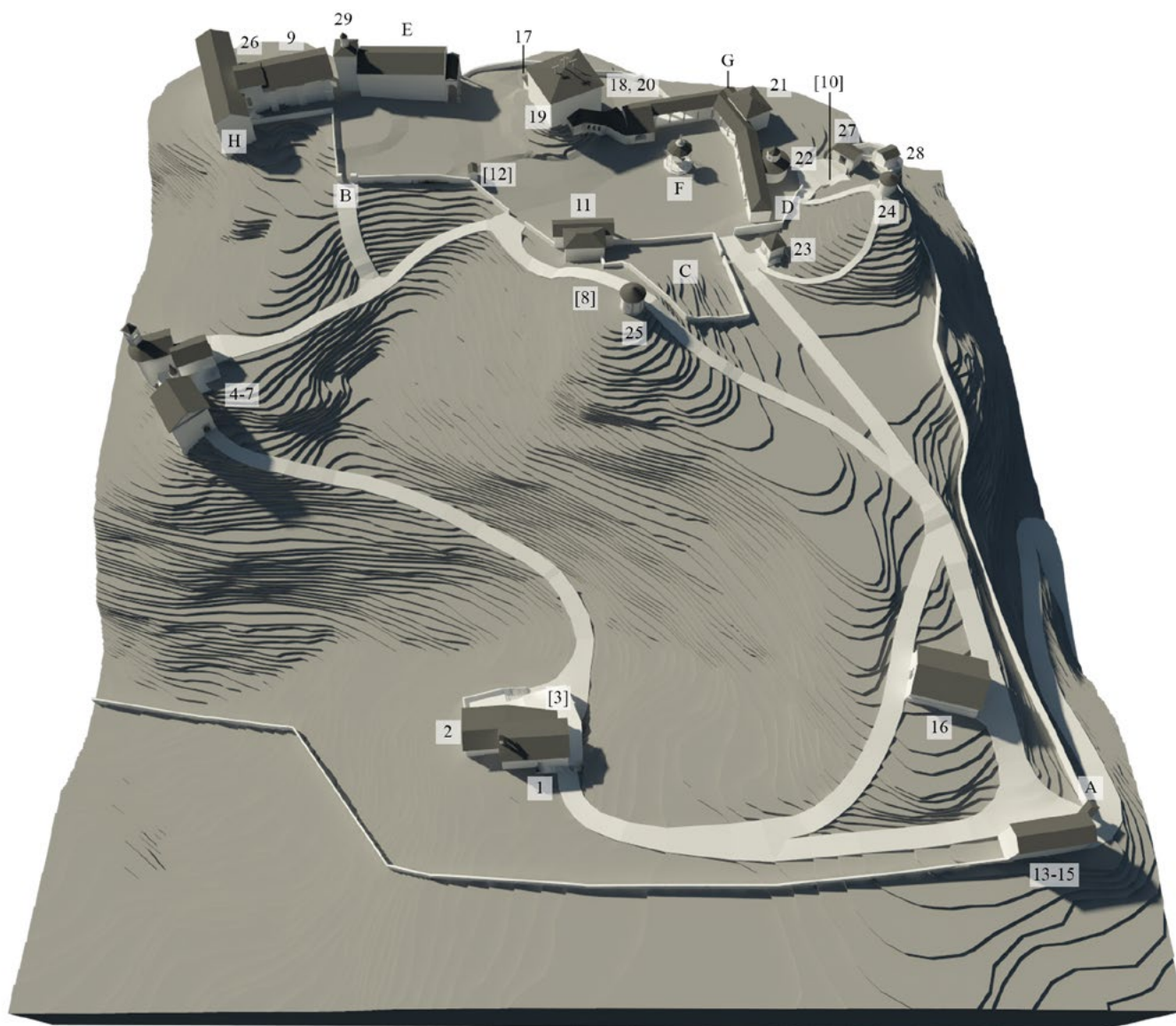


Tavola 1b - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte

A - Porta  
 1 - Santa Casa  
 2 - Annunciazione  
 [3 - Visitazione]  
 4 - Arrivo dei Magi  
 5 - Natività  
 6 - Presepe  
 7 - Circoncisione  
 [8 - Orazione del Pater]  
 B - Ingresso all'Area Alta e Bottega delle Corone  
 9 - Ultima Cena

[10 - Orazione nell'Orto]  
 C - Orto dei Getsemani  
 11 - Cattura di Cristo  
 [12 - Presentazione a Anna]  
 13-15 - Palazzo di Pilato  
 16 - Cristo Porta la Croce  
 17 - Madonna Tramortita  
 18 - Spogliazione  
 19 - Crocifissione  
 20 - Deposizione  
 21 - Santo Sepolcro  
 22 - Noli Me Tangere  
 D - Cappella della Croce

23 - Annuncio Morte Maria  
 24 - Viri Galilaei  
 25 - Ascensione  
 26 - Spirito Santo  
 27 - Sepolcro di Anna e Giacchino  
 28 - Sepolcro di Maria  
 E - Chiesa Vecchia  
 29 - Assunzione di Maria  
 F - Fontana della Resurrezione  
 G - Cappella Scarognini  
 H - Monastero dei Minori e Sala di Cesare Maggi



L'area bassa è la parte settentrionale del Sacro Monte, dove si trovano la Porta (A), il Palazzo di Pilato (13-15), la Chiesa Nera (16) e i complessi di Nazareth e Betlemme

Il complesso di Nazareth comprende la Santa Casa (1), l'Annunciazione (2) e la Visitazione (3). Sotto alla Santa Casa si trova la grotta artificiale che imitava la grotta della Natività a Nazareth.

Il complesso di Betlemme è il gruppo di cappelle, i cui ambienti interni imitano alcuni spazi della Basilica della Natività a Betlemme. Nel complesso di Betlemme sono raccolti i misteri dell'Arrivo dei Magi, della Natività e della Circoncisione (4-8).

L'area alta è la zona meridionale del Sacro Monte: una parte di essa è racchiusa all'interno di una bassa cinta muraria che imita la conformazione delle mura di Gerusalemme, mentre l'altra si snoda sulle alture a Nord e ad Ovest della mura. Nell'impianto di Bernardino Caimi, gli edifici dell'area alta evocavano la città santa e i suoi principali monumenti.

Sopra al monte Sion si trovano le cappelle dell'Ultima Cena (9), lo Spirito Santo (26), il monastero (H) e l'Assunzione di Maria (29), all'interno della Chiesa Vecchia (D). Il complesso del Santo Sepolcro (17-22) si sviluppa intorno all'altura identificata come monte Calvario, dove è rappresentato il mistero della Crocifissione (19). Il complesso include anche la Fontana (F) e la cappella Scarognini (G).

Il monte Oliveto è composto da due alture a Nord e ad Ovest della mura.

La prima altura ospita l'Ascensione (25) e l'Orazione del Pater (8) (non rappresentata in questa ricostruzione). Sulle sue pendici si trova un'area recintata identificata come l'Orto dei Getsemani (C) e, a fianco dell'Orto, la cappella della Cattura (11).

Nella seconda altura, conosciuta come "Galilea", si trova invece il sacello dei Viri Galilaei (25). Le pendici della "Galilea" rappresentano la valle di Giosafat, dove sono collocati l'Annuncio della morte di Maria (23), la grotta dell'Orazione nell'Orto (10), il Sepolcro di Anna e Gioacchino (27) e il Sepolcro di Maria (28).

Tavola 2a - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560: veduta da Nord



A - Porta Maggiore  
 1 - Adamo ed Eva  
 2 - Annunciazione  
 3 - Visitazione  
 4 - Arrivo dei Magi  
 5 - Natività  
 6 - Presepe  
 7 - Purificazione  
 8 - Sogno di Giuseppe  
 9 - Strage degli Innocenti  
 10 - Fuga in Egitto  
 11 - Battesimo  
 12 - Tentazione  
 13 - Samaritana

14 - Paralitico  
 15 - Figlio della Vedova  
 16 - Trasfigurazione  
 17 - Entrata a Gerusalemme  
 B - Porta Aurea  
 C - Piazza del Tempio  
 18 - Tempio di Salomone  
 19 - Probatca Piscina  
 [20 - Lazzaro Resuscitato]  
 21 - Lavanda dei piedi  
 22 - Ultima Cena  
 23 - Orazione nell'Orto  
 24 - Cattura di Cristo  
 25 - Casa di Caifas

26-29 - Casa di Pilato  
 30 - Cristo porta la Croce  
 31 - Madonna Tramortita  
 32 - Spogliazione  
 33 - Crocifissione  
 34 - Deposizione  
 35 - Santo Sepolcro e Cappella Scarognini  
 36 - Noli Me Tangere  
 37 - Cena in Emmaus  
 38 - Apparizione ai discepoli  
 39 - Ascensione  
 40 - Spirito Santo  
 41 - Giudizio Universale

D - 'Porta negra'  
 42 - Limbo  
 43 - Purgatorio  
 44 - Inferno

**Edifici esterni dal percorso di visita**

E - Chiesa Vecchia e Assunzione di Maria  
 F - Monastero dei Minori e Sala di Cesare Maggi  
 [G - Sepolcro di Maria]  
 H - Antico Palazzo di Pilato



Nell'area bassa si trovano le cappelle comprese tra la Porta Maggiore (A) e l'Entrata a Gerusalemme (17). Nel complesso di Nazareth sono rappresentati i misteri dell'Annunciazione (2) e della Visitazione (3). Il complesso di Betlemme è il gruppo di cappelle, i cui ambienti interni imitano alcuni spazi della Basilica della Natività a Betlemme. In questo complesso sono raccolti i misteri dell'Arrivo dei Magi, della Natività, della Purificazione e del Sogno di Giuseppe (4-8).

L'area alta è racchiusa da una cinta muraria e comprende la piazza del Tempio (C; 18 e 19; 33-36) e l'area dei palazzi (B, 21, 22, 25-30). A Nord-Est dell'area alta c'è una prima area 'extra-urbana', con i misteri dell'Orazione nell'Orto (23) e della Cattura di Cristo (24). A nord-ovest dell'area alta c'è la seconda area 'extra-urbana', conosciuta intorno al 1560 come "Galilea", dove sono collocati i misteri compresi tra la Cena in Emmaus e lo Spirito Santo (37-40).

Ai piedi della "Galilea", ad Ovest dell'area alta, c'è la cosiddetta valle di Giosafat, con il Giudizio Universale (41) e il Sepolcro di Maria (G). Il Vallone dell'Inferno è introdotto dalla Porta negra (D), che si apre in un breve tratto di mura alle spalle del complesso di Nazareth (2-3) e quello di Betlemme (4-8) e ospita le ultime tre cappelle del percorso: il Limbo, il Purgatorio e l'Inferno (42-44).

Tavola 2b - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte: veduta da Nord.



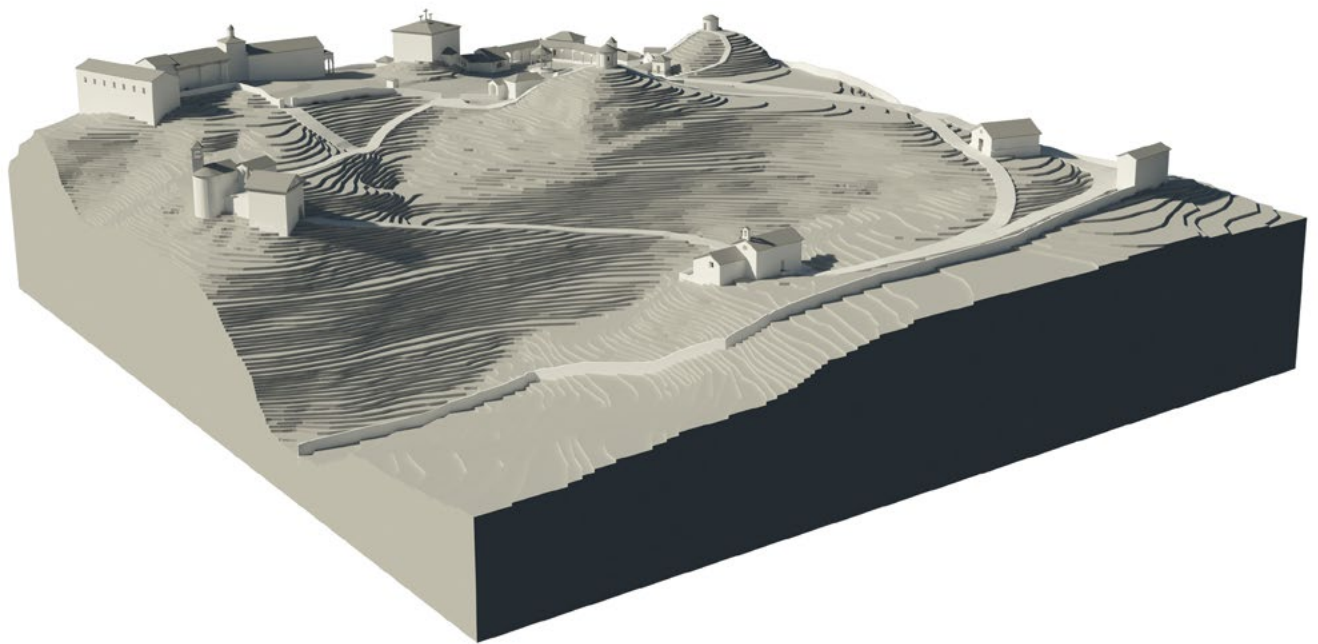


Tavola 3a - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560: veduta da Nord-Est

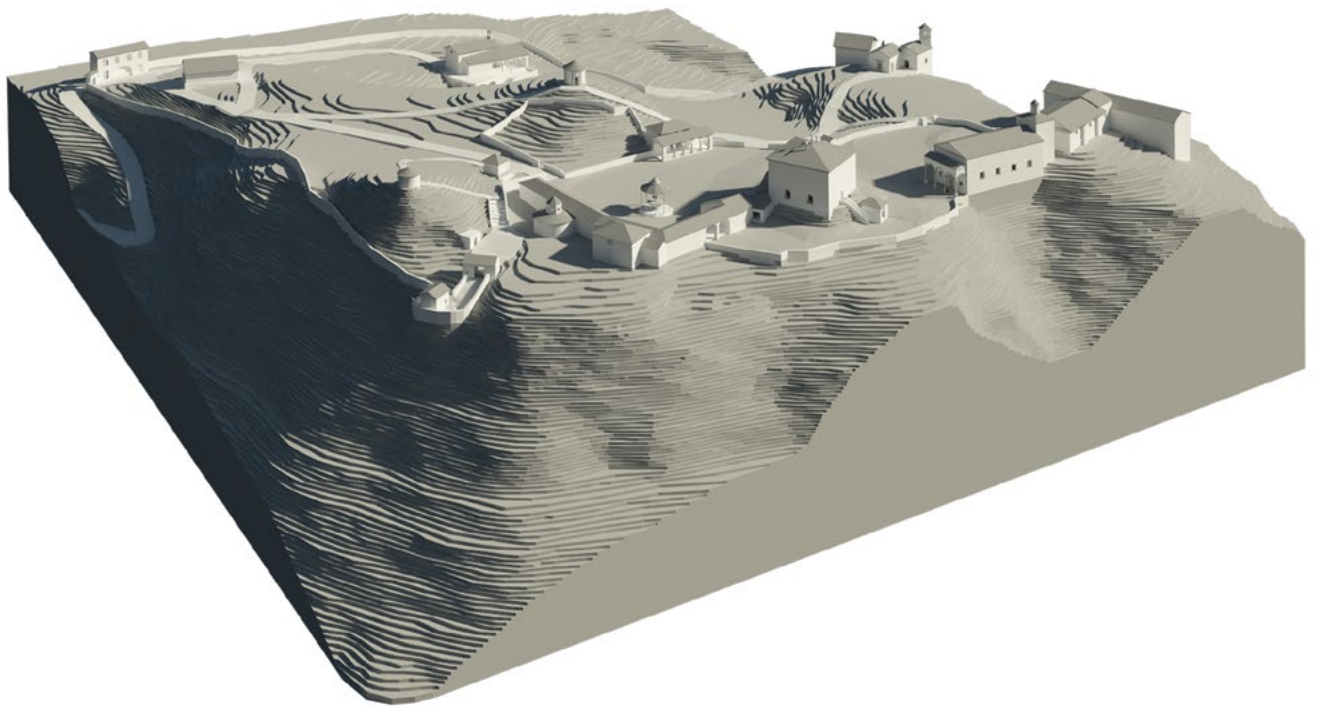


Tavola 4a - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560: veduta da Sud-Ovest

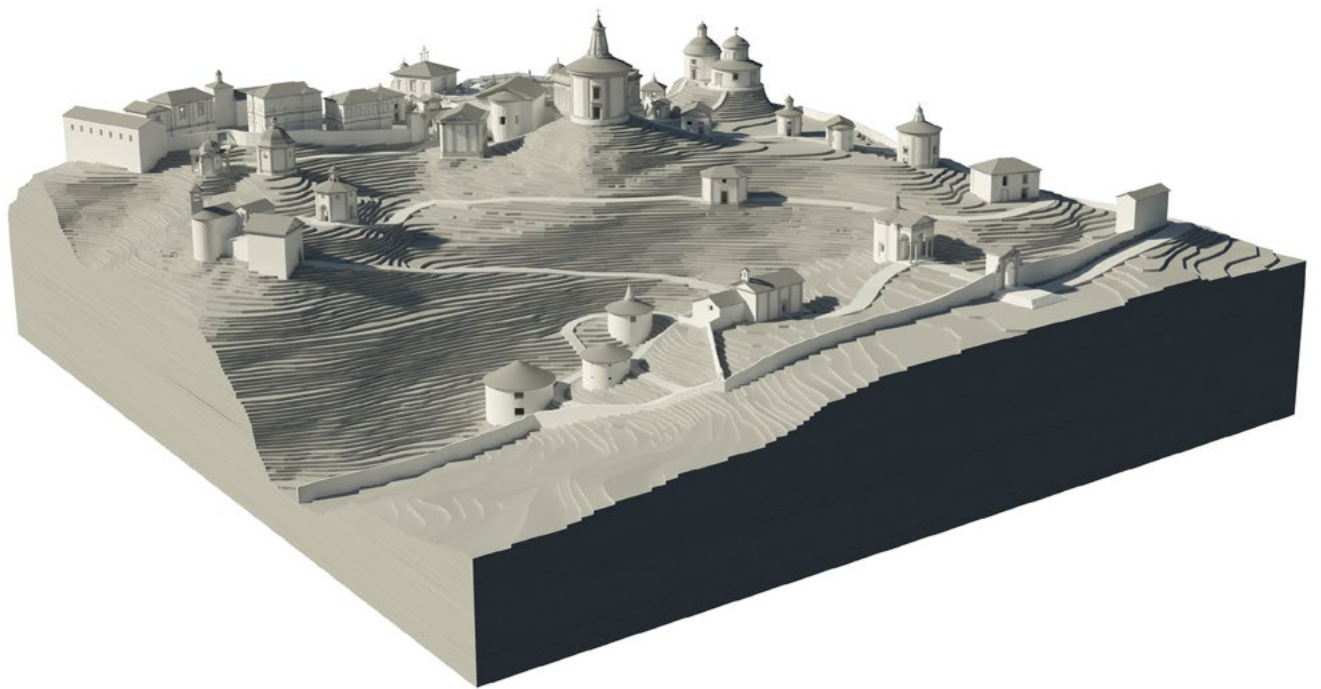


Tavola 3b - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte: veduta da Nord-Est

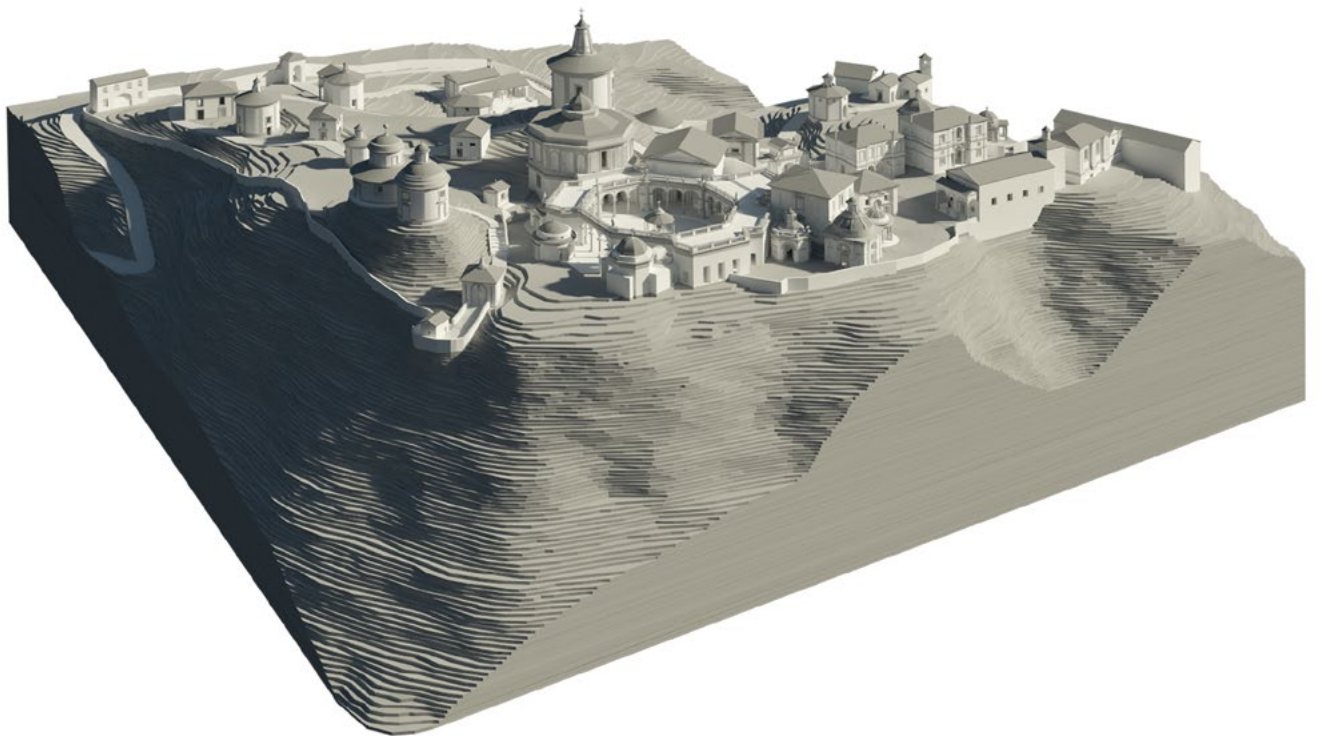


Tavola 4b - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte: veduta da Sud-Ovest





Tavola 5a - Ricostruzione ipotetica del Sacro Monte intorno al 1560. Veduta da Sud: in primo piano si può vedere l'area alta.



Tavola 5b - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte. Veduta da Sud: in primo piano si può vedere l'area alta.



# Capitolo 3

## Una Nuova Gerusalemme

### 2.1 Quale Gerusalemme?

Nella didascalia che accompagna un disegno per la *Porta Aurea*, Galeazzo Alessi scrive:

“mi è parso disegnar qui all’incontro la porta che *entra nella Città di Hierusalem* per la qual passò il S.re Jesu Christo trionfante sopra al’asinello, la qual molti chiamano porta Aurea”. Poco più avanti, l’architetto specifica che a questa porta “saranno congiunti alcuni vestigij di muri *che imiteranno [...] i muri che abbracciano la Città di Hierusalem*”: nell’area alta, la città di Gerusalemme “sarà il meglio che si può [...] dimostrata, mediante gli edefitij che quivi si faranno più che si può *ad imitatione de i veri, nella propria Città di Hierusalem*”<sup>1</sup>.

Una porta che “entra nella città di Hierusalem”, i “muri che imiteranno [...] i muri che abbracciano la Città di Hierusalem”, gli edifici dell’area alta che imiteranno “i veri” edifici della città di Gerusalemme: ma cosa intende l’architetto con queste parole? Galeazzo Alessi non aveva mai visitato Gerusalemme, non aveva mai visto con i propri occhi i *veri* edifici della città di Gerusalemme. Come *imitare* una città senza averla mai vista prima?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Mi è parso disegnar qui all’incontro la porta che entra nella Città di Hierusalem per la qual passò il S.re Jesu Christo trionfante sopra al’asinello la qual molti chiamano porta Aurea a la quale saranno congiunti alcuni vestigij di muri che imiteranno cingendo un certo giusto spatio di terreno i muri che abbracciano la Città di Hierusalem la quale sarà il meglio che si puo in questa parte del monte per quel che comporta il sito dimostrata, mediante gli edefitij che quivi si faranno piu che si può ad imitatione de i veri, nella propria Città di Hierusalem; detta porta si farà di marmo con le proportioni et misure quivi descritte. Repertandosi sempre alle saggome come giuste et determinate”. LM 106v.

<sup>2</sup> Come si è visto nel paragrafo **0.2 Stato dell’arte** (Il Libro dei Misteri tra storia e storiografia), il legame tra Gerusalemme e il Libro dei Misteri è stato più volte evocato dalla storiografia, ma, se si escludono i brevi interventi di Isabella Balestreri, Juan Antonio Ramirez e Kathryn Blair Moore, la questione non è mai stata affrontata come una questione progettuale.

I paragrafi che seguono tenteranno di dare una risposta a questa domanda: una domanda ambigua proprio perché la città in questione non è soltanto una città, ma è la città sacra per eccellenza. A Gerusalemme avevano avuto luogo i principali eventi narrati nell'antico e nel nuovo testamento. Gerusalemme è "un sito di eventi storici e di prospettive escatologiche, che è stato vissuto [nel corso dei secoli] in molti modi diversi": fisicamente, attraverso il viaggio di pellegrini, e mentalmente, attraverso la liturgia, il teatro, i rituali collettivi e la devozione individuale<sup>3</sup>. Gerusalemme, infatti, è un luogo 'reale', ma è anche un simbolo, una metafora, l'oggetto e l'ambientazione di innumerevoli narrazioni orali, scritte e visive. Come scrive Bianca Kühnel, nessun'altra città al mondo è così intimamente legata al suo simbolismo, nessuna città è stata investita di così tante e diverse identità da così tante e diverse persone su un così esteso arco temporale<sup>4</sup>.

## Immagini e immaginari della Terra Santa

Se non è troppo difficile intuire l'orizzonte culturale in cui si era sviluppata la *Hierusalem* di Bernardino Caimi, così intimamente legata alla predicazione francescana, lo stesso non si può dire per il Libro dei Misteri<sup>5</sup>. Si conosce molto della leggendaria fondazione del Sacro Monte, della personalità di Bernardino Caimi e del contesto in cui si sviluppa il progetto di ricreare una Nuova Gerusalemme a Varallo Sesia. Non si sa quasi nulla, invece, del committente del Libro dei Misteri e del suo architetto.

Le carte d'archivio della famiglia d'Adda, infatti, permettono d'immergersi in un mare di transazioni, lasciti e operazioni finanziarie che lasciano intravedere le traiettorie economiche e le strategie politiche di Giacomo d'Adda<sup>6</sup>. Tuttavia, se si cercano indizi della sua cultura, sulle sue letture e sulla sua formazione, ci si trova di fronte a ostacoli che, allo stato attuale delle conoscenze, sembrano

---

<sup>3</sup> Come scrivono Annette Hoffmann e Gerhard Wolf nell'introduzione al recente volume collettaneo *Jerusalem as Narrative Space*: "Jerusalem, the holy city, is a site of historical events and eschatological expectation and has been experienced in many different ways: physically, by pilgrims, monks and crusaders, in its 'real' places and sacred spaces, and mentally, through liturgy, theatre, ritual, or individual devotion, by those who could not travel to the Holy Land". A. Hoffmann 2012, IX.

<sup>4</sup> B. Kühnel 1996, 288. La bibliografia al riguardo è estremamente ricca. Segnalo in particolare, un gruppo di volumi collettanei, cataloghi di mostre e atti di convegni di grande utilità per comprendere la pluralità di questioni sollevate dal tema di Gerusalemme e la sua ricezione in Occidente, tra Medioevo ed Età Moderna: H. Budde 1995; N. Rosovsky 1996; B. Kühnel 1997/1998; M.S. Calò Mariani 2002; B. Reudenbach 2008; A. Lidov 2009; L. Donkin 2012; A. Hoffmann 2012; A. Benvenuti 2013; J. Goudeau 2014; B. Kühnel 2014; R. Bartal 2015; B. Drake Boehm 2016; R. Griffith-Jones 2018.

<sup>5</sup> Sulle radici culturali della *Hierusalem* di Bernardino Caimi sono stati pubblicati importanti studi da Pier Giorgio Longo e Guido Gentile. Il più recente è: G. Gentile 2019 a, 7-34. Sui legami con i sermonari francescani, la *devotio moderna* e la *sequela Christi*: P.G. Longo 1984; P.G. Longo 1987 b, 34-38. Sulla figura di Bernardino Caimi e relativa bibliografia: P.G. Longo 2000; P.G. Longo 2008, 121-127.

<sup>6</sup> Gli archivi della famiglia d'Adda sono divisi tra l'Archivio di Stato di Varallo e l'Archivio Storico Civico di Milano. Ho avuto modo di toccare alcune questioni relative a Giacomo d'Adda in: L. Fecchio 2019 a, 41-55.

insormontabili. Anche i dettagliati inventari seicenteschi che si conservano nell'archivio di famiglia si limitano ad elencare mobili, quadri, attrezzi e oggetti di valore, ma non fanno alcun cenno al patrimonio librario di Giacomo e dei suoi eredi<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda Galeazzo Alessi, invece, i biografi presentano un personaggio elegante e raffinato, “erudito” e “capac[e] di qualunque importante, e grave negozio”, in amicizia con umanisti come Benedetto Varchi e committenti di grande cultura come Stefano Sauli, Giovan Battista Grimaldi e Tobia Pallavicino<sup>8</sup>. Ma anche in questo caso, non si sa con certezza cosa Alessi leggesse e a cosa fosse interessato, al di fuori della sua “professione di architettura”<sup>9</sup>.

Se non si può dire molto su Galeazzo Alessi e Giacomo d'Adda, si può invece dire qualcosa in più sulla Milano della metà del Cinquecento<sup>10</sup>. Nonostante a partire dal 1516 si registri un numero sempre inferiore di pellegrini diretti verso la Terra Santa, soltanto una o due generazioni prima di Giacomo d'Adda e Galeazzo Alessi, il pellegrinaggio a Gerusalemme era ancora una realtà tangibile<sup>11</sup>. Si possono infatti ricordare numerosi pellegrini lombardi partiti alla volta di Gerusalemme nella seconda metà del Quattrocento. Spesso erano personaggi di spicco della società milanese, appartenenti allo stesso gruppo di patrizi, mercanti e nobili cui apparteneva

---

<sup>7</sup> In particolare, si fa riferimento a un inventario dei beni posseduti dal nipote di Giacomo (Giacomo di Giovanni Antonio), morto nel 1623. ASCMi, *AdAS*, c. 12, 1623. 13. Settembre, *Copia dell'Inventario de mobili argentei, Gioie* [...]. Si conservano soltanto alcuni inventari della biblioteca d'Adda a Varallo databili alla metà dell'Ottocento, che registrano un'interessante collezione di libri d'architettura (in gran parte trattati settecenteschi), forse appartenuti al celebre architetto neoclassico Luigi Cagnola (1762-1833), marito di Francesca (di Felice) d'Adda (1794-1877). Nella collezione è possibile individuare un nucleo di cinquecentine, ma non ci sono prove che appartenessero alla biblioteca dei d'Adda nella seconda metà del XVI secolo: **Appendice 1, Doc. 8**.

<sup>8</sup> “Conciosiaché oltre le rare, e singolari qualità della professione, con cui acquistato s'era sommo pregio, era sommamente considerato, ed amato per lo gentil suo tratto, per l'erudita, e dolce sua conversazione, e per la capacità di trattare qualunque importante, e grave negozio.” L. Pascoli 1732, 285. In questo passaggio Pascoli sta rielaborando le parole di Filippo Alberti, contemporaneo di Alessi: “In ogni sua attione fu esquisitissimo, forbito nel vestire et non meno grave nei costumi che nel parlare, il quale era però accompagnato da una certa giocondità et piacevolezza incredibile”. F. Alberti 1913, 26-27. Questi passaggi sono commentati da Claudia Conforti in: C. Conforti 2013 b. Il celebre umanista fiorentino Benedetto Varchi dedica ad Alessi il sonetto “Tal dentro il petto mio virtù rimase”: B. Varchi 1555, 35 a. Questa fonte non è mai stata considerata dalla storiografia alessiana. Sui rapporti con i committenti genovesi si veda, in particolare: L. Olivato 1975, 139 (nota 45); L. Magnani 1987, 65-68; W. Ghia 1999, 387; M. Bologna 2001, 19.

<sup>9</sup> Le parole sono di Galeazzo Alessi: “conviene che io vi fatighi talmente che quando gl'altri giuditiosi di questa professione di Architettura la vegghino, possino non solamente approbarla ma lodarla, come spero”. S. Varni 1877, 55.

<sup>10</sup> Qualche considerazione al riguardo, si può trovare in: A. Rovetta 1999.

<sup>11</sup> È opinione comune che il pellegrinaggio in Terra Santa abbia subito una brusca interruzione con la conquista ottomana di Gerusalemme (si vedano, ad esempio, le considerazioni in: H. Goren 2007, 490). Secondo quest'interpretazione, dopo un picco di successo tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, si sarebbe assistito a una generale crisi del “grande viaggio”, come scrive: P.G. Longo 2010 a, 16. Non tutti gli studiosi concordano su questa interpretazione ed alcuni sostengono che il pellegrinaggio sia sopravvissuto per tutta l'età moderna in “a broader range of early modern types of travel”. M. Ritsema van Eck 2019, 86-89. Su questo aspetto, si veda soprattutto: T.F. Noolan 2007; Z. Shalev 2012, 73- 103. Per un'introduzione al tema del pellegrinaggio in Terra Santa tra Medioevo e Età Moderna: F. Cardini 2002; N. Chareyron 2005. Sulla logistica dei viaggi: B. Saletti 2016. Per una guida alle diverse tipologie di testi e generi letterari relativi al pellegrinaggio in Terra Santa: J. Richard 2003.



anche la famiglia d'Adda<sup>12</sup>: il famoso condottiero Gian Giacomo Trivulzio aveva visitato la Terra Santa nel 1476 in compagnia di Guid'Antonio Arcimboldi, arcivescovo di Milano; Roberto di Sanseverino, nipote del duca di Milano Francesco I Sforza, era partito per il santo viaggio nel 1458, accompagnato da un folto gruppo di pellegrini, tra cui figurava anche un certo Carlo Bosso di Milano; Santo Brasca, cancelliere degli Sforza, era partito invece nel 1480 insieme a "alcuni cittadini e mercadanti nostri da Milano" e aveva pubblicato a Milano un resoconto di viaggio nel 1481 (ristampato nel 1497 e ancora nel 1519); il frate Girolamo Castiglione, "allevato e nutrito nella nobile e inclita cit[t]à de Milano" aveva invece pubblicato un diario nel 1491, intitolato *Fiore di Terrasanta*, in cui aveva raccontato il pellegrinaggio effettuato pochi anni prima; il mantovano Antonio da Crema si era diretto verso Gerusalemme nel 1486, il prete Pietro Casola nel 1494 e il mercante di lana Bernardino Dinali nel 1492<sup>13</sup>. Tra i pochi documenti relativi a quest'ultimo, si conosce un atto di transazione rogato nel 1519 con Francesco d'Adda, lo zio di Giacomo<sup>14</sup>. Questo dato non dice molto sul Libro dei Misteri, ma suggerisce che, nonostante il pellegrinaggio in Terra Santa fosse "ridott[o] quasi in oblivione" dalle mutate circostanze politiche, nella Milano di metà Cinquecento non era difficile conoscere qualcuno che avesse effettuato il santo viaggio o che avesse avuto modo di leggere le memorie di chi aveva visitato Gerusalemme<sup>15</sup>.

Tuttavia per provare l'esperienza di un pellegrinaggio a Gerusalemme non era necessario intraprendere un viaggio lungo, difficile e pericoloso, come quello in

---

<sup>12</sup> Sulla famiglia d'Adda: S. Leydi 2008.

<sup>13</sup> M. Caria 2019, 46-47. Gran parte dei pellegrini qui citati sono anche gli autori di un resoconto di viaggio: nella maggior parte dei casi conosciamo soltanto i nomi di chi ha lasciato traccia scritta del pellegrinaggio. È probabile che il numero di pellegrini fosse molto più alto del numero di resoconti che possediamo. Sull'edizione a stampa del viaggio di Santo Brasca si vedano le considerazioni in: T.F. Noolan 2007, 32. L'edizione moderna di Santo Brasca, pubblicata con il viaggio del padovano Gabriele Capodilista, è curata da Anna Laura Momigliano Lepschy: S. Brasca 1966. Le edizioni moderne dei resoconti di pellegrinaggio qui citati sono: R. Sanseverino 2006; A. Crema 1996; P. Casola 2001; B. Dinali 2007. Sul viaggio di Gian Giacomo Trivulzio e altri pellegrini lombardi: E. Motta 1886. Su Girolamo Castiglione: F. Cardini 2002, 272-273. "Del *Fiore* si conoscono tre edizioni [...], apparse rispettivamente per i tipi di Eucharius Silber (Roma, poco dopo il 2 maggio 1491, [...]), Georg Ricker (Messina, 1° dic. 1491, [...]) e Wilhelm Schomberger (ancora Messina, 6 ag. 1499, a spese di Matteo Pangrazio)." M. Palma 1979; M. Galateri di Genola 2017, 78. Un esemplare della guida di Girolamo Castiglione si può trovare alla Biblioteca Universitaria di Bologna (*Collezioni Speciali*, A.V.B.IX.32): Girolamo 1499. Il testo del *Fiore di Terrasanta* è una rielaborazione del viaggio di Niccolò da Poggibonsi, di cui si parlerà più avanti.

<sup>14</sup> ASMi, *Pio Istituto di Santa Corona*, 66.3. Il documento è citato nell'introduzione all'edizione moderna del testo, il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca Statale di Lucca (Ms. 1301, cc. 1r-37v). B. Dinali 2007, 30. Si tratta probabilmente di Francesco I d'Adda (di Pagano), morto nel 1529 e padre del ricchissimo Giovanni Agostino (Agosto), in affari con Tommaso Marino. Sul ramo di Francesco I: S. Leydi 2007, 80-125. Un altro Francesco d'Adda è Francesco (figlio di Pietro), cugino di Giacomo, di cui, invece, non si conosce quasi nulla.

<sup>15</sup> Le parole tra virgolette sono del canonico della Cattedrale di Novara Giovanni Francesco Alcarotti (1535-1596), che visita la Terra Santa nel 1587-88 e pubblica un resoconto di viaggio nel 1596. Il passaggio è citato in: P.G. Longo 2010 a, 16. Dalle ricerche finora effettuate, non sono a conoscenza di viaggi effettuati da pellegrini lombardi nella prima metà del XVI secolo. Tuttavia, come scrive Zur Shalev, la letteratura di pellegrinaggio a Gerusalemme (e probabilmente anche il numero di viaggiatori) raggiunge un picco di vitalità tra Cinque e Seicento. Da una stima effettuata dallo storico Reinhold Röhrich (1890), si passa da 279 testi nel XV secolo, a 333 nel XVI secolo. Z. Shalev 2012, 79-80.

Terra Santa. Nella città di Milano si potevano infatti vedere e toccare con mano frammenti della città santa: nella chiesa del Santo Sepolcro, ora annessa al complesso della Biblioteca Ambrosiana, era infatti riprodotta una copia dell'edicola del Sepolcro di Cristo a Gerusalemme, che negli anni Ottanta del Cinquecento sarebbe stata eletta da Carlo Borromeo come luogo privilegiato di preghiera e meditazione<sup>16</sup>. Ma spesso non era nemmeno necessario uscire dalla propria stanza per raggiungere Gerusalemme. Si pensi, ad esempio, alla curiosa vicenda di Francesco Petrarca, che, invitato dall'uomo d'armi milanese Giovanni Mandelli ad accompagnarlo in un pellegrinaggio a Gerusalemme nel 1321, aveva scritto una lunga lettera all'amico prima della partenza: “un commento di tutte le cose che vedrai coi tuoi occhi; da me che non le ho neppur viste tutte e che probabilmente non le vedrò mai; il che sarebbe assai strano se non fosse che conosciamo molte cose che non abbiamo veduto e ignoriamo molte di quelle che abbiamo visto”<sup>17</sup>. Terrorizzato dal mare, Petrarca non se l'era sentita di intraprendere il pericoloso viaggio, ma questo non gli aveva impedito di scrivere all'amico una guida per la Terra Santa. Non era stato necessario imbarcarsi, ma era bastato attingere alla propria memoria e alla propria biblioteca<sup>18</sup>.

Il caso di Petrarca è eccezionale, per la personalità dell'autore e la qualità letteraria del testo, ma non certo unico. Uno dei più famosi esempi di letteratura di viaggio del Medioevo, destinato ad avere grande successo nel corso del Quattro e Cinquecento, è il viaggio immaginario di un fittizio sir John Mandeville: un libro che, in un esercizio di *compilatio* e *ordinatio*, rielabora testi geografici e enciclopedici e resoconti di viaggio, restituendo al lettore una dettagliata descrizione dei *Sacra Loca* di Gerusalemme, ma anche di luoghi esotici o fantastici, come l'“isola di Fracan, dove le gente vivono del solo odore de' pomi salvatichi, e d'una altra isola, ove sono le gente pelose”<sup>19</sup>.

L'avvento della stampa aveva permesso a questo e ad altri libri sulla Terra Santa di raggiungere una fetta sempre più ampia della società: a distanza di secoli dalle prime versioni manoscritte (databili intorno alla metà del Trecento), il viaggio di Mandeville era stato pubblicato in francese e tradotto in diverse lingue, tra cui il

---

<sup>16</sup> Sulla chiesa di San Sepolcro a Milano, si veda il recente volume monografico, realizzato in occasione del restauro della chiesa ipogea: A. Ranaldi 2019.

<sup>17</sup> [9] “Pocis ergo, vir optime, quoniam me non potes, comites has habere literulas, in quibus que oculis ipse tuis mox videbis ex me, qui ea certe necdum vidi omnia, nec unquam forte visurus sum, audire expetis: mirum dictu, nisi quia passim multa que non vidimus scimus, multa que vidimus ignoramus”. F. Petrarca 2018.

<sup>18</sup> Il viaggio mentale in Terra Santa è in realtà una pratica comune nella devozione medievale, che lascia tracce nella *devotio moderna*: G. Gentile 2019 b; M. Ritsema van Eck 2019, 120. Si vedano, in particolare, i viaggi “virtuali” delle suore olandesi descritti in: K.M. Rudy 2011. Altri esempi di pellegrinaggi mentali e relativa bibliografia: H. Van Asperen 2014; M.L. Ehrenscheidtner 2013. Sulle immagini come supporto per il viaggio “virtuale” in Terra Santa: K.M. Rudy 2014. Alcune considerazioni si possono trovare anche in: F. Cardini 2002, 225-232.

<sup>19</sup> I. Mandavilla 1554, 110v-111. Si vedano le introduzioni alle edizioni inglesi Oxford World's Classics a cura di Anthony Bale e Penguin Classics a cura di Charles Moseley: J. Mandeville 2005; J. Mandeville 2012. In particolare, le principali fonti per la descrizione della Terra Santa sono la *Relatio* di Odorico di Pordenone (1330 circa) e il *Liber de quibusdam ultramarinis partibus* di William of Boldensele (1336 ca): J. Mandeville 2012, XIX.



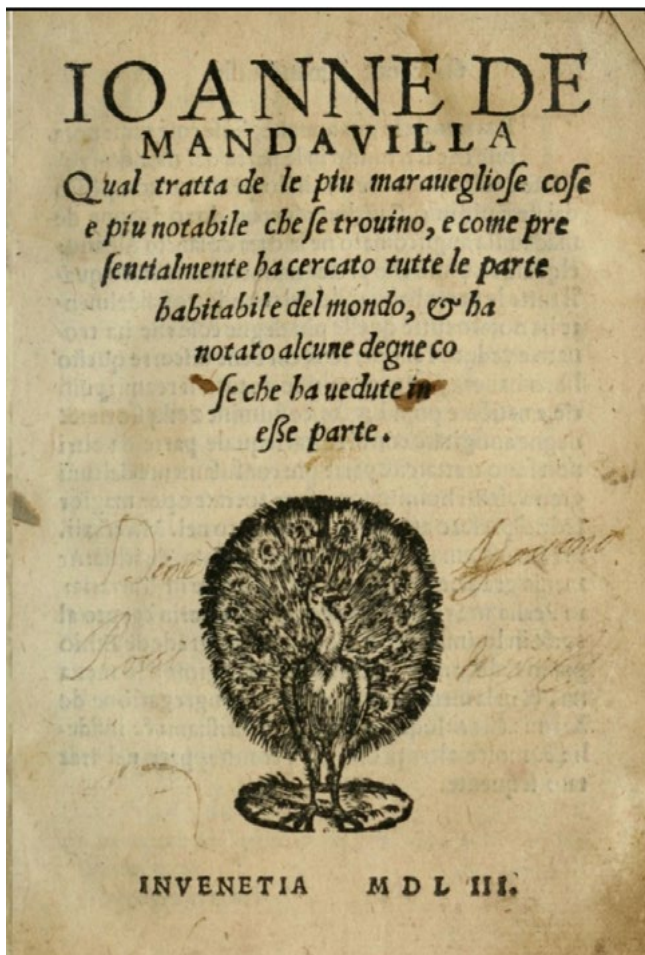


Figura 3.1 - Frontespizio di un'edizione in volgare italiano del viaggio di John Mandeville: I. Mandavilla 1553.



Figura 3.2 - Anonimo, Veduta di Gerusalemme, silografia, 1518 ca. Frontespizio del viaggio di Niccolò da Poggibonsi (conosciuto anche come Noè Bianco): *Viaggio* 1518. L'immagine deriva dall'incisione di Erhard Reuwich (Fig. 3.12)



Figura 3.3 - Monogrammista IC, *Ierusalem ciuitas sancta* [...], Silografia, 1547-1550. Da: Münster, Sebastian. *Cosmographia Universalis*. Basilea: Heinrich Petri, 1550, 1016-1017. L'incisione rappresenta una veduta di Gerusalemme moderna.



volgare italiano<sup>20</sup> (Fig. 3.1). Tra i suoi lettori si annoverano nomi illustri come quelli di Leonardo da Vinci e Cristoforo Colombo, ma anche quelli di personaggi umili, come Menocchio, il mugnaio friulano condannato al rogo nel 1599 e reso celebre dalle pagine di Carlo Ginzburg<sup>21</sup>. Tra i molti libri a stampa pubblicati a cavallo del XV e XVI secolo non si può non ricordare anche il racconto di pellegrinaggio di Niccolò da Poggibonsi, scritto intorno al 1346-50, ma pubblicato a partire dal 1500 come il viaggio di Noè Bianchi: un volume ricco di immagini, concepito dagli stampatori come un libro di “cultura popolare e pratica”, di cui si contano più di venti edizioni soltanto nel corso del Cinquecento (Fig. 3.2)<sup>22</sup>.

Libri di questo tipo avrebbero potuto raggiungere sia Giacomo d’Adda che Galeazzo Alessi: racconti di pellegrinaggi medievali, come quelli di sir John Mandeville e Niccolò da Poggibonsi, ma anche resoconti moderni, come quello del tedesco Bernhard Von Breydenbach (pubblicato in latino nel 1486), dei frati Francesco Suriano (1524) e Luigi Vulcano (1563) o dello scrittore croato Bartholomeo Georgievicz (1554)<sup>23</sup>, e testi eruditi, come il *Bello Giudaico* di Giuseppe Flavio, la

---

<sup>20</sup> Alla British Library è conservata un’edizione in volgare italiano dei viaggi di Mandeville, stampata a Milano nel 1497 e consultabile a questo indirizzo: [http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc\\_100105300905.0x000001](http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100105300905.0x000001) (ultima consultazione: 15/9/2020). Si possono trovare almeno 11 diverse versioni in volgare italiano, stampate a Milano, Venezia e Firenze tra 1502 e 1567, come si può vedere nel catalogo di cinquecentine *edit16*: [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ivain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ivain.htm) (ultima consultazione: 15/9/2020).

<sup>21</sup> Si fa riferimento al libro *Il formaggio e i vermi*, pubblicato per la prima volta nel 1977: C. Ginzburg 2019.

<sup>22</sup> Come scrive: A. Tedesco 2019, 117-120. Sul viaggio di Niccolò da Poggibonsi, di cui si conservano diverse copie manoscritte alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Ms. II, IV, 101; Panciatichi 78; Panciatichi 79) molto è stato scritto. Si veda, in particolare: K. Blair Moore 2013; E. Barbieri 2019. Sulle diverse edizioni a stampa: A. Tedesco 2019. Soltanto a metà del Cinquecento l’autore del testo comincia ad essere identificato sotto il nome di Noè Bianchi (“con ogni probabilità [per] una cattiva decifrazione [del nome] di Niccolò su qualche manoscritto”): F. Cardini 2002, 224-225.

<sup>23</sup> Un’ottima introduzione ai primi libri a stampa sulla Terra Santa è: T.F. Noonan 2007, 21-45. Fondamentale, per avvicinarsi al tema, è il catalogo dei volumi a stampa sulla Terra Santa conservati nelle biblioteche francescane di Gerusalemme, a cura di Alessandro Tedesco: A. Tedesco 2017. Il libro di Von Breydenbach è uno dei progetti editoriali più ambiziosi degli ultimi decenni del Quattrocento. Di grande importanza, per la ricezione di Gerusalemme in Occidente, è l’incisione di grandi dimensioni (275x1270 mm) realizzata dal pittore tedesco Erhard Reuwich e inserita all’interno del volume. L. Silver 1997/1998, 314-315; A. Tishby 2001, 80-81; K. Beebe 2014. Di recente è stato pubblicato un importante volume sul tema: E. Ross 2014. Una recente traduzione italiana: B. Von Breydenbach 1999. Francesco Suriano (1450-1529/30), missionario francescano per due volte Guardiano del monte Sion, scrive un *Trattatello* sulla Terra Santa in forma di dialogo intorno al 1485, che è pubblicato a Venezia dall’editore Francesco Bindoni nel 1523-24 sotto il titolo *Opera nuova chiamata Itinerario de Hierusalemme overo de le parte orientale*: M. Caria 2019; M. Ritsema van Eck 2019, 54-55. Per un’edizione moderna del testo di Suriano: F. Suriano 1900. Il libro di Luigi Vulcano è un corposo volume che intreccia l’esperienza del pellegrinaggio, una guida spirituale per visitare i *Sacra Loca*, un’erudita descrizione di Gerusalemme moderna e antica, un resoconto delle Crociate e degli usi e costumi delle popolazioni che vivono in Terra Santa. L. Vulcano 1563. M. Galateri di Genola 2017, 96. Bartholomeo Georgievicz (Georgijević, Bartolomej) (1510?-1566) è un viaggiatore, scrittore e orientista croato dalla vita avventurosa, che, dopo aver visitato Gerusalemme negli anni Venti del Cinquecento, si trasferisce a Roma nel 1552, dove pubblica, a sue spese, una guida per il pellegrinaggio in Terra Santa. B. Georgievicz 1554.



Figura 3.4 - Anonimo, Veduta di Gerusalemme, affresco, 1538-40, Lugano, Chiesa di Santa Maria degli Angeli.

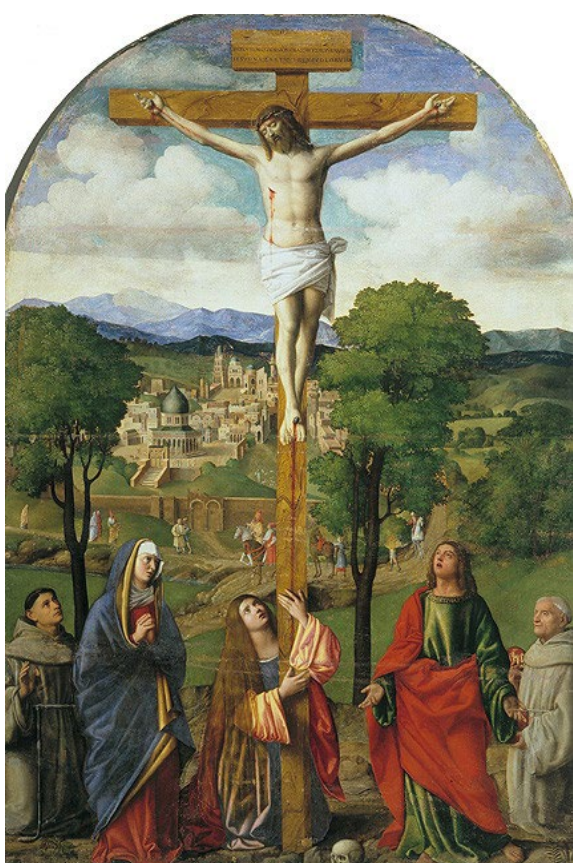


Figura 3.5 - Donato Alvise, Crocifissione, olio su tavola, 1550 ca, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Sullo sfondo è rappresentata una veduta di Gerusalemme, ispirata al frontespizio del *Viaggio da Venezia al Sancto Sepulchro* (Fig. 3.2).



Figura 3.6 - Anonimo tedesco, Compianto (Epitaffio di Adelaide Tucher), olio su tavola, 1483, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. Gm 1486. 62. Sullo sfondo è rappresentata una mappa di Gerusalemme, copiata da un disegno realizzato dal pellegrino Hans Tucher, parente della committente del quadro.



*Hierusalem Vetustissima* di Adam Reißner (pubblicata in latino nel 1563) o la *Cosmografia* di Sebastian Münster (pubblicata in volgare nel 1558)<sup>24</sup> (Fig. 3.3).

Tuttavia non bisogna considerare soltanto i testi che trattano della Terra Santa, ma anche le moltissime immagini di Gerusalemme distribuite in conventi (Fig. 3.4), in abitazioni private, su pale d'altare (Fig. 3.5), in piccoli quadri devozionali (Fig. 3.6) e arazzi (Fig. 3.7)<sup>25</sup>. In questo oceano di immagini, l'idea di Gerusalemme assume sfumature sempre diverse. Si potevano incontrare ricostruzioni di una Gerusalemme antica (Fig. 3.8), ma anche vedute di una Gerusalemme contemporanea (Fig. 3.9), rappresentazioni di una Gerusalemme idealizzata (Fig. 3.10) e ritratti della Gerusalemme Celeste (Fig. 3.11), vedute a volo d'uccello della città (Fig. 3.12), immagini prospettiche di singoli monumenti o mappe dell'intera Terra Santa<sup>26</sup>. I confini tra le diverse immagini di Gerusalemme erano spesso labili: gli intenti realistici talvolta s'intrecciavano al simbolismo e la rappresentazione di luoghi concreti, 'reali', si fondeva con le immagini di luoghi fantastici o di monumenti storici.

Grazie all'avvento della stampa, queste immagini avevano avuto una notevole diffusione, muovendosi con grande rapidità in tutto l'Occidente cattolico e raggiungendo anche regioni periferiche, come la remota Valsesia<sup>27</sup>: non a caso nello studio del palazzo varallese del nipote di Giacomo d'Adda si conservava intorno al 1620

---

<sup>24</sup> La *Guerra Giudaica* è un'opera scritta nel I secolo d.C. da uno storico giudeo che aveva vissuto in prima persona la distruzione di Gerusalemme di Tito. Sulla ricezione di Giuseppe Flavio nel Rinascimento italiano: D. Stein Kokin 2016. Si conosce, ad esempio, una traduzione in lingua italiana, stampata a Firenze nel 1493, di cui si conserva una copia alla Bibliothèque Mazarine di Parigi: Josephus 1493. Sulle edizioni a stampa: S. Castelli 2016, 406-408. L'imponente lavoro del teologo, storico e poeta Adam Reißner (o Reusner) è un testo di grande erudizione, che tenta di ricostruire, in un volume ricco di immagini, la storia e la topografia della Gerusalemme biblica. L'opera, pubblicata in tedesco nel 1559, è tradotta in latino dal collaboratore Johannes Heydenus Eyflaudrus Duneusis e pubblicata a Francoforte nel 1563: A. Reisner 1563; C. Bertheau 1889. La *Cosmografia* di Münster è uno dei libri di maggior successo del Cinquecento: è una descrizione del mondo arricchita da più di 500 xilografie, pubblicata in tedesco nel 1544 e tradotta in latino, francese, italiano, inglese e ceco. La prima edizione italiana è stampata a Basilea nel 1558. La descrizione della Terra Santa e di Gerusalemme nell'edizione italiana del 1575: S. Münster 1575, Lib. V, 1074-1095. Sull'immagine di Gerusalemme in Münster: K. Blair Moore 2017, 253.

<sup>25</sup> Sulle immagini nei conventi: M. Piccirillo 2006; M. Piccirillo 2009; V. Segre 2012. Sulle rappresentazioni in abitazioni private (il Castello di Issogne, la Casa di Burcardo a Roma o la casa in via Bernardo Canal a Mantova): S. Barberi 1999, 51-54, 124-125; M. Bourne 1999; G. Gentile 2019 b, 169-172. Sui quadri devozionali, in particolare sulle rappresentazioni di Gerusalemme in ricordo di pellegrinaggi (pratica diffusa nelle Fiandre e in Germania): J. Woodall 1989; B. Holterman 2013. Sulla rappresentazione di Gerusalemme su arazzi (soprattutto nella Germania di primo Cinquecento): H. Goren 2007.

<sup>26</sup> La bibliografia sull'argomento è sterminata. Il più recente volume sull'immaginario di Gerusalemme e la sua ricezione in Occidente è: K. Blair Moore 2017. Per un'introduzione sulla Gerusalemme Celeste: M.L. Gatti Perer 1983 a. Alcuni testi di carattere generale sulla cartografia della Terra Santa: C. Delano Smith 1991; A. Tishby 2001; C. Delano Smith 2005; P.D.A. Harvey 2012; B. Kühnel 2014. Come scrive Catherine Delano Smith, con il termine "mappa" si indica in genere un "full range of spatial representation, from picture that include major features depicted in plan, to the more conventionally cartographic 'bird's eye view' (where features tend to be portrayed from an oblique perspective) and to plan maps (where information is presented as if seen directly from above)". C. Delano Smith 1991.

<sup>27</sup> Per un'introduzione alla diffusione di mappe e immagini a stampa di Gerusalemme: L. Silver 1997/98; R. Rubin 1999; A. Tishby 2001; M. Pelc 2014.









Figura 3.9 - Anonimo italiano, *Gerusalemme*, inchiostro nero e rosso, penna, inchiostro e acquerello su carta, ultimi decenni del XVI secolo, Gerusalemme, National Library of Israel, Laor Collection. L'immagine è una veduta / mappa della Gerusalemme moderna.

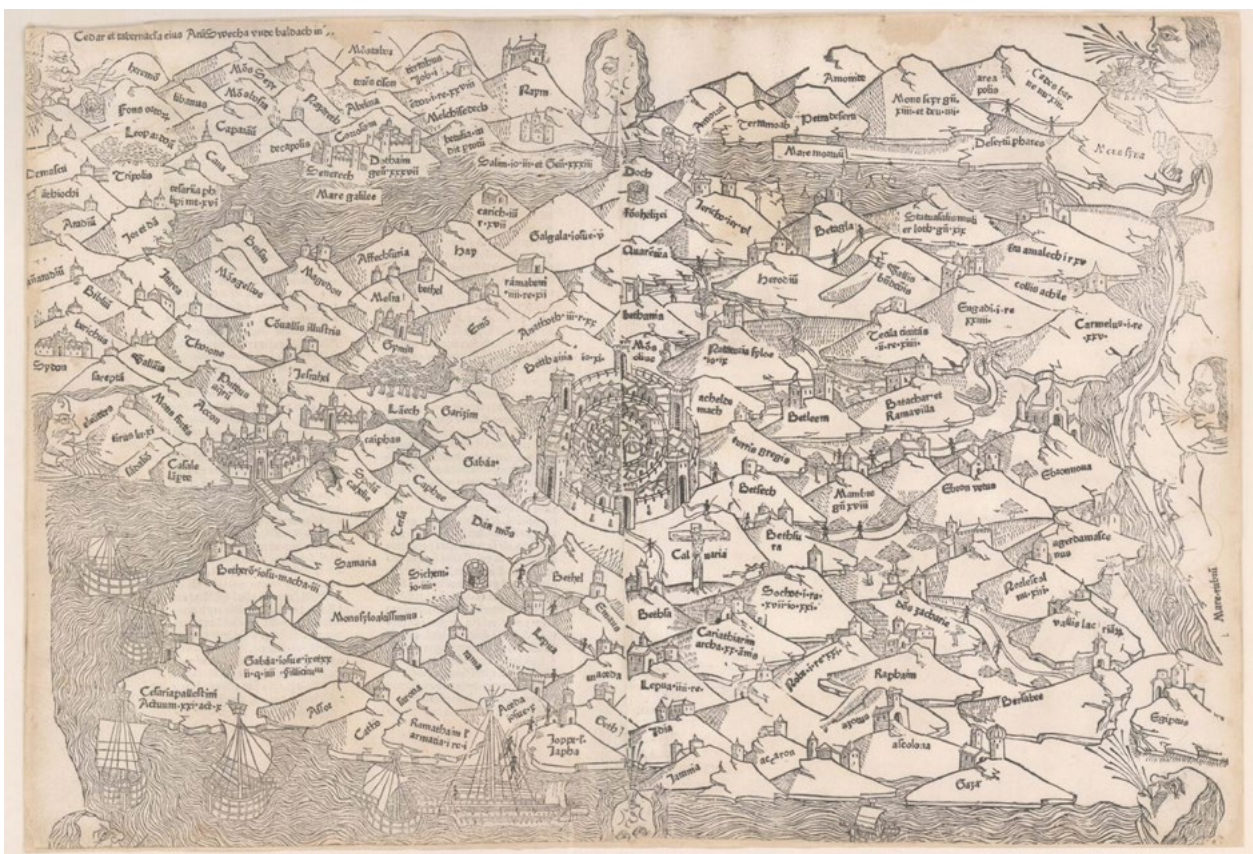


Figura 3.10 - Lucas Brandis de Schass (da Burcardo da Monte Sion), *Veduta Gerusalemme e della Terra Santa*, silografia, 1475. Da: Schedel, Hartmann. *Rudimentum Novitiorum*. Lübeck, 1475. Al centro dell'immagine si può vedere un'immaginaria Gerusalemme, rappresentata come una città a cerchi concentrici, con al centro il Tempio di Salomone. La rappresentazione di Gerusalemme terrena s'ispira alle immagini medievali della Gerusalemme celeste.





Figura 3.11 - Donato Montarfano, Crocifissione, affresco, 1497, Milano, Refettorio della chiesa di Santa Maria delle Grazie. Sullo sfondo, la città di Gerusalemme è rappresentata come un'ideale Gerusalemme Celeste, a pianta quadrata, con tre porte su ogni lato.



Figura 3.12 - Erhard Reuwich, *Civitas Iherusalem*, silografia, 1486. Da: Breydenbach, Bernard von. *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz, 1486. Gerusalemme, National Library of Israel, Laor Collection, Jer 30, Laor 965. Veduta di Gerusalemme e della Terra Santa, con dettaglio della città di Gerusalemme.







un non identificato “Quadro della Città di Gerusalemme in carta”<sup>28</sup>. È probabile che questo “quadro in carta” fosse in realtà un’incisione, appesa alle pareti dello studio già ai tempi di Giacomo d’Adda e Francesca Scarognini. Non sappiamo con certezza di che tipo di immagine si trattasse, ma si può ipotizzare che il “quadro in carta” fosse qualcosa di simile alla *Civitas Hierusalem* di Pirro Ligorio, incisa a Roma nel 1559 (Fig. 3.13), o alla *Hierusalem* di Etienne du Perac, comparsa sul mercato a partire dal 1570 (Fig. 3.14)<sup>29</sup>.

Insomma, le possibilità di conoscere Gerusalemme erano molte: provare a circoscrivere il bacino di testi ed immagini cui avrebbero potuto attingere Galeazzo Alessi e il suo committente è un lavoro che supera gli intenti di questo capitolo e, in ogni caso, difficilmente porterebbe a qualche risultato. Tuttavia Gerusalemme non era quindi così lontana come si potrebbe credere oggi, a distanza di quasi cinque secoli: Giacomo d’Adda e Galeazzo Alessi possedevano tutti gli strumenti per costruirsi autonomamente un’idea e un’immagine di Gerusalemme, senza mai essersi imbarcati alla volta della Terra Santa.

## I minori osservanti francescani e la Terra Santa

Sebbene non siano mancati studi sul cantiere e sull’amministrazione del Sacro Monte nella seconda metà del XVI secolo, la storiografia ha talvolta trascurato un aspetto di grande importanza per la comprensione del Libro dei Misteri: il ruolo giocato dall’ordine dei frati minori osservanti francescani<sup>30</sup>.

Il Sacro Monte, infatti, è un monumento francescano strettamente legato al monastero di Santa Maria delle Grazie a Varallo, la prima fondazione dei minori osservanti in Valsesia<sup>31</sup> (Fig. 3.15). Durante la prima metà del Cinquecento, i frati di Santa Maria delle Grazie non soltanto avevano vissuto in un piccolo monastero sul Sacro Monte, occupandosi delle celebrazioni e accompagnando i pellegrini nella

---

<sup>28</sup> Come si legge nell’inventario che elenca le proprietà del nipote di Giacomo (Giacomo di Giovanni Antonio). ASCMi, *AdAS*, c. 12, 1623. 13. Settembre, *Copia dell’Inventario de mobili argentei, Gioie [...]*, f. 32. Non è certo, in ogni caso, che la veduta appartenesse a Giacomo e non ai suoi eredi.

<sup>29</sup> Come quella conservata nella *Laor Map Collection* (Jer 27) della National Library of Israel. La collezione è consultabile online, con immagini a alta risoluzione: <https://web.nli.org.il/sites/NLI/english/Pages/default.aspx> (ultima consultazione: 15/1/2021). Si conoscono almeno cinque incisioni italiane simili a quella di Pirro Ligorio e derivate dalla stampa dell’olandese Herman Borculoos (1538): la più antica è un’anonima incisione datata al 1543, mentre le altre quattro sono realizzate da stampatori italiani attivi tra Roma e Firenze tra anni Cinquanta e Settanta del Cinquecento (Ligorio, Camocio, Bertelli, Ballino e Zaltieri). R. Rubin 1990; A. Tishby 2001, 144-145.

<sup>30</sup> Mi riferisco al ruolo dell’ordine in relazione al Libro dei Misteri e al cantiere alessiano (1565-1580). La storiografia si è sempre concentrata sul rapporto tra la comunità locale e i frati di Santa Maria delle Grazie e sui continui scontri che portano nel 1603 all’espulsione definitiva dei minori osservanti dal convento varallese e dal Sacro Monte. Tra i molti studi sul tema, si veda in particolare: P.G. Longo 1985.

<sup>31</sup> Il Sacro Monte, infatti, nasce come un romitorio legato al monastero cittadino di Santa Maria delle Grazie. P.G. Longo 2000, 15-16. Sul monastero di Santa Maria delle Grazie e la cultura francescana in Valsesia, si veda in particolare: P.G. Longo 1987 a; P.G. Longo 1996; P.G. Longo 2008, 63-90.



Figura 3.15 - F. Blancus, *Franciscanae Raformatae Religionis Insignia in Sacro Varalli Monte*, acquaforte, XVII secolo, ASVar, ASM, m. 3, Regolamenti e statuti (Atto di donazione del Sacro Monte, fascicolo a stampa). Frate Bernardino Caimi e fra Candido Ranzo, sotto l'egida di San Francesco, sostengono il Sacro Monte di Varallo, attorno a cui è legato un saio, che regge l'emblema dei frati minori osservanti francescani. A sinistra di Bernardino Caimi si può vedere il monastero di Santa Maria delle Grazie. In primo piano ci sono i sepolcri della Vergine e di Cristo, i due principali monumenti francescani sul Sacro Monte.



visita delle cappelle, ma erano anche stati i principali responsabili del cantiere<sup>32</sup>. L'intervento di Giacomo d'Adda e Galeazzo Alessi era avvenuto a seguito di un momento particolarmente burrascoso nella storia del Sacro Monte, che aveva portato, intorno al 1555, al progressivo allontanamento dei frati dall'amministrazione della Fabbrica. Anche se i frati avevano continuato a vivere all'interno del Sacro Monte, intorno al 1560 essi erano ormai estranei alle decisioni di cantiere. Da questo momento in poi, la Fabbrica era passata nelle mani dell'aristocrazia locale, la cosiddetta *vicinanza* di Varallo, che, a partire dal 1565, aveva iniziato ad appoggiare e a sostenere il progetto di Giacomo d'Adda<sup>33</sup>.

Mentre i frati di Varallo erano stati estromessi dalla Fabbrica, la casa madre milanese dei minori osservanti, con sede nel convento di Sant'Angelo, era entrata con sempre maggior frequenza nelle questioni relative all'amministrazione del Sacro Monte. Supportando la *vicinanza*, la casa madre milanese era arrivata a condannare il comportamento dei confratelli varallesi, proprio negli anni in cui il cantiere stava portando avanti i progetti di Galeazzo Alessi<sup>34</sup>.

Un gruppo di documenti lascia intravedere un legame diretto tra il Libro dei Misteri, Giacomo d'Adda e il convento di Sant'Angelo: sebbene successivi al 1572, essi testimoniano l'interessamento del ministro della provincia milanese di Sant'Angelo per il progetto di Galeazzo Alessi. In questi documenti, il ministro mostra le proprie preoccupazioni per il proseguimento dei lavori, ostacolati dai frati varallesi, e si schiera senza esitazione a favore del "nuovo miglior ordine" promosso da Giacomo d'Adda<sup>35</sup>. Ancora nel 1578, in occasione di un importante incontro tra la Fabbrica del Sacro Monte e un capitolo di frati milanesi dell'osservanza, l'ordine delibera senza mezzi termini che i lavori devono proseguire secondo il progetto del "libro che ha fatto fabricar" il signor Jacomo d'Adda", ovvero il Libro dei Misteri<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Si vedano le considerazioni al paragrafo 2.1 **Il Sacro Monte prima del Libro dei Misteri**.

<sup>33</sup> Ho avuto modo di affrontare alcuni di questi aspetti in: L. Fecchio 2019 a.

<sup>34</sup> Dopo la morte di Giacomo d'Adda (1580), il ministro provinciale Claudio Medulla tenta addirittura di prendere il controllo del cantiere, come testimoniano i decreti da lui emanati nel 1581 e pubblicati per la prima volta da Pier Giorgio Longo: P.G. Longo 1985, 121-123. Ho toccato questo argomento in: L. Fecchio 2019 a, 95-96. Significativo anche l'intervento del Generale dei Minori Osservanti Francesco Gonzaga, che nel maggio 1582 visita Varallo per risolvere i contrasti, e, dopo un incontro con la *vicinanza*, afferma di voler chiedere al Capitolo generale di sostituire i frati varallesi con "una nuova e buona famiglia dei frati". P.G. Longo 1985, 63-64.

<sup>35</sup> Si tratta di due lettere e un documento relativo alla causa tra frati varallesi e *vicinanza*. La prima lettera è inviata nel marzo 1573 dal ministro dei minori osservanti a Milano, a seguito di un incontro con Giacomo d'Adda. Il ministro scrive alla Fabbrica del Sacro Monte e ai frati di Santa Maria delle Grazie per comunicare loro le decisioni relative al restauro della *Chiesa Vecchia* sul Sacro Monte e alle modifiche al progetto di Galeazzo Alessi, concertate con il committente del Libro dei Misteri. Sulla lettera e il progetto per la *Chiesa Vecchia*: L. Fecchio 2018 b. La seconda lettera è inviata dal ministro Giovanni Visconti nel 1576. Egli suggerisce alla Fabbrica di realizzare piccoli "quadri in pittura" nel sito in cui dovranno essere costruite le nuove cappelle, lasciando trasparire la propria preoccupazione per il comportamento dei frati di Varallo, che stanno frenando i lavori sul Sacro Monte. Dalle sue parole, s'intuisce che egli sta scrivendo la lettera in compagnia di Giacomo d'Adda, forse di fronte al Libro dei Misteri: egli cita quasi letteralmente il passaggio del *Proemio* in cui parla della strada "negra, storta et tenebrosa" che conduce al vallone dell'*Inferno*. La lettera è trascritta in: L. Fecchio 2019 a, 129.

<sup>36</sup> I *Capitoli milanesi* sono trascritti in: L. Fecchio 2019 a, 132-134. Questo documento costituisce il primo regolamento della Fabbrica del Sacro Monte, in cui si definiscono le modalità di

Se non c'è dubbio, quindi, che l'ordine abbia supportato il progetto in fase esecutiva, non è da escludere che abbia giocato un ruolo anche durante la stesura del Libro dei Misteri. Quale possa essere questo ruolo, non è facile dirlo, per la carenza di fonti documentarie relative al processo di redazione del Libro dei Misteri. Tuttavia, è evidente che il ministro provinciale non avrebbe avuto alcun interesse nel sostenere un progetto così radicale in uno dei monumenti-simbolo della presenza francescana nell'Italia settentrionale, se prima non avesse avuto modo di approvarlo. Con la dovuta cautela, si può quindi supporre che i frati di Sant'Angelo abbiano partecipato in qualche modo al progetto di rinnovamento del Sacro Monte. È probabile che alcuni componenti dell'ordine abbiano indirizzato Alessi nella scelta dei *misteri* e abbiano guidato l'architetto nell'arduo compito di “imitare [...] la propria Città di Hierusalem”.

D'altronde, fin dal XIII secolo, i minori osservanti francescani erano stati i principali depositari della conoscenza di Gerusalemme in Occidente. Tra Medioevo e prima Età Moderna avevano partecipato attivamente alla diffusione di testi sulla geografia sacra palestinese e sul santo viaggio. Attraverso l'intensa attività di predicazione e le continue commissioni architettoniche e artistiche, i minori osservanti avevano reso la lontana Gerusalemme una presenza viva nell'immaginazione dei cristiani<sup>37</sup>. A partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, l'impegno dei francescani nel documentare la città santa e il pellegrinaggio in Palestina era diventato sempre più intenso: come ha messo in luce Marianne Ritsema Van Eck, i minori osservanti avevano sviluppato “idee sempre più sofisticate e articolate sul loro ruolo e impegno come protettori e custodi dei Luoghi Santi, fortemente radicate nella loro memoria e ideologie collettive ed espresse in un numero crescente di testi”<sup>38</sup>. La prospettiva dei minori osservanti aveva cominciato a distinguersi dalla letteratura sulla Terra Santa prodotta, ad esempio, dai conventuali francescani, dai domenicani, dai gesuiti o dai protestanti: era diventata una voce “ideologicamente distinta, coerente e pervasiva”<sup>39</sup>. I testi dei minori osservanti francescani avevano raggiunto tutto l'Occidente, sia attraverso i pellegrini che visitavano il convento del monte Sion a Gerusalemme, sia attraverso i testi manoscritti che circolavano nelle biblioteche francescane<sup>40</sup>.

---

elezione dei fabbricieri, la gestione delle elemosine e i rapporti tra i frati di Santa Maria delle Grazie e la Fabbrica. L. Fecchio 2019 a, 73-74.

<sup>37</sup> K. Blair Moore 2017, 119-163, 211-239; M. Galateri di Genola 2017.

<sup>38</sup> M. Ritsema van Eck 2019, 5-6.

<sup>39</sup> M. Ritsema van Eck 2019, 8. In questa sede non è possibile trattare il tema in maniera esaustiva: rimando al recente volume di Marianne Ritsema van Eck, che si concentra su un gruppo di testi di diversa natura (trattati, diari di viaggio, testi eruditi, ecc) concepiti dai minori osservanti francescani tra fine Quattrocento e la prima metà del Seicento.

<sup>40</sup> Il convento di Gerusalemme sul monte Sion, sede della Custodia Francescana di Terra Santa, è un luogo di elaborazione e diffusione di testi, consultati per secoli da moltissimi pellegrini che copiano e rielaborano l'immagine di Gerusalemme costruita dai minori osservanti. M. Campopiano 2014; L. Rivali 2016. Recentemente è stato pubblicato da Michele Campopiano un libro sul tema, che purtroppo non ho avuto modo di consultare prima della consegna della tesi: Campopiano, Michele. *Writing the Holy Land. The Franciscans of Mount Zion and the Construction of a Cultural*



Sarebbe quindi di grande interesse, per comprendere il ruolo dell'ordine nel progetto del Libro dei Misteri, conoscere i libri conservati nella biblioteca del convento di Sant'Angelo a Milano, che all'inizio del XVIII secolo possedeva più di 7000 volumi. Purtroppo questa traccia conduce inevitabilmente a un vicolo cieco, perché un incendio scoppiato nel 1743 ha distrutto la biblioteca e i fondi documentari sulla comunità religiosa di Sant'Angelo non offrono alcun indizio sul patrimonio librario del convento<sup>41</sup>. Anche se probabilmente non si saprà mai con certezza quali potessero essere le letture dei minori osservanti milanesi intorno alla metà del Cinquecento, è probabile che anche a sant'Angelo, come in molte altre biblioteche francescane, si conservassero testi sulla Terra Santa, a stampa o manoscritti. Si trattava forse di semplici itinerari e diari di viaggio, o scritti più elaborati come i trattati del frate tedesco Paul Walther von Guglingen o di Francesco Suriano (1485 ca.), analizzati con grande lucidità nel recente volume monografico di Marianne Ritsema Van Eck<sup>42</sup>.

Le considerazioni fatte finora introducono ai paragrafi che seguono, in cui si tenterà di leggere le tracce di Gerusalemme nel Libro dei Misteri. Nell'enorme bacino di parole e di immagini delineato in queste pagine, si tenterà di fare ricorso a fonti facilmente accessibili a Galeazzo Alessi, a Giacomo d'Adda e ai minori osservanti francescani di Milano: in particolare, si prenderanno in considerazione soprattutto gli scritti in volgare italiano e in latino e si darà maggior rilievo ai testi e alle immagini a stampa, pubblicati tra fine Quattrocento e gli anni Settanta del Cinquecento. Si tenterà inoltre di resistere alla tentazione di argomentare dirette derivazioni, ma si cercherà invece di mostrare come alcune idee e conoscenze fossero diffuse e condivise su larga scala e, attraverso strade che non possiamo conoscere con certezza, potessero raggiungere un architetto di metà Cinquecento che non aveva mai visitato Gerusalemme e la Terra Santa<sup>43</sup>.

---

*Memory, 1300–1550*. New York: Palgrave Macmillan, 2020. Non sono a conoscenza di altri studi sulla circolazione dei testi relativi alla Terra Santa nelle biblioteche francescane. Tuttavia è significativo che, ad esempio, due delle tre copie manoscritte del *Trattato* di Francesco Suriano (nella versione del 1524) si conservino proprio in biblioteche appartenenti all'ordine dei minori osservanti (Biblioteca francescana e picena di Falconara Marittima e Biblioteca Provinciale dei Frati Minori di Firenze). M. Caria 2019, 39.

<sup>41</sup> Le uniche notizie a me note sulla biblioteca di Sant'Angelo si possono trovare in uno studio di Mirella Ferrari, che individua nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e nella Newberry Library di Chicago alcuni volumi provenienti da Sant'Angelo: M. Ferrari 1979, 451-457. Il fondo documentario relativo a Sant'Angelo, ora depositato all'Archivio di Stato di Milano, è frammentario e permette di seguire soltanto le fasi iniziali del cantiere e la fondazione della chiesa progettata da Domenico Giunti e sovvenzionata da Ferrante Gonzaga. Molto scarse sono le fonti relative ai decenni successivi. A. Mosconi 1972, 24; S. Righini Ponticelli 2002, 9.

<sup>42</sup> Paul Walther von Guglingen è un frate tedesco che negli anni Ottanta del Quattrocento scrive un libro in due parti: un itinerario e un trattato sulla Terra Santa in otto sezioni. Su Paul Walther von Guglingen: M. Ritsema van Eck 2019; M. Campopiano 2019.

<sup>43</sup> Spesso le testimonianze dei pellegrini si ripetono senza grandi variazioni, anche a distanza di secoli. Ad esempio, il libro sulla Terra Santa di Girolamo Castiglione è quasi interamente plagiato da un manoscritto del Viaggio di Nicolò da Poggibonsi. Inoltre, come spiega Michele Campopiano, nel monastero del monte Sion a Gerusalemme erano conservati molti manoscritti (soprattutto *Indulgenziari*), messi a disposizione dei pellegrini: durante il loro soggiorno nella città santa, i pellegrini copiavano questi testi, portandoli in patria, sotto forma di *itinerari* e diari di viaggio: M. Campopiano

## 2.2 Gerusalemme sullo sfondo

Prima di addentrarsi nella Gerusalemme ideata da Galeazzo Alessi, è necessario affrontare un'ultima questione, che emerge dalla lettura delle didascalie che accompagnano un disegno per il *Tempio di Salomone*<sup>44</sup>. Nel foglio 117, si legge infatti che il progetto per il *Tempio* intende “compiacere all'impressione che hanno molti, che hanno visto *assai spesso dipingere* detto tempio *in diversi luoghi*”<sup>45</sup>. Ma a cosa si riferisce Galeazzo Alessi, parlando di immagini del tempio *dipinte* “assai spesso” e “in diversi luoghi”?

Con ogni probabilità, sta alludendo a molti quadri, affreschi e incisioni che, intorno alla metà del XVI secolo, affollavano gli edifici religiosi, i mercati di stampe e le abitazioni private di collezionisti. Si pensi, ad esempio, a temi iconografici particolarmente diffusi tra Medioevo ed Età Moderna, come la *Presentazione di Gesù al Tempio*, la *Disputa di Gesù con i Dottori del Tempio* o lo *Sposalizio della Vergine*: in queste rappresentazioni gli artisti tentavano di creare ambientazioni credibili per la narrazione della scena e si trovavano nelle condizioni di dipingere le figure dentro o davanti al Tempio di Salomone (Figg. 3.16-3.18). Spesso, tuttavia, l'ambientazione non si limitava al Tempio di Salomone, ma si estendeva all'intera città di Gerusalemme: in scene come l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, la *Crocifissione*, il *Martirio di Santo Stefano*, o l'*Orazione nell'Orto*, la città santa era regolarmente dipinta sullo sfondo, diventando parte integrante della rappresentazione<sup>46</sup> (Figg. 3.19, 3.20). I risultati erano molto diversi tra loro, e dipendevano dall'ambiente culturale che aveva dato vita all'opera, dalla preparazione dell'artista e dalla committenza. I riferimenti a Gerusalemme potevano essere interpretazioni razionali e consapevoli di testi, immagini o esperienze dirette di pellegrinaggio, ma anche fugaci impressioni della città santa, derivate da una generica rilettura delle fonti bibliche<sup>47</sup>.

---

2014. Inoltre immagini di particolare successo, come la famosa incisione di Erhard Reuwich, erano replicate e imitate per secoli in tutto l'occidente cristiano, dando vita a vere e proprie “famiglie” di mappe e vedute derivate dall'originale. Sulla “carto-genealogy” delle mappe di Gerusalemme: R. Rubin 1999, 41-61.

<sup>44</sup> Si tornerà sul progetto del *Tempio di Salomone* al paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La piazza e il *Tempio di Salomone*).

<sup>45</sup> LM 117.

<sup>46</sup> I motivi che spingevano gli artisti a rappresentare Gerusalemme, erano numerosi. Come scrive in un recente articolo lo storico dell'arte Daan van Heesch, l'immagine di Gerusalemme poteva ricordare il viaggio di un pellegrino che aveva visitato la Terra Santa, così come poteva ricostruire lo scenario realistico per un immaginario biblico o il paesaggio delle Sacre Scritture nel contesto di studi antiquari. Le ricostruzioni di Gerusalemme potevano aiutare inoltre l'osservatore nella meditazione o in esercizi devozionali. D. Van Heesch 2019, 220-221.

<sup>47</sup> Come scrive Deborah Howard: “References could be slippery and fleeting déjà-vu experiences, or they could be conscious, rational interpretations. Each viewer's response depended on his or her own topographical awareness, whether gained through text, image or travel. But it was the perceived allusions to the Holy City of Jerusalem that were most easily decoded, since the Scriptures were an almost universal component of the cultural mentality of the medieval public”. D. Howard 2000, 209. Le parole di Deborah Howard riguardano i riferimenti alla Terra Santa (visuali, topografici o architettonici) costruiti a Venezia tra XII e XV secolo, ma potrebbero essere utilizzate senza alcun problema per le rappresentazioni di Gerusalemme di cui si sta parlando in questo paragrafo.





Figura 3.16 - Pietro Vannucci, detto il Perugino, Presentazione di Gesù al Tempio, olio su tavola, 1502-12, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria. La piccola tavola faceva parte del Polittico dipinto da Perugino per la chiesa di Sant'Agostino a Perugia. La scena è ambientata sotto il portico di un tempio a pianta ottagonale, che rappresenta il Tempio di Salomone.



Figura 3.17 - Raffaello, Sposalizio della Vergine, olio su tavola, 1504, Pinacoteca di Brera, Milano. La pala fu dipinta per la cappella di San Giuseppe nella chiesa di San Francesco a Città di Castello, in provincia di Perugia. Lo sposalizio avviene di fronte a una grande piazza lastricata e a una ricostruzione idealizzata del Tempio di Salomone, rappresentato da Raffaello come un grande tempio a pianta esadecagonale.



Figura 3.18 - Benvenuto Tisi, detto il Garofalo, Disputa di Gesù nel Tempio, olio su tavola, 1520-24 ca, Torino, Galleria Sabauda. La scena si svolge all'interno di un tempio a pianta circolare, con al centro una colonna tortile, che allude alle colonne della Basilica di San Pietro a Roma, tradizionalmente considerate le colonne del Tempio di Salomone.





Figura 3.19 - Jan Van Scorel, Entrata di Cristo a Gerusalemme, olio su tavola, 1526-27, Utrecht, Centraal Museum. Il dipinto è il pannello centrale di un trittico: sullo sfondo è rappresentata una veduta della città di Gerusalemme, che il pittore aveva visitato intorno al 1520.



Figura 3.20 - Jan Provoost, Crocifissione, olio su tavola, 1501-05, Bruges Groeningemuseum. Sulla sinistra è rappresentata una veduta di Gerusalemme, da cui spicca l'immagine della Cupola della Roccia.





Figura 3.21 - Vittore Carpaccio, Predica di Santo Stefano, olio su tela, 1514, Parigi, Louvre (già Scuola di Santo Stefano a Venezia). Legenda: 1. Basamento antico; 2. Spianata del Tempio; 3. Tempio di Salomone; 4. colonne di Jachin e Boaz; 5. Arco di trionfo (Arco di Traiano ad Ancona); 6. Portici del Tempio di Salomone (*Qanatir*); 7. minareto della moschea di 'Umar ibn al-Khattab; 8. Basilica del Santo Sepolcro; 9. minareto di Salahiyya; 10. minareto di Ghawanima; 11. minareto di Bab el-Asbat.





Figura 3.22 - Erhard Reuwich, *Civitas Iherusalem*, silografia, 1486. Da: Breydenbach, Bernard von. *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz, 1486. Gerusalemme, National Library of Israel, Laor Collection, Jer 30, Laor 965. Veduta di Gerusalemme e della Terra Santa, dettaglio della città di Gerusalemme. Legenda: 1. Cupola della Rocca (Tempio di Salomone); 2. *Qanatir*; 3. minareto della moschea di 'Umar ibn al-Khattab; 4. Basilica del Santo Sepolcro; 5. minareto di Salahiyya; 6. minareto di Ghawanima; 7. minareto di Bab el-Asbat.

Trattare questo argomento costringe a camminare su un terreno scivoloso, in cui è facile cadere in semplificazioni, che non tengono conto della specificità del luogo e del tempo in cui queste immagini sono state prodotte<sup>48</sup>. Tuttavia, per cercare di capire più a fondo a cosa si riferisse Galeazzo Alessi, è utile prendere in considerazione un paio di esempi, partendo da un caso particolarmente noto: la *Predica di Santo Stefano*, dipinta da Vittore Carpaccio nel 1514 per la Scuola di Santo Stefano a Venezia<sup>49</sup> (Fig. 3.21).

## La Gerusalemme di Vittore Carpaccio

La scena si svolge di fronte al Tempio di Salomone: in primo piano, Santo Stefano parla a una folla eterogenea, vestita in abiti orientali, dall'alto delle rovine di una statua antica, di cui resta soltanto il basamento. Alle spalle di Santo Stefano si può vedere un grande edificio cupolato a pianta ottagonale: una ricostruzione immaginaria della Qubbat al-Şakhra, la cosiddetta Moschea di Omar o Cupola della Roccia, il santuario islamico costruito alla fine VII secolo dal califfo 'Abd al-Malik b. Marwān nella spianata del Tempio di Salomone a Gerusalemme. A partire dalla conquista crociata di Gerusalemme, la Cupola della Roccia era stata identificata dai pellegrini come il *Templum Domini*, ovvero il Tempio di Salomone<sup>50</sup>.

Reinterpretando la famosa stampa di Gerusalemme di Erhard Reuwich (Fig. 3.22), Vittore Carpaccio rappresenta la Cupola della Roccia come un tempio rinascimentale, introdotto da un portale che ricorda l'ingresso della chiesa di San Zaccaria a Venezia<sup>51</sup> (Figg. 3.23, 3.24). Intorno al tempio s'intravede una grande piattaforma

---

<sup>48</sup> Nonostante non siano mancati contributi che abbiano cercato di dare un'interpretazione d'insieme a questo fenomeno, la rappresentazione di Gerusalemme nei quadri rinascimentali (soprattutto nell'Italia del Quattro e Cinquecento) resta ancora un ambito di studio poco frequentato. In particolare, si veda: A. Grisebach 1912, 261-269; A. Rovetta 1985; A. Rovetta 1987; G. Pessach 2000; P. Berger 2012, 123-188. Si possono trovare alcuni spunti in saggi di natura diversa, che prendono in esame singole opere o temi specifici, in contesti geografici e cronologici limitati: D.R. Marshall 1984; R. Haussherr 1987/88; F. Cardini 2002, 203-204; A. Nagel 2010, 165-174; T. Urban 2012; G. Gentile 2019 b; D. Van Heesch 2019. Si veda anche il dibattito sul *Burlington Magazine*: M. Vickers 1976; M. Vickers 1977. Un ambito di ricerca molto più battuto è quello della rappresentazione del Tempio di Salomone: C.H. Krinsky 1970; H. Rosenau 1979; J.A. Ramirez 1983 a; J.A. Ramirez 1991, 3-16; Y. Pinson 1996; P. Von Naredi-Rainer 1993; K. Blair Moore 2010; V.B. Mann 2011; P. Helas 2016; D. Ekserdjian 2018. Sull'architettura dipinta nel Rinascimento italiano, con considerazioni sporadiche sulla rappresentazione di Gerusalemme e del Tempio di Salomone: S. Frommel 2016. Si veda anche la mostra organizzata dalla National Gallery di Londra, *Building the Picture*, il cui catalogo è consultabile online: A. Lille 2014.

<sup>49</sup> Il quadro è ora conservato al Louvre di Parigi. Un'analisi approfondita della rappresentazione di Gerusalemme nella *Predica di Santo Stefano* si può trovare in: D.R. Marshall 1984. Altre considerazioni sul dipinto: J.A. Ramirez 1983 a, 163; A. Rovetta 1987, 277-278; Von Naredi-Reiner 1994, 72-73; H. Burns 2016, 137.

<sup>50</sup> Di questo aspetto si parlerà ancora nel paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La piazza e il *Tempio di Salomone*). Già dalla fine dell'VIII secolo la Cupola della Roccia era identificata come il Tempio di Salomone: P. Berger 2012, 55-73. L'identificazione era stata ampiamente diffusa dai Crociati, dopo la conquista di Gerusalemme: la Cupola della Roccia, chiamata *Templum Domini*, era infatti diventata il simbolo della vittoria della cristianità sull'Islam. Von Naredi-Reiner 1994, 69-70. Sulla Cupola della Roccia e la ricezione in Occidente, si veda in particolare: P. Berger 2012.

<sup>51</sup> Come si è già visto alla nota 23, la famosa incisione di Erhard Reuwich, che accompagna il libro di viaggio di Bernhard Von Breydenbach, è probabilmente l'immagine di Gerusalemme più



coperta di lastre di marmo bianco, descritte da molti pellegrini che osservavano la Cupola della Roccia e la spianata del Tempio dal monte degli Ulivi<sup>52</sup>. Sopra alla piattaforma, una coppia di colonne introduce alla piazza: sono forse Boaz e Jachin, le mitiche colonne descritte nell'Antico Testamento e nelle *Antichità Giudaiche* di Giuseppe Flavio, distrutte da Tito nel 70 d.C., ma rappresentate da eruditi che tentavano di ricomporre l'immagine originaria del Tempio di Salomone<sup>53</sup> (Figg. 3.25, 3.26). Alle spalle di Santo Stefano si scorge una porta urbana: una sorprendente ricostruzione di un arco di trionfo, del tutto simile all'arco di Traiano ad Ancona<sup>54</sup> (Fig. 3.27, 3.28). A fianco della porta, si notano un gruppo di costruzioni che raffigurano probabilmente l'antico portico del Tempio di Salomone, ma, in qualche modo, ricordano i portici di Palazzo Ducale a Venezia<sup>55</sup> (Fig. 3.29). Oltre la porta, spiccano le torri aguzze dei minareti della Gerusalemme contemporanea, coronati da mezzelune, simbolo della presenza islamica nella città santa: si possono riconoscere le goffe ricostruzioni dei minareti di Salahiyya, Ghawanima e Bab el-Asbat e della moschea di 'Umar ibn al-Khattab<sup>56</sup>. Si scorgono anche eccentriche cupole orienteggianti e, in lontananza, l'ingresso della Basilica del Santo Sepolcro, che ricalca testualmente l'incisione di Erhard Reuwich.

Gli storici dell'arte Alexander Nagel e Christopher Wood descriverebbero la Gerusalemme dipinta da Carpaccio come un'immagine "anacronica", per l'"instabilità temporale" della rappresentazione, che si muove liberamente nello spazio e nel tempo<sup>57</sup>. Infatti, nella *Predica di Santo Stefano*, Gerusalemme è una città contemporanea, in cui si possono vedere i segni della dominazione ottomana (i minareti, le cupolette, le mezzelune, gli astanti in abiti orientali), quelli della presenza cristiana (la Basilica del Santo Sepolcro), ma anche i resti del mondo antico (il basamento della statua e le rovine in primo piano). Tuttavia, per Carpaccio, Gerusalemme è anche la città biblica del I secolo dopo Cristo, il tempo storico in cui è ambientata la narrazione: alcune architetture, come l'arco di trionfo, appartengono al generico immaginario di una città antica, mentre altre, come le colonne di Boaz e Jachin, evocano, in maniera specifica, i monumenti di una Gerusalemme ormai scomparsa. Questi elementi convivono senza alcun problema e contribuiscono a

---

importante del XV secolo. Come nota Rubin, quest'immagine diventa per più di tre secoli il modello di una lunga serie di mappe/vedute di Gerusalemme: R. Rubin 1999, 63-75.

<sup>52</sup> Su questo aspetto si tornerà nel paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La piazza e il *Tempio di Salomone*).

<sup>53</sup> Sopra alle colonne, infatti, si può vedere un globo, che è spesso rappresentato nelle ricostruzioni quattro e cinquecentesche di Jachin e Boaz. Si veda, in particolare: Von Naredi-Rainer 1994, 146-154; S. Tuzi 2002, 29-40.

<sup>54</sup> M. Beltramini 2016, 137.

<sup>55</sup> Sul progetto di Palazzo Ducale e le influenze orientali, si veda la lettura di Deborah Howard: D. Howard 2000, 170-188.

<sup>56</sup> Si veda l'analisi della stampa di Erhard Reuwich in: E. Ross 2014, 145.

<sup>57</sup> *Anachronic Renaissance* di Alexander Nagel e Christopher Wood è forse uno dei libri sull'arte rinascimentale di maggior successo degli ultimi vent'anni a livello internazionale. Sul concetto di "anachronic" (in contrapposizione alla parola "anachronistic"): A. Nagel 2010, 13-14. Già nel 2005 i due autori avevano proposto un dibattito sull'argomento in *The Art Bulletin*, cui avevano preso parte gli storici dell'arte Charles Dempsey, Micheal Cole e Claire Farago: A. Nagel 2005.



Figura 3.23 - Antonio Gambello e Marco Codussi, Facciata della Chiesa di San Zaccaria, Venezia, 1480-1500 ca.



Figura 3.24 - Vittore Carpaccio, Predica di Santo Stefano (dettaglio), olio su tela, 1514, Parigi, Louvre (già Scuola di Santo Stefano a Venezia). Il dettaglio mostra il Tempio di Salomone e il portale, che ricorda quello della facciata della chiesa di San Zaccaria a Venezia.



Figura 3.25 - Francois Vatable, Colonna del vestibolo del Tempio di Salomone (Jachin o Boaz), acquaforte, 1546. Da: *Biblia* 1546, 93v.

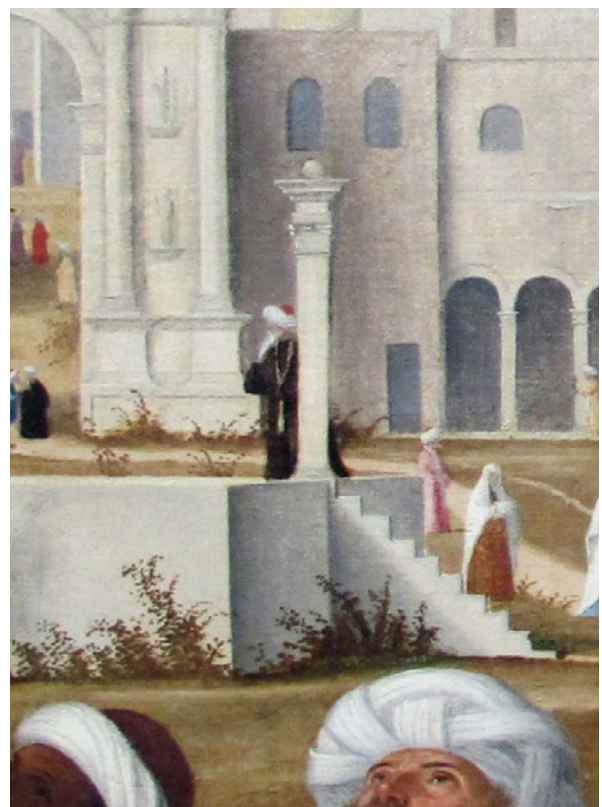


Figura 3.26 - Vittore Carpaccio, Predica di Santo Stefano (dettaglio), olio su tela, 1514, Parigi, Louvre (già Scuola di Santo Stefano a Venezia). Il dettaglio mostra le colonne di Boaz e Jachin.





Figura 3.27 - Vittore Carpaccio, Predica di Santo Stefano (dettaglio), olio su tela, 1514, Parigi, Louvre (già Scuola di Santo Stefano a Venezia). Il dettaglio mostra l'arco di accesso alla città, le colonne di Boaz e Jachin e i portici del Tempio.



Figura 3.28 - Sebastiano Serlio, Rilievo dell'Arco di Traiano ad Ancona, silografia, 1540. Da S. Serlio 1584, III Libro, 108.



Figura 3.29 - Facciata di Palazzo Ducale, Venezia, costruita a partire dal 1424.

creare un'immagine della città santa convincente e accurata, per un osservatore cinquecentesco.

È particolarmente interessante prendere in esame questo quadro in relazione al progetto del Libro dei Misteri, poiché è realizzato da un artista che, come Galeazzo Alessi, non aveva mai visitato Gerusalemme di persona, ma era comunque capace di creare un ritratto della città santa estremamente ricco e comunicativo, attraverso l'osservazione di immagini a stampa e la lettura di testi sacri o resoconti di pellegrinaggio<sup>58</sup>.

La *Predica di Santo Stefano* non è un caso isolato, ma nemmeno troppo comune. Il quadro proviene infatti da un contesto particolare, in cui il pittore non soltanto poteva giungere a una buona conoscenza di Gerusalemme con grande facilità, senza nemmeno intraprendere il santo viaggio, ma poteva anche contare sulla complicità degli spettatori che visitavano la Scuola di Santo Stefano a Venezia, sito in cui era esposto il telero della *Predica di Santo Stefano*. Punto di partenza dei mercanti e dei pellegrini diretti in Oriente, nei secoli Venezia aveva infatti sviluppato un rapporto privilegiato con la Terra Santa: i racconti, i disegni e i *souvenir* portati dai pellegrini di ritorno dalla città santa fornivano al pubblico di Vittore Carpaccio gli strumenti adatti per cogliere i riferimenti a Gerusalemme dipinti alle spalle di Santo Stefano<sup>59</sup>.

## La Gerusalemme di Domenico del Barbieri

In contesti diversi da quello veneziano, le immagini di Gerusalemme non erano altrettanto fedeli e attente. Un caso emblematico, a questo proposito, è un'incisione che rappresenta la *Lapidazione di Santo Stefano*, realizzata dall'artista fiorentino Domenico del Barbieri (1508-1570), pittore, scultore e architetto pressoché coetaneo di Galeazzo Alessi, che aveva visitato Roma poco prima del Sacco e si era trasferito in Francia intorno agli anni Trenta del Cinquecento<sup>60</sup>. (Fig. 3.30). La

---

<sup>58</sup> Dalle fonti a disposizione, non sembra che Vittore Carpaccio avesse mai visitato la Terra Santa. Tuttavia Carpaccio si considerava un esperto nella rappresentazione della città di Gerusalemme: alcuni documenti testimoniano che nel primo decennio del Cinquecento il pittore aveva dipinto in "aquarella sopra la tela" una veduta della città di Gerusalemme di grandi dimensioni (8,75 x 1,9 m), che nel 1511 aveva tentato di vendere al marchese Federico II Gonzaga per la Sala dei Mappamondi di Palazzo di San Sebastiano di Mantova. "Circa il Jerusalem, me prendo ardir che agli tempi nostri non ne sia uno altro simile, si de bontà et integra perfectione come anche de grandezza. La longhezza de la opera è de piedi 25, la larghezza è de piedi 5 1/2, [...]. La forma de la opera è da aquarella sopra la tela; el se porria voltar sopra un ruodolo senza detrimento alcuno. Se anche el vi piacerà el sia facto de colori, alla S.V. starà ad comandar et, a me, cum summo studio, exequir [...]". M. Bourne 1999, 65-67, 80 (doc 51). Su Vittore Carpaccio e i cicli narrativi veneziani: P. Fortini Brown 1992.

<sup>59</sup> Si veda, in particolare: D. Howard 2000; R.E. Mack 2002; D. Howard 2013. Sulla logistica del viaggio a Gerusalemme: F. Cardini 2002; B. Saletti 2016. Sui *souvenir* portati dai pellegrini dalla Terra Santa, si veda, in particolare, il volume monografico di Michele Piccirillo sull'artigiano palestinese in età moderna: M. Piccirillo 2007.

<sup>60</sup> Su Domenico del Barbieri e relativa bibliografia: F. Herbet 1969; I. Wardropper 1985. Sull'attività architettonica di Domenico, si veda: S. Galletti 2002. L'incisione rielabora l'omonimo quadro di Giulio Romano, ma ribalta la composizione e sostituisce il generico paesaggio di rovine





Figura 3.30 - Domenico Fiorentino (del Barbieri), Lapidazione di Santo Stefano, acquaforte, 1538?, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 59.596.26.



*Lapidazione di Santo Stefano* è un'opera poco conosciuta, realizzata intorno al 1538 a Fontainebleau e ora conservata in un'unica copia al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>61</sup>.

La scena del martirio si svolge fuori dalle mura di Gerusalemme, che, secondo una tradizione iconografica attestata fin dal XIV secolo, è raffigurata alle spalle dei protagonisti<sup>62</sup>. Nell'immagine di Domenico del Barbieri, tuttavia, non s'intravede alcun tentativo di riprodurre la topografia della Gerusalemme moderna, né di ricostruire gli edifici della Gerusalemme antica. Domenico del Barbieri evoca Gerusalemme attraverso un *pastiche* di immagini che costruisce lo scenario di una città esotica e lontana, immersa in un paesaggio di monumenti antichi in rovina. Sveltano profili appuntiti, che si trovano a metà strada tra i campanili di una città nordica e le *metae* sepolcrali di un'immaginaria Roma antica e alludono forse ai minareti di Gerusalemme. Si distingue inoltre la mole di una grande cupola, sormontata da una mezzaluna, che probabilmente rappresenta il Tempio di Salomone. Domenico non riproduce l'aspetto della Cupola della Roccia, come avrebbe potuto fare ispirandosi alle molte incisioni di Gerusalemme che ormai da quattro decenni circolavano in Occidente: è sufficiente l'idea di un grande tempio a pianta centrale e di una mezzaluna sul tetto, per accendere una scintilla nell'osservatore cinquecentesco e per evocare l'idea della città santa<sup>63</sup>.

Si potrebbero citare centinaia di esempi analoghi alla stampa di Domenico del Barbieri (Figg. 3.31-3.33): quadri, rilievi, incisioni e affreschi in cui gli artisti tentano di costruire un'immagine di Gerusalemme, senza riprodurre *in toto* la città, ma selezionando pochi elementi, derivati più da un immaginario collettivo, che dall'osservazione attenta delle vedute 'realistiche' della città santa.

## Sullo sfondo del Libro dei Misteri

I due esempi analizzati mostrano rappresentazioni di Gerusalemme che si potrebbero dire antitetiche. Vittore Carpaccio ricostruisce la città, unendo immagini della Gerusalemme contemporanea ad erudite ricostruzioni della Gerusalemme antica, appoggiandosi a fonti grafiche e testuali che gli permettono di creare un'immagine di Gerusalemme di "integra perfezione", come scrive egli stesso in una

---

dipinto da Giulio con l'immagine della città di Gerusalemme. Il quadro di Giulio Romano si trova nella chiesa di Santo Stefano a Genova, mentre il cartone preparatorio (già attribuito a Raffaello) è ora conservato alla Pinacoteca Vaticana nei Musei Vaticani (Inv. 40753).

<sup>61</sup> Non sono a conoscenza di altri esemplari di quest'incisione. Domenico Fiorentino (del Barbieri), *Lapidazione di Santo Stefano*, acquaforte, 1540 ca, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 59.596.26. La stampa è consultabile online in una riproduzione in alta definizione: <https://www.metmuseum.org/art/collection/> (ultima consultazione: 16/1/2021). Per una proposta di datazione della stampa intorno al 1538 e un'analisi delle fonti e dell'iconografia: I. War-dropper 1985, 31-32; 42-44.

<sup>62</sup> Atti (7, 54-60).

<sup>63</sup> Si veda il libro di Pamela Berger sulla Cupola della Roccia, intitolato, non a caso, "The Crescent on the Temple": nell'arte rinascimentale, la mezzaluna ("crescent") è uno dei caratteri distintivi nella rappresentazione del Tempio di Salomone. P. Berger 2012.



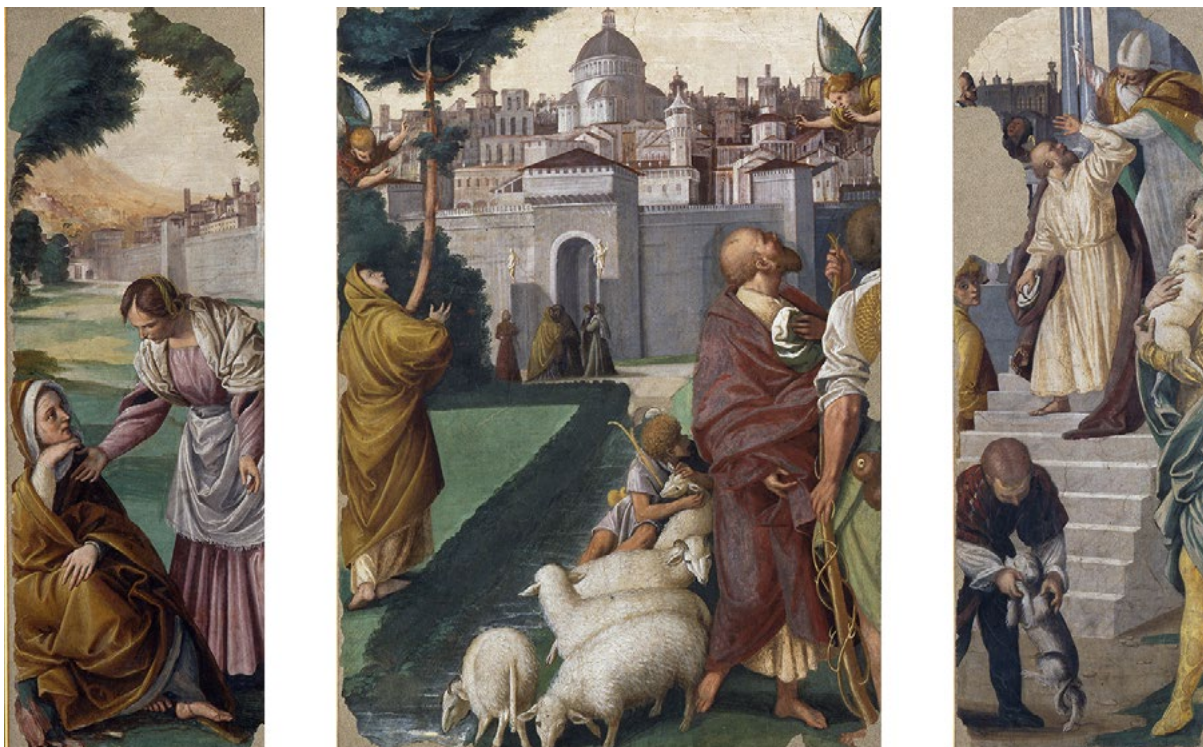


Figura 3.31 - Gaudenzio Ferrari, Storie di Anna e Gioacchino, affresco staccato trasportato su tela, 1541-43, Milano, Pinacoteca di Brera (già nella cappella della Natività della Vergine nella chiesa di Santa Maria della Pace a Milano). Sullo sfondo è rappresentata una Gerusalemme immaginaria. Al centro dell'immagine c'è una ricostruzione della Porta Aurea, dove avviene l'incontro tra Anna e Giacchino. La grande cupola al centro della città, che ricorda il tiburio milanese di Santa Maria delle Grazie a Milano e la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, rappresenta il Tempio di Salomone. Si possono notare inoltre gli strani campanili dal profilo appuntito, che intendono evocare i minareti di Gerusalemme.

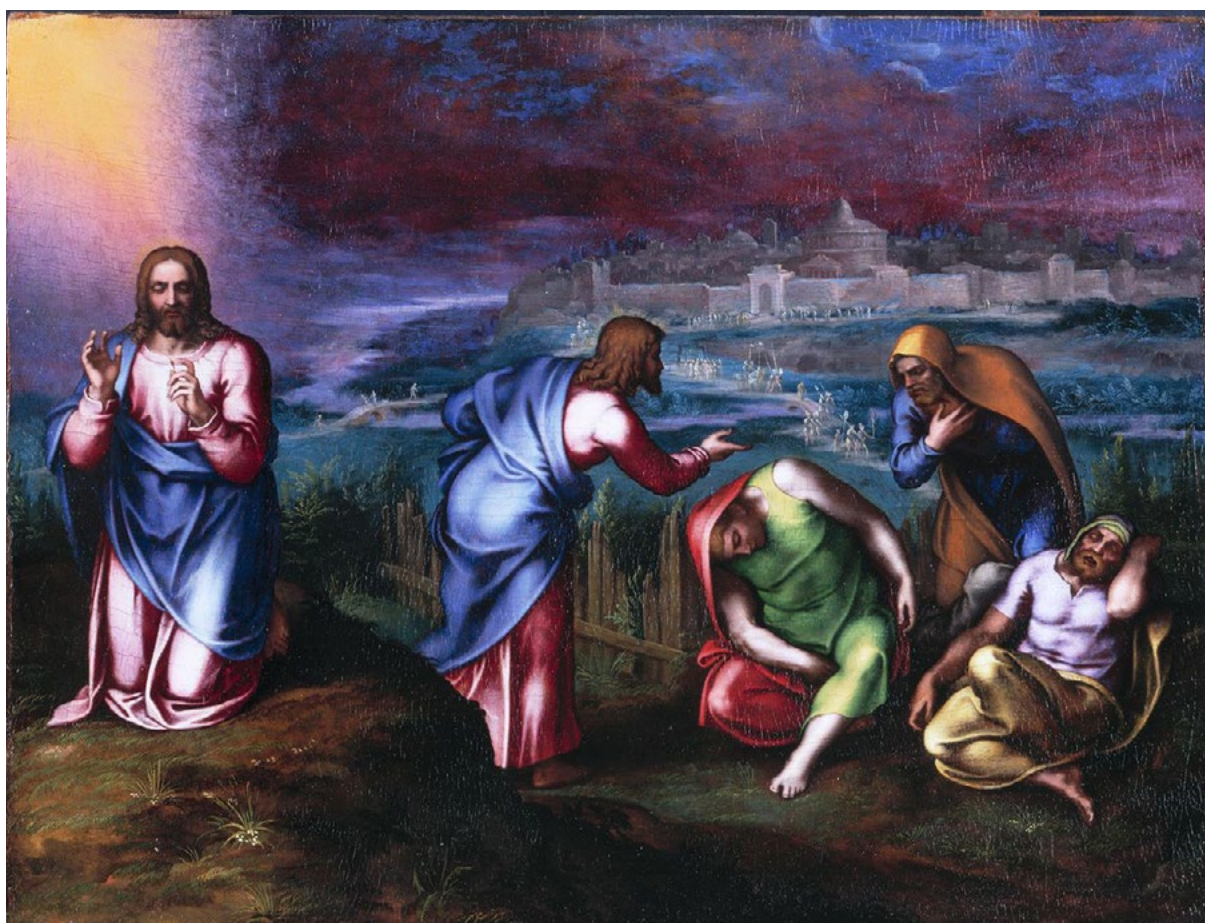


Figura 3.32 - Marcello Venusti (da Michelangelo), Orazione nell'Orto, olio su tavola, 1560-70 ca., Spoleto, The Marignoli di Montecorona Foundation. Sullo sfondo è rappresentata la città di Gerusalemme, come un'immaginaria città antica. Al centro si vede il Tempio di Salomone: un tempio a pianta centrale, coperto da una grande cupola che ricorda il Pantheon, e coronato da una strana lanterna con profilo a cipolla.





Figura 3.33 - Domenico Riccio (detto Brusasorci), Crocifissione, olio su tela, 1550-52, Verona, Chiesa di San Fermo Maggiore. Sullo sfondo compare il profilo della città di Gerusalemme, riconoscibile dai due fornicci della Porta Aurea, dalla Cupola del Tempio di Salomone e dai campanili/minareti. Nel Tempio si può notare il tentativo di combinare l'impianto rettangolare descritto dalle fonti bibliche, alla cupola su tamburo della Qubbat al-Şakhra,



lettera indirizzata a Federico II Gonzaga<sup>64</sup>. Domenico del Barbieri tenta invece di comporre una generica ambientazione esotica, in cui soltanto pochi elementi alludono – in maniera peraltro implicita – ai “veri” monumenti della città santa.

Quindi, quali immagini di Gerusalemme aveva “visto assai spesso dipingere” Galeazzo Alessi? Immagini ‘realistiche’, come quella di Vittore Carpaccio, o rappresentazioni ‘astratte’, come quella di Domenico del Barbieri?

Probabilmente entrambe, e ne sono una prova alcuni fogli del Libro dei Misteri, dove un collaboratore di Alessi (B1) rappresenta la città di Gerusalemme sullo sfondo dei *misteri* dell’*Entrata a Gerusalemme* e della *Salita al Calvario*<sup>65</sup> (Figg. 3.34, 3.35). Queste immagini mostrano infatti sorprendenti affinità con l’incisione di Domenico del Barbieri: si possono infatti vedere paesaggi desertici, rovine di monumenti antichi e profili aguzzi di campanili / minareti, del tutto simili a quelli rappresentati nella *Lapidazione di Santo Stefano*. Allo stesso tempo, tuttavia, grandi cupole ottagonali incombono sulla città santa: il disegnatore non sta rappresentando generici edifici a pianta centrale, come nel caso di Domenico del Barbieri, ma sta riproducendo fedelmente l’aspetto della Cupola della Roccia, appoggiandosi ad immagini ‘realistiche’ di Gerusalemme, così come aveva fatto Vittore Carpaccio per comporre l’ambientazione della *Predica di Santo Stefano*.

La Gerusalemme ‘reale’ di Carpaccio e la Gerusalemme ‘astratta’ di Domenico, per quanto distanti tra loro, convivono all’interno di uno stesso foglio del Libro dei Misteri: entrambe, a loro modo, contribuiscono a creare un’immagine della “vera” Gerusalemme, facilmente riconoscibile per uno spettatore del tempo.

## 2.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura

### Costruire lo *skyline* di Gerusalemme

Le rappresentazioni di Gerusalemme ai fogli 101 e 213 del Libro dei Misteri possono dire qualcosa sull’immaginario di Alessi e collaboratori, ma non dicono molto sul progetto per il Sacro Monte. Costruire in tre dimensioni l’immagine di una città è una cosa ben diversa dal disegnarla in un piccolo schizzo sullo sfondo di un *mistero*: non soltanto per la differenza di scala, ma anche perché a Varallo gli edifici che devono dare vita alla scenografia di Gerusalemme sono cappelle che, oltre a rappresentare e “imitare” i “veri” edifici di Gerusalemme, sono ideate in funzione dell’allestimento dei *misteri*.

Inoltre non è semplice definire il ruolo giocato dalle molte Gerusalemme “dipinte”, cui fa riferimento Galeazzo Alessi nel foglio 117 del Libro dei Misteri.

---

<sup>64</sup> Si veda la lettera di Vittore Carpaccio alla nota 58.

<sup>65</sup> Kathryn Blair Moore parla dell’immagine disegnata sullo sfondo dell’*Entrata a Gerusalemme* (LM 101) in: K. Blair Moore 2010, 65-67.



Figura 3.34 - Collaboratore di Galeazzo Alessi (B1), Progetto per la cappella dell'Entrata a Gerusalemme, sezione con dettaglio del mistero, LM 101.





Figura 3.35 - Collaboratore di Galeazzo Alessi (B1), Progetto per la cappella di *Cristo che porta la Croce*, sezione con dettaglio del mistero, LM 213.





Figura 3.36 - Jacopo Bellini, Crocifissione, punta metallica su carta, 1440-70, Londra, British Museum, 1855,0811.1 (*Jacopo Bellini Sketchbook*), 10v-11r.



Figura 3.37 - Giovanni Battista Fontana (da Domenico Campagnola), Cristo cade sulla strada al Calvario, acquaforte, 1560-73 ca, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 2019.384.1, .2.



Queste immagini, infatti, oltre a riprodurre i singoli monumenti, ritraevano l'intera città santa: quello che contava era soprattutto il colpo d'occhio, l'ambientazione generale, la vista d'insieme. Tra le pagine del Libro dei Misteri, si ha invece la costante impressione di trovarsi di fronte a frammenti di un progetto più grande, facile da leggere nel dettaglio, ma difficile da cogliere nell'insieme. È infatti una sfida non indifferente comprendere i rapporti dimensionali tra le cappelle e il modo in cui questa moltitudine di edifici si sarebbe adattata alla realtà del Sacro Monte. Tuttavia, se si prova a fare uno sforzo d'immaginazione, unendo i molti fogli disseminati nel Libro dei Misteri e ricomponendoli sull'immagine del Sacro Monte disegnata alla tavola 11, si può avere l'impressione che Alessi, oltre a riprodurre i singoli monumenti della città santa, intendesse anche costruire un nuovo *skyline* del Sacro Monte: un'ambientazione pensata non soltanto per essere osservata da vicino, ma anche da una certa distanza<sup>66</sup>.

Per comprendere meglio le intenzioni di Alessi e collaboratori può essere utile prendere in considerazione altre tre immagini di Gerusalemme: la città affrescata sullo sfondo della *Crocifissione* del fiorentino Cosimo Rosselli nella cappella Sistina a Roma (Fig. 3.38), quella disegnata nella *Crocifissione* del taccuino del veneziano Jacopo Bellini (Fig. 3.36) e il fondale della *Salita al Calvario* del pittore veronese Giovanni Battista Fontana<sup>67</sup> (Fig. 3.37). In tutte e tre le opere, molto diverse tra loro per la cronologia, la natura della rappresentazione e la provenienza degli autori, non sono i "veri" edifici di Gerusalemme a caratterizzare l'immagine della città, ma le curiose *metae*, campanili, pinnacoli che, nel loro insieme, dominano il profilo urbano. Queste bizzarre strutture coniche intendevano forse evocare i minareti di una città orientale, dalla prospettiva di artisti che non possedevano una profonda conoscenza delle architetture levantine, come Vittore Carpaccio, ma avevano ereditato, senza una particolare consapevolezza, le tradizioni iconografiche che si erano accumulate nei secoli intorno all'idea di Gerusalemme.

Sfogliando il Libro dei Misteri si può notare che molte cappelle progettate per il Sacro Monte avrebbero composto quel profilo di guglie e pinnacoli che ormai, intorno alla metà del XVI secolo, era diventato un luogo comune nella rappresentazione della città santa (Figg. 3.39-3.42). Le bizzarre lanterne che coronano alcune

---

<sup>66</sup> Come si è visto nel secondo capitolo, la strada che corre nell'area bassa, con i suoi tempietti a pianta centrale, tenta infatti di ricomporre in tre dimensioni l'immaginario cinquecentesco di una via consolare romana: **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (L'area bassa: una via sepolcrale, un bosco sacro, un parco di delizie).

<sup>67</sup> La rappresentazione di Gerusalemme di Cosimo Rosselli si trova sullo sfondo della *Crocifissione*, dipinta in una delle finestre sopra alla spalliera dell'Ultima Cena: Cosimo Rosselli, *Crocifissione*, affresco, 1481, Città del Vaticano, Cappella Sistina. Per quanto riguarda Jacopo Bellini, si veda in particolare la scena della *Crocifissione*, rappresentata al foglio 11 del suo taccuino: Jacopo Bellini, *Crocifissione*, punta metallica su carta, 1440-70, Londra, British Museum, 1855,0811.1 (*Jacopo Bellini Sketchbook*), 10v-11r. Giovanni Battista Fontana (1541-1587) è un pittore e incisore veronese, attivo in Austria e in Germania a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento. L'incisione cui si fa riferimento nel testo è copiata da un disegno di Domenico Campagnola (c. 1500-1564) ed è stampata a Venezia da Domenico Zenoi. Un esemplare di quest'incisione è conservato al MET di New York: Giovanni Battista Fontana, Cristo cade sulla strada al Calvario, acquaforte, 1560-73 ca, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 2019.384.1, .2.



Figura 3.38 - Cosimo Rosselli, Ultima Cena, Orazione nell'Orto, Cattura e Crocifissione, affresco, 1481, Città del Vaticano, Cappella Sistina. Il dettaglio mostra il fondale della Crocifissione, in cui è dipinta una veduta immaginaria della città di Gerusalemme.



cappelle illustrate nel Libro riproducono infatti quella schiera di strutture coniche che si possono vedere nelle immagini di Gerusalemme disegnate da Rosselli, Bellini e Fontana. Alcune di queste cappelle sono collocate in siti strategici del Monte, che, per la loro posizione elevata, avrebbero permesso alle lanterne di svettare sopra tutti gli altri edifici, creando a tutti gli effetti un nuovo profilo del Sacro Monte. La grande cappella della *Trasfigurazione* (Fig. 3.40), ad esempio, alzandosi di trentacinque braccia milanesi (circa 21 metri) sopra il livello del monte Tabor, avrebbe superato in altezza non soltanto gli alberi del Sacro Monte, ma anche tutti gli altri edifici del complesso<sup>68</sup>: visibili anche da grande distanza, le sue forme si sarebbero imposte sul Sacro Monte, così come le torri dei minareti di Gerusalemme s'imponivano sul profilo della città.

### “I veri [edifici] nella propria Città di Hierusalem”

Le mura della città, le vie sepolcrali e le lanterne coniche compongono il fondale scenografico della Nuova Gerusalemme valsesiana. Se questi elementi, nel loro insieme, costituiscono una sorta di ambientazione generica, costruita soprattutto su immaginari condivisi, alcuni progetti per il Sacro Monte intendono invece riprodurre, in maniera più o meno esplicita, i monumenti della città santa: sono questi “i veri [edifici] nella propria Città di Hierusalem”, cui si riferisce Galeazzo Alessi nel passaggio citato all'inizio di questo capitolo.

Nei paragrafi che seguono si prenderanno in esame alcuni di questi edifici, tentando di mettere a fuoco il legame tra i progetti di Alessi e l'architettura della città santa. Nel fare questo, ci si interrogherà innanzi tutto sul rapporto tra le forme delle cappelle e i *misteri* rappresentati al loro interno. La questione non è irrilevante, perché nel parlare di *misteri*, l'architetto non si riferisce soltanto ad eventi e rappresentazioni, ma anche a luoghi ed architetture della Terra Santa<sup>69</sup>. Esisteva infatti un vincolo inscindibile tra gli eventi della vita di Cristo e i luoghi dove si credeva che questi fossero avvenuti. Nella tradizione religiosa medievale, gli edifici della Terra Santa erano l'estensione dei *misteri* che ospitavano. Anche se gran parte di queste architetture ancora non esistevano ai tempi di Cristo, i monumenti eretti nei *Sacra Loca* ricordavano e davano corpo agli eventi narrati nei vangeli<sup>70</sup>. Nei secoli, le architetture della Terra Santa avevano iniziato ad essere considerate alla stregua di

---

<sup>68</sup> Il progetto della cappella della *Trasfigurazione* è rappresentato in: LM 88-96. L'altezza che Alessi chiama monte Tabor corrisponde al rilievo che Bernardino Caimi aveva identificato nel monte degli Ulivi, come si è visto nel paragrafo 2.1 **Il Sacro Monte prima del Libro dei Misteri**.

<sup>69</sup> Come scrive Pier Giorgio Longo: “Misteri è parola variamente usata per indicare, in senso generale, i luoghi e gli atti della vita di Cristo, di Maria, dei discepoli, delle narrazioni evangeliche, visitati in Terra Santa. Essa ha un senso molteplice: è la rappresentazione iconografica o immaginativa dei fatti della vita di Cristo e di Maria; è l'episodio assunto a oggetto di meditazione e di culto; infine, è la testimonianza materiale, fisica, concreta di tali episodi, cioè i luoghi nei quali essi, effettivamente o presumibilmente, si svolsero”. P.G. Longo 2007, 56.

<sup>70</sup> Si vedano le importanti considerazioni al riguardo in: K. Blair Moore 2017, 1-3.



Figura 3.39 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella del *Giudizio Universale*, alzato. LM 312.

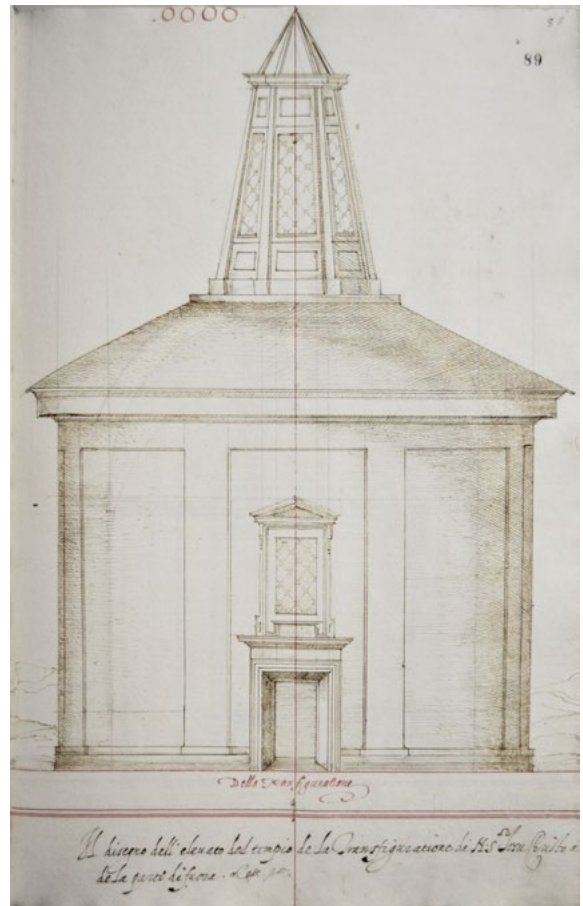


Figura 3.40 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Trasfigurazione*, alzato. LM 89.



Figura 3.41 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Madonna Tramortita*, alzato. LM 220.

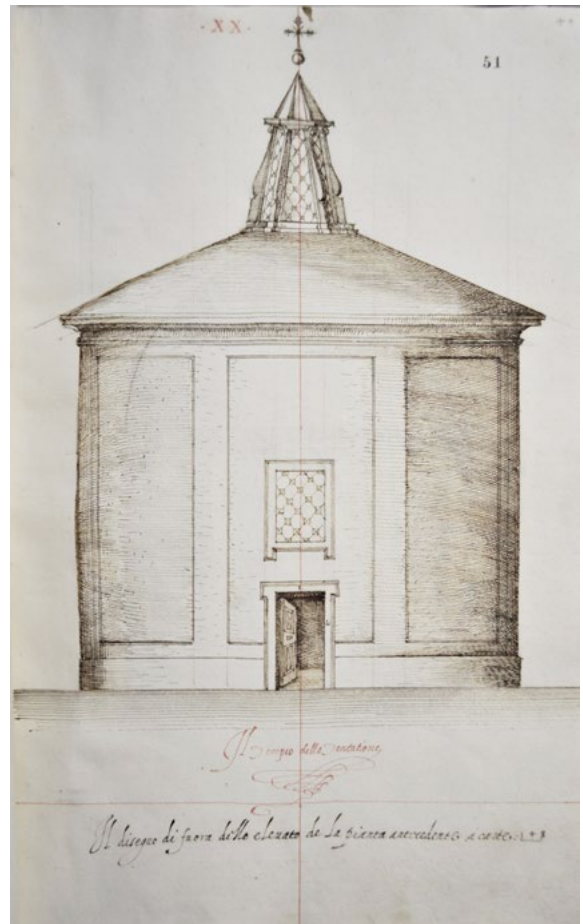


Figura 3.42 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella della *Tentazione*, alzato. LM 51.



“reliquie”, come scrive Robert Ousterhout, simboli e testimonianze della presenza terrena di Cristo, e come tali erano ricordati da chi le visitava e le ritraeva<sup>71</sup>.

## I due progetti per la *Porta Aurea*

“Mi è parso disegnar qui all’incontro la porta che entra nella Città di Hierusalem per la qual passò il S.re Jesu Christo trionfante sopra al’asinello la qual molti chiamano porta Aurea a la quale saranno congiunti alcuni vestigij di muri che imiteranno cingendo un certo giusto spatio di terreno i muri che abbracciano la Città di Hierusalem la quale sarà il meglio che si può in questa parte del monte per quel che comporta il sito dimostrata, mediante gli edefitij che quivi si faranno più che si può ad imitatione de i veri, nella propria Città di Hierusalem; detta porta si farà di marmo con le proportioni et misure quivi descritte. Repertandosi sempre alle saggome come giuste et determinate”<sup>72</sup>.

Queste parole, già citate all’inizio del capitolo, presentano il progetto di Galeazzo Alessi per la *Porta Aurea*, il primo dei “veri” edifici di Gerusalemme al Sacro Monte. Ma cos’è la *Porta Aurea* e che cosa rappresenta? Perché Alessi mette quest’edificio in relazione al *mistero dell’Entrata di Cristo a Gerusalemme*<sup>73</sup>?

La Porta Aurea è una delle porte orientali della città di Gerusalemme, l’ingresso che un tempo collegava il Tempio di Salomone alla valle di Giosafat, ovvero quella parte della valle del torrente Cedron che lambisce le mura orientali di Gerusalemme (Fig. 3.43). La Porta Aurea, celebrata dalla religione ebraica come Porta della Misericordia, è uno dei luoghi più importanti della cristianità: secondo una tradizione che risale al VII secolo, la Porta Aurea fu attraversata da Cristo nella *Domenica delle Palme*, portando a compimento la profezia giudaica dell’avvento del Messia<sup>74</sup>. Questa tradizione aveva avuto grande fortuna tra Medioevo e prima Età Moderna, tramandata in scritti religiosi, diari di viaggio e trattati sulla Terra Santa<sup>75</sup> (Fig. 3.44). Anche se sigillata nel 1537-41 dal sultano Solimano il Magnifico, la Porta Aurea era uno dei simboli della città e, per questo motivo, in molte vedute di Gerusalemme, la Porta appare in primo piano, al centro dell’immagine (Figg. 3.44-3.47).

<sup>71</sup> R. Ousterhout 2003. Sul significato di “replica” e “reliquia”, si veda anche: A.J. Wharton 2006, 49-96.

<sup>72</sup> LM 106v.

<sup>73</sup> Nel *Proemio* del Libro dei Misteri, Alessi chiarisce che non si tratta di un edificio isolato: la porta, infatti, si trova a pochi passi da un “tempietto di quadrata et perfetta forma”, dove l’architetto prevede di realizzare la scena di “Christo trionfante sopra al’asinello”, che si avvicina alla città di Gerusalemme in mezzo a “molta turba, che piena di allegrezza canti, *Benedictus qui venit in nomine Domini*”. LM 5r, 106v.

<sup>74</sup> Sulla Porta Aurea nella tradizione cristiana e sulle vicende della chiusura (e riapertura) dei fornic: D. Pringle 2007, 103-107; K. Blair Moore 2017, 82-83. Un’introduzione alla Porta Aurea (e relativa bibliografia) si può trovare in: B. Drake Boehm 2016, 129-130.

<sup>75</sup> Si vedano ad esempio, due testi molto diversi da loro, come la relazione manoscritta di Roberto Sanseverino e lo *Specchio della peregrinazione* di Bartholomeo Georgievicz: R. Sanseverino 2006, 141; B. Georgievicz 1554, *Della Terza Processione*. Anche alcune vedute cinquecentesche di Gerusalemme avevano contribuito alla diffusione di questa tradizione: la famosa stampa di Hermann Borculoos (1538), che ritrae la città di Gerusalemme dal monte degli Ulivi, ambienta il *mistero* dell’Entrata a Gerusalemme proprio di fronte alla Porta Aurea (Fig. 3.44). Hermann Borculoos, *Civitas Hierusalem*, silografia, 1538, Utrecht, Central Museum Utrecht, Object number: 6869.

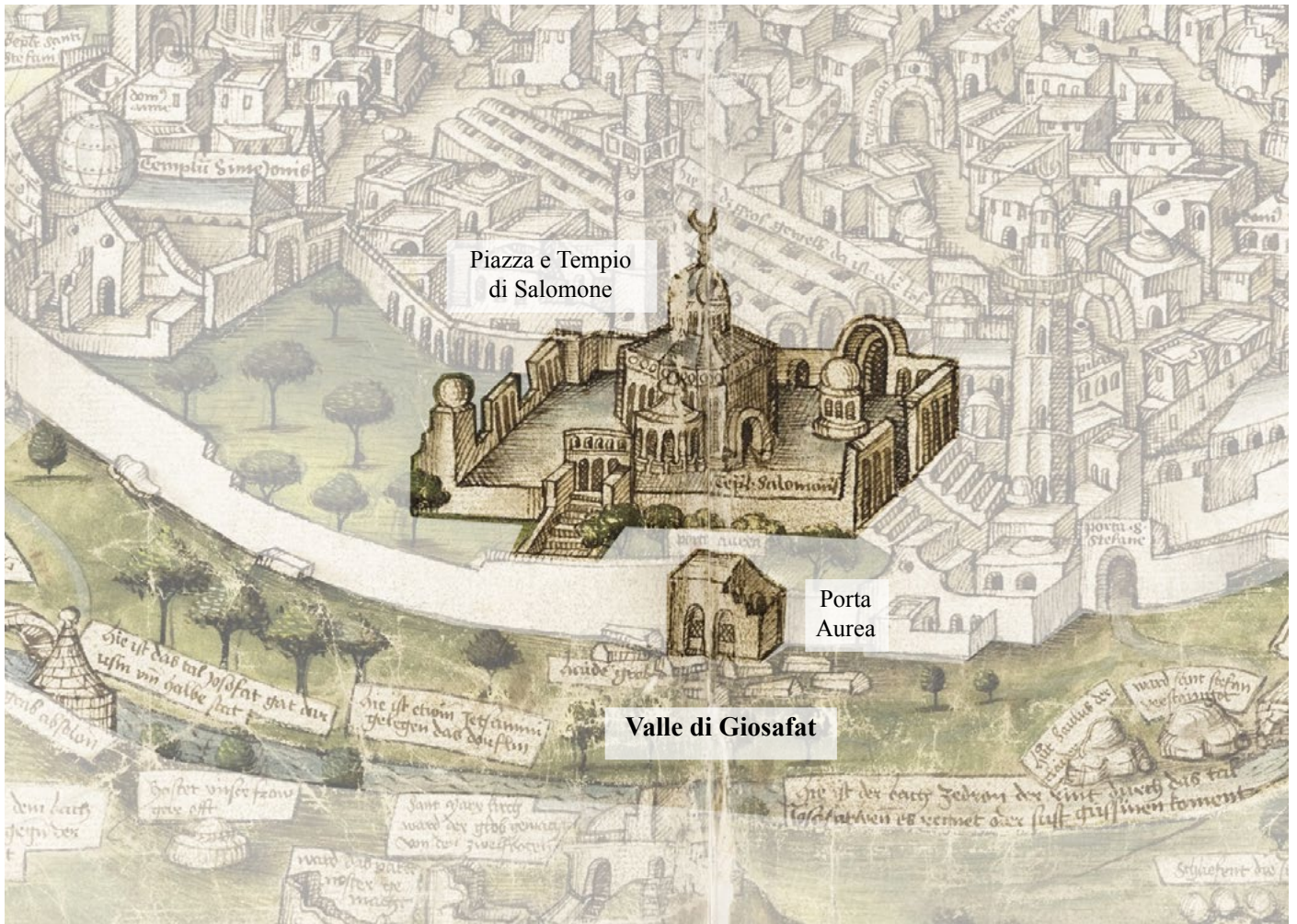


Figura 3.43 - Konrad Grünenberg, Veduta della città di Gerusalemme, Penna, inchiostro e acquerello su carta, 1487, Karlsruhe, Badische Landes-Bibliothek, Cod. St. Peter pap. 32 (*Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*). In evidenza, il Tempio di Salomone, la Porta Aurea e la Valle di Giosafat.



Figura 3.44 - Hermann Borculoos, *Civitas Hierusalem*, silografia, 1538, Utrecht, Central Museum Utrecht, Object number: 6869. In evidenza la Porta Aurea e la scena di Cristo che entra a Gerusalemme durante la Domenica delle Palme.





Figura 3.45 - Stefano Du Perac, *Hierusalem*, acquaforte, [1570?], Gerusalemme, National Library of Israel, Laor Collection, Jer 105, Laor 1016. In evidenza la Porta Aurea. Nell'iscrizione si legge che Cristo attraversò la Porta Aurea durante la Domenica delle Palme sulla groppa di un asino e che oggi la porta è chiusa per volontà divina: i Saraceni, in tempi più recenti, avevano tentato, senza successo, di aprirla e ora non possono né entrare, né uscire, senza rischiare di morire.



Figura 3.46 - Anonimo svizzero, Massimiliano I d'Asburgo riceve una spada dal cielo, di fronte alla città di Gerusalemme, silografia, 1495. Da: S. Bran 1495. In evidenza la Porta Aurea. In quest'immagine si possono vedere gli archi decrescenti e i pilastri ribattuti, derivati dalla rappresentazione di Erhard Reuwich (Fig. 3.49)





Figura 3.47 - Anonimo olandese, *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, 1550 ca, Sotheby's, Old Masters Evening Sale (London, 7 /12/2016 - 10 /12/2016). Il quadro rielabora il celebre trittico della famiglia van Lockhorst, dipinto da Jan Van Scorel (Fig. 3.19): sullo sfondo è rappresentata una veduta di Gerusalemme,



Nelle molte rappresentazioni della Porta, la caratteristica distintiva è la presenza costante di due fornic, descritti anche dalle parole dei pellegrini che visitavano Gerusalemme<sup>76</sup>.

Alessi rappresenta un primo progetto per la *Porta Aurea* nel foglio 11 del Libro dei Misteri: in un piccolo schizzo al centro della tavola, l'architetto disegna, a poca distanza dalla cappella di "Cristo [che] entra in Ierusalem", un bizzarro portale con due fornic, che intende senz'altro evocare l'architettura dell'omonimo monumento di Gerusalemme (Fig. 3.48). I due fornic non sono l'unica caratteristica della Porta Aurea evocata da Alessi. L'architetto, infatti, presta grande attenzione ad altri due elementi ricorrenti nell'iconografia quattro e cinquecentesca della Porta: le rovine di un attico sopra ai fornic e la presenza di una finestrella tra gli archivolti, al centro del portale (Figg. 3.49). Alessi, tuttavia, non intende ricreare al Sacro Monte l'aspetto di un edificio in rovina, come quello rappresentato nelle incisioni e nei quadri del tempo. Egli sembra invece cercare una soluzione che ricomponga l'immagine del monumento storico: la Porta Aurea ai tempi di Cristo, prima che fosse "già dal tempo consumat[a]"<sup>77</sup>. E nel fare questo, Alessi legge e interpreta le immagini della Porta che circolavano intorno alla metà del Cinquecento, attraverso un continuo confronto con esempi dell'architettura antica e contemporanea.

Nonostante le dimensioni ridotte del disegno, si può notare che nel disegno al foglio 11 Alessi interpreta la finestrella al centro della Porta Aurea con una certa libertà, rendendola, nel suo progetto, un elemento decorativo del portale. La finestrella, che nelle incisioni era raffigurata in forme diverse, talvolta rettangolare, talvolta come una piccola feritoia, diventa in questo disegno un tondo, una sorta di formella (Fig. 3.50), simile a quelle realizzate tra gli archivolti di alcuni portici quattrocenteschi fiorentini e milanesi<sup>78</sup> (Fig. 3.51). Osservando le rovine dell'attico,

---

<sup>76</sup> Si veda la ricca descrizione della Porta (e delle leggende ad essa collegate) di Girolamo Castiglione, che attinge a piene mani da un manoscritto del *Viaggio* di Niccolò da Poggibonsi: "Presso di porta Speciosa uno tracto de archo [circa 50 metri] è la sancta porta aurea. Pigliando la via ala mane sinistra, dreto ale mura de Hierusalem. Ivi trovi uno cimiterio de mori: non ce intrare per nulla se non voi gustare delle bastonate. Questa porta aurea è ligata cum il muro del templo del signore [di Salomone]. La dicta porta si è molto grande e sono due porte allato: l'una all'altra fra le due porte si è il muro largo doi piedi: e di sopra d'archo volta, Sopra li archi è una caseta come una fenestra sopra la porta. la porta è volta verso levante: tut[t]e sono coperte de ferro, e de chiodi grossi bollate ma hora molti chiodi sono tracti: e questo per li cristiani, quando possono però ch'hano gran virtù. Lo legno della porta dentro siè di cipresso. La dicta porta non fu mai più aperta: poichè Cristo intrò dentro la domenica de oliva. E uno tempo gli Tartari aquistarono una parte della terra sancta, E preseno Hierusalem cum grande ucisione de Saraceni vedendo li tartari questa porta tanto bella, si posero a volerla cavare per portarla al gran cane di Tartari. Olde cosa stupenda tanto quanto più si sforzaveno de levare questa porta, tanto più si permaneva immobile. Vedendo questo il capitano de tartari comandò che fusse brusiata, e questi andando per brusarla accendendo il focho ala porta il focho si voltò verso questi tartari e brusò la maggior parte. E de la pocho tempo li Saraceni reconquistarono Hierusalem cazarono li tartari per fin a Damasco [...]. Li Saraceni fano grande honore a questa porta aurea, e de comandamento per il Soldano pena la testa qualunque Cristiano o vero saracino la porta malizia. E acìo non si tochi, l'hano de pietra murata parecchij braza." G. Castiglione 1499, Capitolo XXXVII. Niccolò da Poggibonsi 1881, 190-194.

<sup>77</sup> Queste sono le parole di Alessi in riferimento ai monumenti della Roma antica. S. Varni 1877, 57.

<sup>78</sup> Si fa riferimento ai tondi (o formelle) realizzati tra gli archivolti di portici ad archi su colonne. Si potrebbero citare moltissimi esempi: tra i più celebri, il portico dello Spedale degli Innocenti a



Figura 3.48 - Galeazzo Alessi, Progetto per il Sacro Monte. LM 11. Il dettaglio mostra il primo progetto per la *Porta Aurea*.

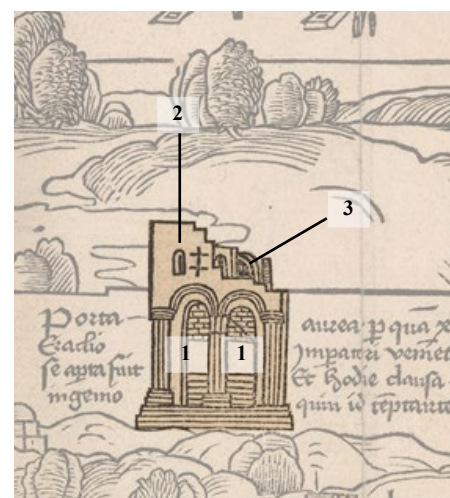
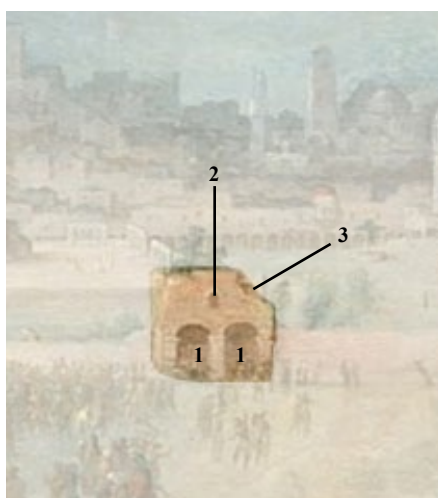
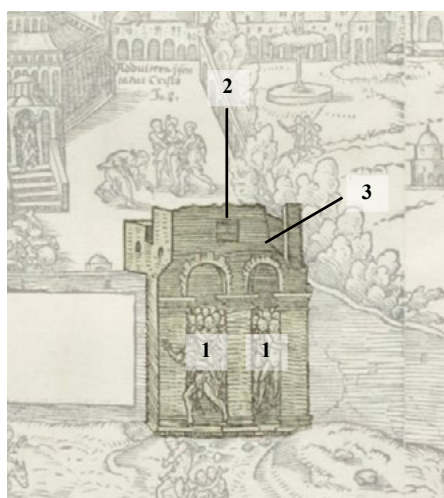


Figura 3.49 - Dettagli di Figg. 3.44, 3.19, 3.12. In evidenza la *Porta Aurea*. In tutte e tre le immagini si possono riconoscere tre caratteristiche dell'edificio: 1. I due fornic; 2. la finestrella tra gli archivolti; 3. le rovine dell'attico



Figura 3.50 - Galeazzo Alessi, Progetto per la *Porta Aurea*. LM 11. I numeri mostrano come Alessi interpreti le rappresentazioni quattro e cinquecentesche della *Porta Aurea*: 1. I due fornic; 2. la finestrella interpretata come un tondo tra gli archivolti; 3. le rovine dell'attico, interpretate come una piramide a gradoni antica, coronata da tre *metae* sepolcrali.



Alessi intravede invece i resti di una struttura antica, come quella che si poteva vedere, ad esempio, sopra al cosiddetto Arco di Malborghetto a Roma (Fig. 3.52). L'architetto traduce questo spunto in una curiosa struttura piramidale, che ricorda le ricostruzioni del mitico Mausoleo di Alicarnasso di architetti e artisti rinascimentali, come Francisco de Hollanda, Marten van Heemskerck o Antonio da Sangallo il Giovane<sup>79</sup> (Fig. 3.53). In questo piccolo schizzo, Galeazzo Alessi procede per associazione d'idee e combina le immagini della Porta Aurea con quelle di altri edifici della Roma antica. Alessi completa infatti il disegno con tre obelischi / *metae*, che ricordano i "pilamidoni" progettati negli stessi anni per la facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano (Fig. 3.55): queste strutture alludono, in maniera nemmeno troppo velata, a un monumento antico conosciuto come la Tomba degli Orazi e Curiazi, studiato e disegnato da molti architetti rinascimentali tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento (Fig. 3.54)<sup>80</sup>.

Di fronte a una rappresentazione della *Porta Aurea* così attenta, si potrebbe rimanere spiazzati nell'osservare che, ai fogli 107-116, l'architetto altera radicalmente il progetto, rappresentando un portale ad un unico fornice, senza piramidi e "pilamidoni". Non è facile dire per quale motivo Alessi abbia modificato il disegno per la *Porta Aurea*: forse la committenza non era soddisfatta di una ricostruzione archeologica della porta e desiderava un edificio più moderno e meno esotico.

In questo nuovo progetto, il fronte esterno della *Porta* (Fig. 3.56) sembra ricomporre l'aspetto di una porta urbana antica, come la Porta Tiburtina lungo le Mura Aureliane a Roma (Fig. 3.57), rinnovato tuttavia da un repertorio decorativo aggiornato, che unisce elementi classici a invenzioni di maniera<sup>81</sup>: niente a che vedere con le rappresentazioni della Porta Aurea prese in considerazione fino a questo momento.

Tutt'altro discorso, invece, si può fare per il fronte interno (Figg. 3.58, 3.59), dove Alessi disegna un portale strombato, fiancheggiato da massicci pilastri ribattuti: un'architettura insolita, essenziale, ma estremamente plastica. In questo caso, Alessi mostra un maggiore impegno nell'imitare il "vero" edificio di Gerusalemme, ma sembra concentrarsi su un aspetto dell'architettura della Porta Aurea non evocato nel foglio 11: la presenza di cornici decrescenti e di pilastri ribattuti, tipici

---

Firenze, la facciata della Ca' Granda di Filarete e il cosiddetto portico delle Rane a Santa Maria delle Grazie a Milano.

<sup>79</sup> La ricostruzione di Francisco de Hollanda si può trovare in: J. Alvez 1989, 46r. Il Mausoleo di Alicarnasso di Marten van Heemskerck fa parte della serie di stampe dedicate alle meraviglie del mondo antico: A. Sammut 2018. Una riproduzione in alta qualità dell'incisione si può trovare online sul sito della National Gallery of Art di Washington D.C.: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.156117.html> (ultima consultazione: 17/1/2021). Sulla ricostruzione del Mausoleo di Alicarnasso nel Rinascimento, a partire dalle descrizioni di Plinio il Vecchio: P. Fane-Saunders 2016, 261-271.

<sup>80</sup> Sui monumenti sepolcrali a *meta* (tra cui la Tomba degli Orazi e dei Curiazi): P. Fane-Saunders 2016, 271-275. I "pilamidoni" sono rappresentati in: BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 11, 3.

<sup>81</sup> Come, ad esempio, nei dettagli decorativi dell'attico, con il michelangiolesco capitello / triglifo e le elaborate volute segmentate che raccordano l'attico alla trabeazione.



Figura 3.51 - Filippo Brunelleschi, Portico dello Spedale degli Innocenti, Firenze, 1417-1436.



Figura 3.52 - Giuliano da Sangallo, Rilievo e ricostruzione dell'arco di Malborghetto a Roma, penna, acquarello e inchiostro bruno su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 36v.



Figura 3.53 - Da Antonio da Sangallo il Giovane, Ricostruzione del Mausoleo di Alicarnasso, penna e inchiostro bruno su carta, 1540 ca, GSDU 1039 A v.



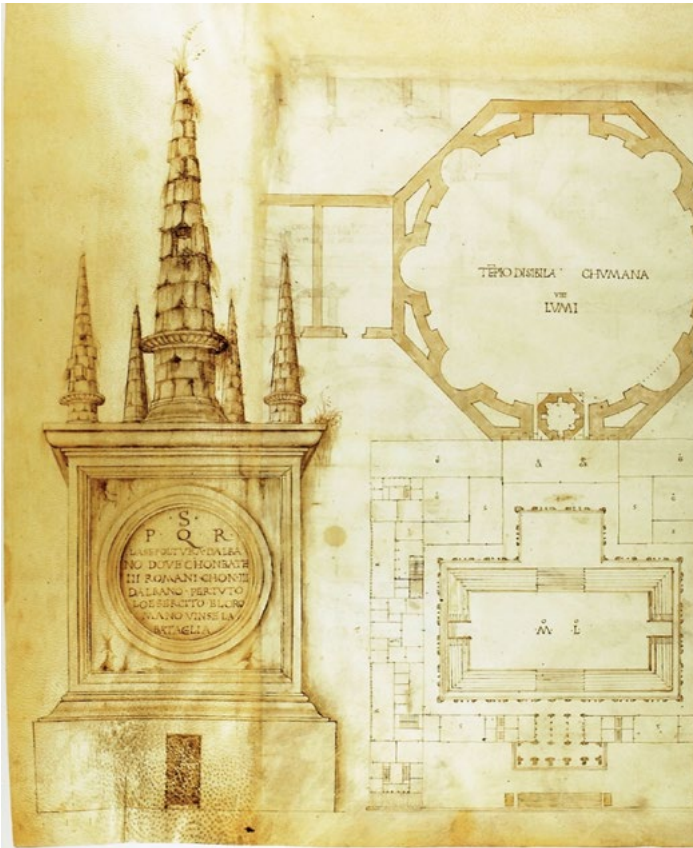


Figura 3.54 - Giuliano da Sangallo, Rilievo e ricostruzione del cosiddetto Sepolcro degli Orazi e Curiazi ad Albano Laziale, penna, acquarello e inchiostro bruno su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 8v.

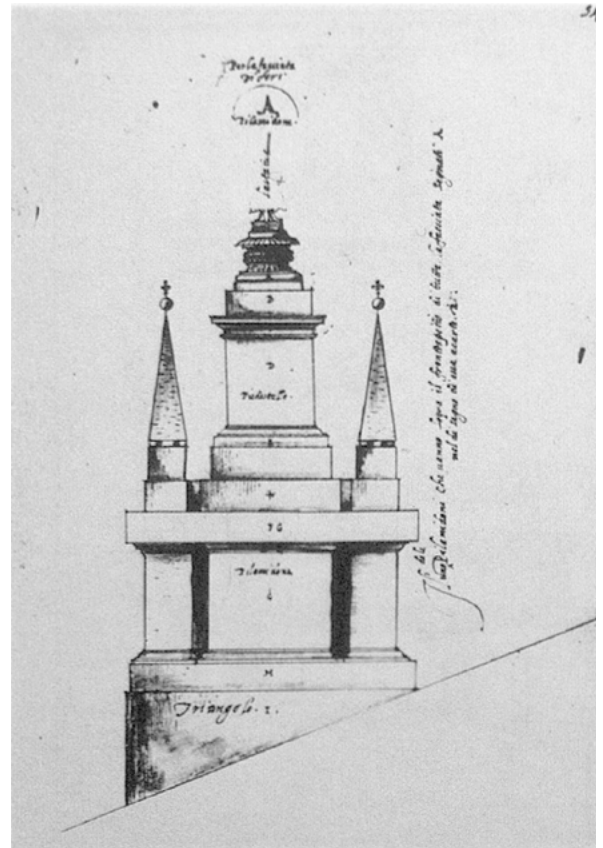


Figura 3.55 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Pilastri laterali della facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano, 1565-68, BaMi, Raccolta Bernardino Ferrari, S 149 Sup B, 11, 3



Figura 3.56 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il fronte esterno della Porta Aurea, alzato. LM 107.

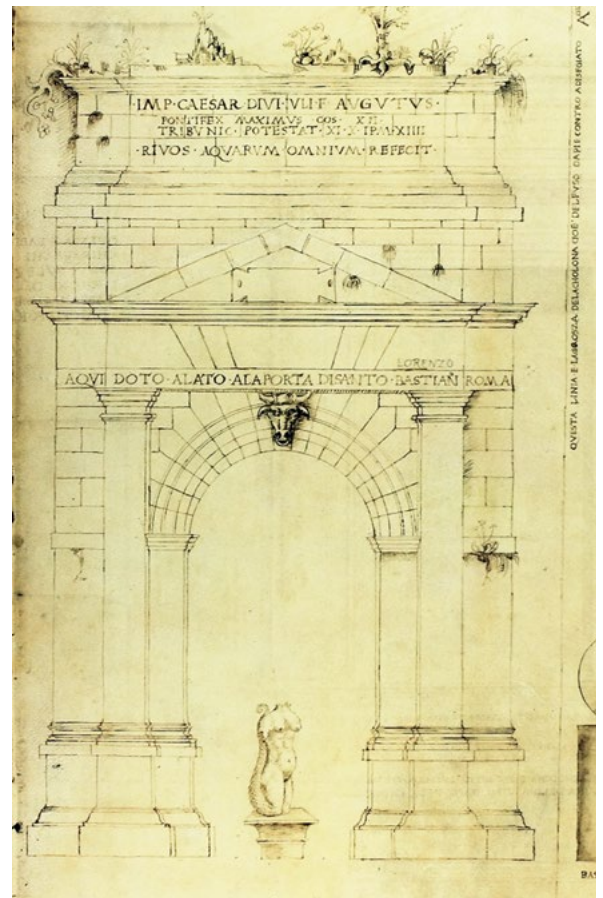


Figura 3.57 - Giuliano da Sangallo, Rilievo e ricostruzione della Porta Tiburtina a Roma, penna e inchiostro su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 27r.



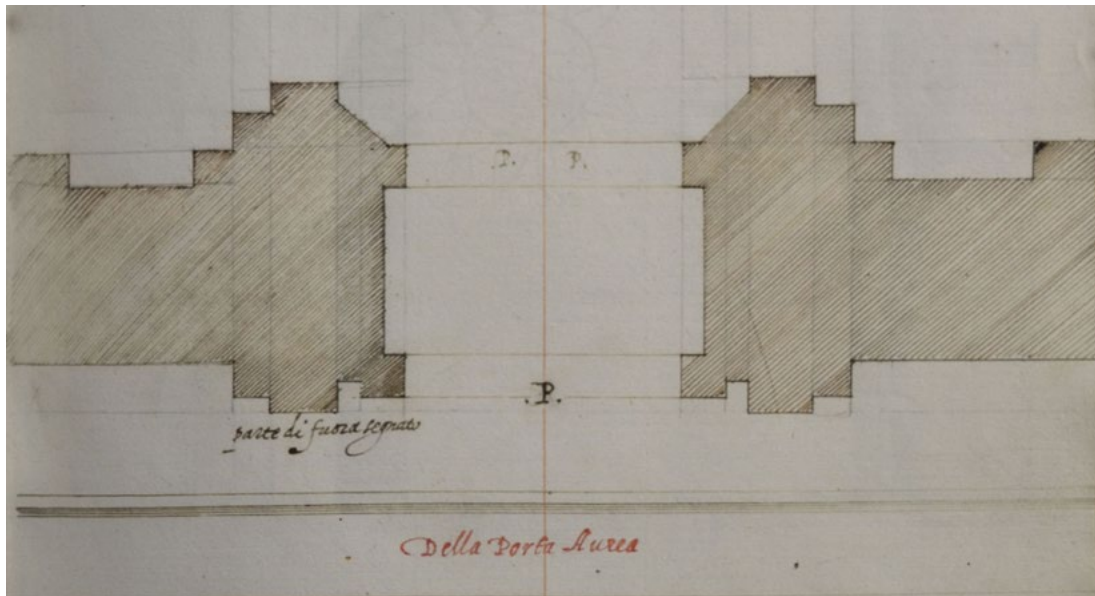


Figura 3.58 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Porta Aurea*, pianta. LM 108.



Figura 3.59 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il fronte interno della *Porta Aurea*, alzato. LM 109.



nell'architettura Ummayad a Gerusalemme, ma del tutto inconsueti per un architetto rinascimentale<sup>82</sup>.

Nella famosa incisione di Erhard Reuwich (Fig. 3.60), questi elementi erano ridotti a pochi segni di bulino, a una rappresentazione stilizzata che restava aperta a interpretazioni diverse. Osservando quest'immagine, un artista tedesco di fine Quattrocento poteva vedere gli archivolti di un portale strombato di una chiesa gotica (Fig. 3.46), mentre un artista attivo a Roma nella seconda metà del Cinquecento, come Étienne Dupérac, intuiva la presenza di una rovina antica, con pilastri classicheggianti e archi a tutto sesto (Fig. 3.45)<sup>83</sup>.

Con ogni probabilità anche Alessi utilizza per il progetto della Porta Aurea la stampa di Erhard Reuwich, o comunque una rappresentazione derivata da quest'incisione. Anche Alessi, come Dupérac e l'anonimo artista tedesco, interpreta e si "appropria" di quest'immagine attraverso esempi a lui "familiari"<sup>84</sup>: non è improbabile che il disegno della Porta Aurea di Reuwich ricordasse ad Alessi un monumento della sua città natale, come il portale della facciata della chiesa di Santa Maria Assunta di Monteluca, ultimata intorno al 1450<sup>85</sup> (Fig. 3.61). In effetti, il progetto per il fronte interno della Porta Aurea mostra molti punti di tangenza con il portale perugino: l'arco a tutto sesto, le strombature, le modanature del capitello che seguono i risalti dei pilastri e le astratte cornici dell'archivolto. Il confronto con la chiesa di Santa Maria Assunta di Monteluca potrebbe sembrare arbitrario, dal momento che si potrebbero citare moltissimi altri esempi altrettanto significativi, da contesti diversi della Perugia di metà Cinquecento. Tuttavia è interessante notare come Alessi, per progettare la *Porta Aurea*, attinga a un bacino di riferimenti che non si limita agli *exempla* della Roma antica, ma si estende anche all'"architettura del passato prossimo", a edifici medievali in genere disprezzati da architetti a lui contemporanei. Un esempio celebre, a questo proposito, è quello di Andrea

---

<sup>82</sup> Un'accurata descrizione della struttura Ummayad della Porta Aurea si può trovare in: H. Fathi Al-Ratrouf 2004, 261-295; D. Pringle 2007, 107-108.

<sup>83</sup> Si fa riferimento al frontespizio di un opuscolo sulla Terra Santa, scritto dall'umanista tedesco Sebastian Brant e dedicato all'imperatore del Sacro Romano Impero Massimiliano I d'Asburgo, stampato a Basilea nel 1495 (S. Brant 1495) e a una stampa di Duperac, databile al 1570 circa, di cui si conserva una copia alla National Library of Israel a Gerusalemme. Entrambe le immagini derivano chiaramente dalla stampa di Erhard Reuwich per il viaggio di Von Breydenbach.

<sup>84</sup> Come scrive Jonathan James Graham Alexander: "Jerusalem was so remote for most Medieval European Christians that it was unimaginable except in terms of their own familiar realities". E ancora: "the ways in which the unfamiliar is reconfigured as familiar can be a powerful strategy of appropriation through representation." J.J.G. Alexander 1997/1998, 255. È interessante notare come anche nei resoconti dei pellegrini tra Quattrocento e Cinquecento si trovino simili processi di "appropriazione", attraverso esempi che appartengono alla quotidianità di chi scrive. Al toscano Alessandro Rinuccini (1474), ad esempio, la chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme sembra del tutto simile alla "nostra Sancta Maria del Fiore di Firenze" (Rinuccini 1993, 159), a Fra Michele da Figline lo stesso monumento ricorda "sancto Giovanni di Firenze" e "sancto Spirito" e l'edicola è simile a quella "a Sancto Pancratio" (*Da Figline* 2010, 127). Al padovano Gabriele Capodilista (1458) il Santo Sepolcro ricorda "la chiesa de Santo Antonio nostro da Padoa" (S. Brasca 1966, 201), mentre per il milanese Santo Brasca (1480) somiglia "molto a la nostra chiesa de San Lorenzo a Milano" (S. Brasca 1966, 92).

<sup>85</sup> Sulla chiesa di Santa Maria Assunta di Monteluca e relativa bibliografia: C. Sargentini 2015.



Figura 3.60 - Erhard Reuwich, *Civitas Iherusalem*, silografia, 1486. Da: Breydenbach, Bernard von. *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz, 1486. Dettaglio della Porta Aurea.



Figura 3.61 - Facciata della Chiesa di Santa Maria Assunta di Monteluce, Perugia, iniziata nel 1451.



Palladio, che si riferiva all'architettura medievale come a "quella invecchiata usanza di fabbricare senza grazia e senza bellezza alcuna"<sup>86</sup>.

Per "imitare" un'architettura remota, come quella della Porta Aurea, Alessi fa ricorso a immagini vicine, a monumenti del "passato prossimo", ma li filtra attraverso la propria sensibilità e il linguaggio del suo tempo. Nelle astratte mensole parallelepipediche, che ricordano alcuni progetti di Michelangelo, nei sintetici pilastri ribattuti, nella continua sovrapposizione di piani nell'attico, si può sentire quella "sprezzatura" che caratterizza molti progetti di Alessi, in bilico tra le invenzioni di "cose nuove" e il rispetto delle "regole et termini di architettura"<sup>87</sup>.

## La cappella dell'*Ascensione*: le parole dei pellegrini e l'*Imbomon*

Uno dei monumenti più importanti del Sacro Monte di Bernardino Caimi era un modesto edificio dedicato al *mistero* dell'*Ascensione*, che si trovava nel sito che ora ospita la cappella della *Trasfigurazione sul Monte Tabor*<sup>88</sup> (Fig. 3.62). Si trattava di una piccola cappella "tonda e depinta con grande diletto", che imitava un edificio di Gerusalemme: l'edicola dell'*Ascensione*, costruita nel XII secolo sul punto più alto del monte degli Ulivi, nel sito in cui si credeva che Cristo fosse apparso ai discepoli dopo la sua morte, prima di ascendere in cielo<sup>89</sup> (Fig. 3.63). L'edicola dell'*Ascensione*, infatti, custodiva l'importante reliquia dell'impronta del piede di Cristo, ritenuta l'ultima traccia della sua presenza terrena e luogo da cui sarebbe tornato alla fine dei tempi<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> A. Palladio 1570, Libro II, Cap. III. Il tema è stato affrontato nel 59° corso sull'architettura palladiana organizzato dal Centro di Studi di Architettura Andrea Palladio "*Quella invecchiata usanza di fabbricare senza grazia e senza bellezza alcuna*": Palladio e l'architettura del passato prossimo: [palladiomuseum.org/courses/palladio2017](http://palladiomuseum.org/courses/palladio2017) (ultima consultazione: 22/11/2020). A questo proposito, è particolarmente significativo il recente volume collettaneo curato da Konrad Eisenbichler sui *Renaissance Medievalisms*, incentrato soprattutto sulla ricezione del "passato prossimo" nell'ambito della letteratura e della cultura umanistica, più che nell'arte e nell'architettura: K. Eisenbichler 2009.

<sup>87</sup> Dalla lettera inviata al cardinale Fulvio della Corgna: "Non mi è parso doverlo fare [il disegno della facciata della chiesa del Gesù] secondo la forma ordinaria parendomi men grata, che le cose nove, purché esse non se tolgano dalle regole e termini dell'Architettura". H. Burns 1975, 166. Di questo aspetto si è parlato già nel paragrafo **2.3 L'architettura e i suoi dispositivi**.

<sup>88</sup> La cappella dell'*Ascensione* di Bernardino Caimi si trovava sull'altura che, nell'impianto originario del Sacro Monte, rappresentava il monte Oliveto. A questo proposito, si veda: **Appendice 4**, scheda **88-96**.

<sup>89</sup> L'evento è narrato in: Marco (16,10); Luca (24, 36-52). La cappella dell'*Ascensione* al Sacro Monte aveva un impianto circolare e la facciata era scandita da otto lesene che evocavano i pilastri dell'edicola crociata a Gerusalemme. All'interno di quest'edificio si conservava una lapide dove era scolpita l'orma del piede di Cristo e la statua di Cristo "in velo bianco" che ascende in cielo (dalla guida del 1514: S. Stefani Perrone 1987, 35). Sulle pareti erano affrescate le figure degli apostoli e della vergine che osservano il miracolo. Come nota Guido Gentile, questa cappella rappresenta uno dei primi tentativi di integrare parti dipinte e figure scolpite, che nei decenni successivi sarebbe diventato uno dei tratti distintivi delle cappelle del Sacro Monte. Sulla cappella dell'*Ascensione* e relativa bibliografia: G. Gentile 2019 a, 43-44, 57-58. Una sintetica scheda di catalogo della statua di Cristo (che ora si trova all'interno della Basilica dell'Assunta): G. Agosti 2018 a, 73.

<sup>90</sup> Come scrive il pellegrino milanese Bernardino Dinali (1492), chi visitava Gerusalemme poteva infatti vedere: "una capella [...] tonda ne la quale si vede un scoglio, over sasso vivo, sopra 'l qual stava el nostro signor Yesu Cristo quando, insegnando tuta volta li suo' discipuli, gloriosissimamente si tolse dagli occhi loro e da la angelicha militia acompagnato salse in cielo, nel qual sasso



Figura 3.62 - G. Giovenone il Giovane, Congedo di Cristo (particolare), 1580-85 ca., Olio su tavola, Caresaneblot (VC), Chiesa Parrocchiale. Sullo sfondo della scena del Congedo di Cristo è rappresentata una veduta del Sacro Monte intorno al 1530. In evidenza l'antica cappella dell'Ascensione (in questo sito ora si trova la cappella 17 - *La Trasfigurazione*) e la cappella dei *Viri Galilaei* (luogo in cui Alessi prevede di costruire la nuova cappella dell'Ascensione).

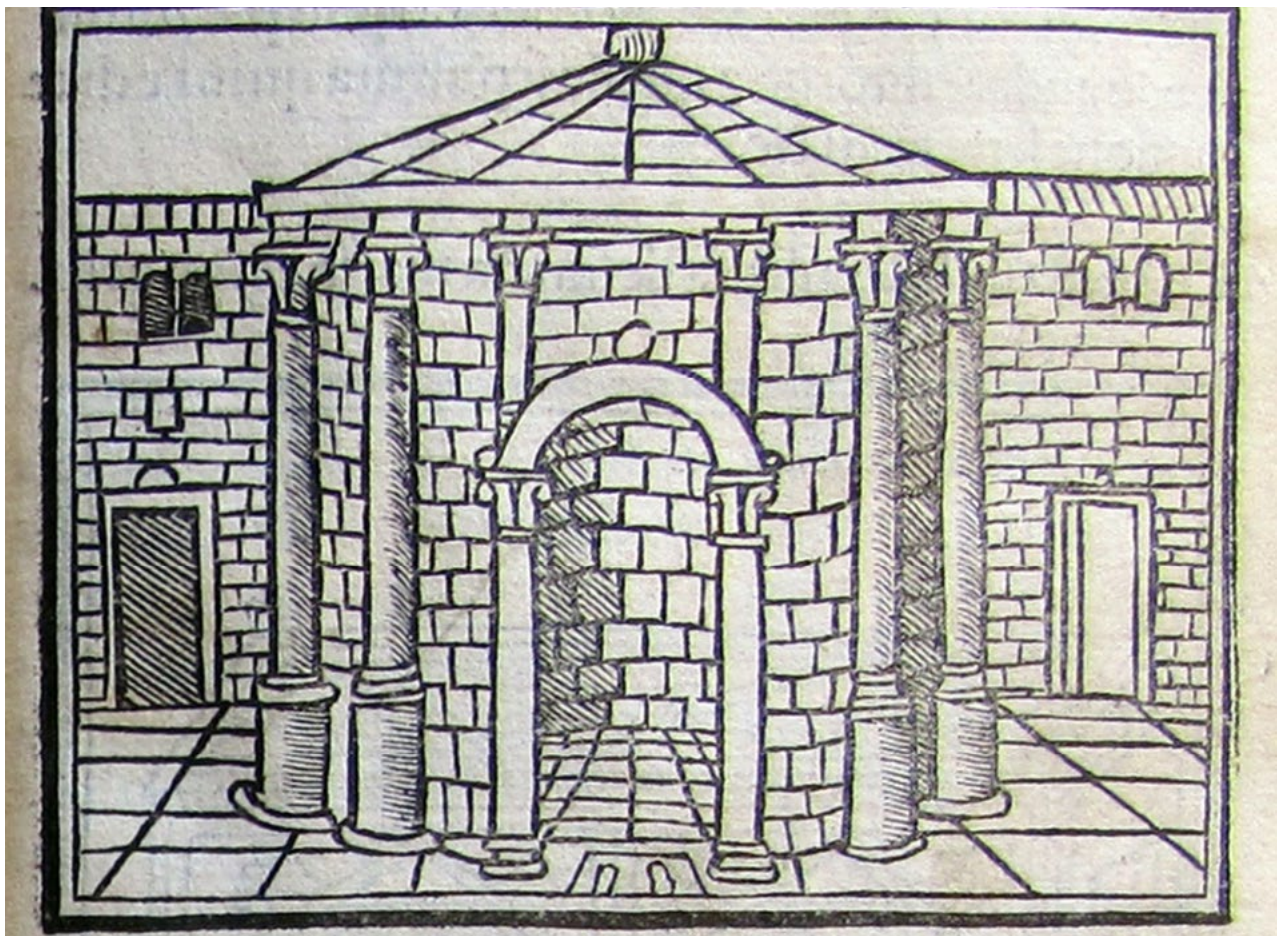


Figura 3.63 - Anonimo, da Niccolò da Poggibonsi, Edicola dell'Ascensione a Gerusalemme, silografia, 1518. Da: *Viaggio da Venetia* 1518.



Sebbene intorno al 1560 la cappella dell'*Ascensione* di Bernardino Caimi fosse ancora in buone condizioni e considerata uno dei monumenti-simbolo del Sacro Monte, Alessi sceglie di demolire il vecchio edificio e di costruirne uno nuovo, in un sito differente, nei pressi della cosiddetta valle di Giosafat<sup>91</sup> (Fig. 3.62).

L'architettura disegnata ai fogli 298-306 del Libro dei Misteri è completamente diversa dall'edificio costruito sul Sacro Monte alla fine del Quattrocento, sia nelle forme che nelle dimensioni (Fig. 3.64, 3.65). Se l'*Ascensione* di Caimi non superava 4-5 metri di diametro, la cappella disegnata nei fogli del Libro dei Misteri ha un diametro di oltre 11 metri (19,5 braccia milanesi), con una cupola che raggiunge un'altezza di quasi 16 metri (circa 26 braccia)<sup>92</sup>. Come spiegare queste differenze?

Si potrebbe pensare che Alessi abbia rinunciato ad "imitare" il "vero" monumento di Gerusalemme, disegnando un generico edificio a pianta centrale, con l'unica funzione di accogliere il *mistero* "nel qual si veda Cristo andar' in Cielo [...] ch'a poco a poco, s'andasse dileguando, e togliendo da gli occhi de Discepoli", come scrive nel *Proemio* del Libro dei Misteri<sup>93</sup>. Tuttavia a un'analisi più attenta, il progetto di Alessi mostra alcune caratteristiche ben precise, che evocano un'altra architettura di Gerusalemme, sempre legata al *mistero* dell'*Ascensione*. Non si tratta dell'edicola che aveva ispirato il progetto di Bernardino Caimi, ma di quella grande chiesa che, secondo i testimoni del tempo, era stata costruita da sant'Elena intorno all'orma del piede di Cristo: il cosiddetto *Imbomon* dell'*Ascensione*<sup>94</sup>. I pellegrini che visitavano Gerusalemme tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento potevano infatti vedere sul monte degli Ulivi, intorno all'edicola, le rovine di questa "degnissima chiesa", di cui restavano soltanto i muri perimetrali e i frammenti di alcune colonne (Figg. 3.66, 3.67). Il frate domenicano Alessandro Rinuccini, che aveva compiuto il santo viaggio intorno al 1474, scrive, infatti:

---

sono miracolosamente rimaste le vestige de li suoi sancti piedi, le quali sino al presente giorno aperissimamente si veggono". B. Dinali 2007, 125. Si è già parlato di Bernardino Dinali al paragrafo **3.1 Quale Gerusalemme?**. Si vedano anche le considerazioni in: K. Blair Moore 2017, 41.

<sup>91</sup> Sulla posizione della cappella, si tornerà nel paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La topografia di Gerusalemme e la *Probatia Piscina*). Il nuovo sito dell'*Ascensione* si trova sull'altura dove già era stata costruito all'inizio del Cinquecento il sacello dei *Viri Galilaei* (Fig. 3.62). Quest'altura è stata spianata nell'ultimo decennio del XVI secolo per la costruzione del *Palazzo di Pilato*. L. Fecchio 2018 a. L'abbattimento della cappella dell'*Ascensione* di Caimi, per cui era stata concessa un'indulgenza nel 1560 dal cardinale Sanseverino, diventa causa di controversie tra la Fabbrica e i frati di Santa Maria delle Grazie negli anni Settanta del Cinquecento. Si veda la testimonianza di Giuseppe Antonio Chiara pubblicata in: L. Fecchio 2019 a, 31.

<sup>92</sup> Non si conosce alcun rilievo quotato che rappresenti l'antica cappella dell'*Ascensione*. Tuttavia è possibile ottenere le dimensioni approssimative della cappella dell'*Ascensione* confrontando alcune stampe seicentesche (come quella di Coriolano e di Van Schoel) con le dimensioni delle opere di fondazione della cappella della *Trasfigurazione*, iniziata intorno al 1565-72. Per il dettaglio di queste stampe, si veda: **Appendice 4**, scheda **88-96**.

<sup>93</sup> LM 7r.

<sup>94</sup> La parola *Imbomon* deriva dalla posizione della chiesa sulla cima del monte degli Ulivi. Infatti, come si legge nel *Corpus* delle chiese crociate curato da Denys Pringle, *Imbomon* significa "hillock" (collinetta): D. Pringle 2007, 72.

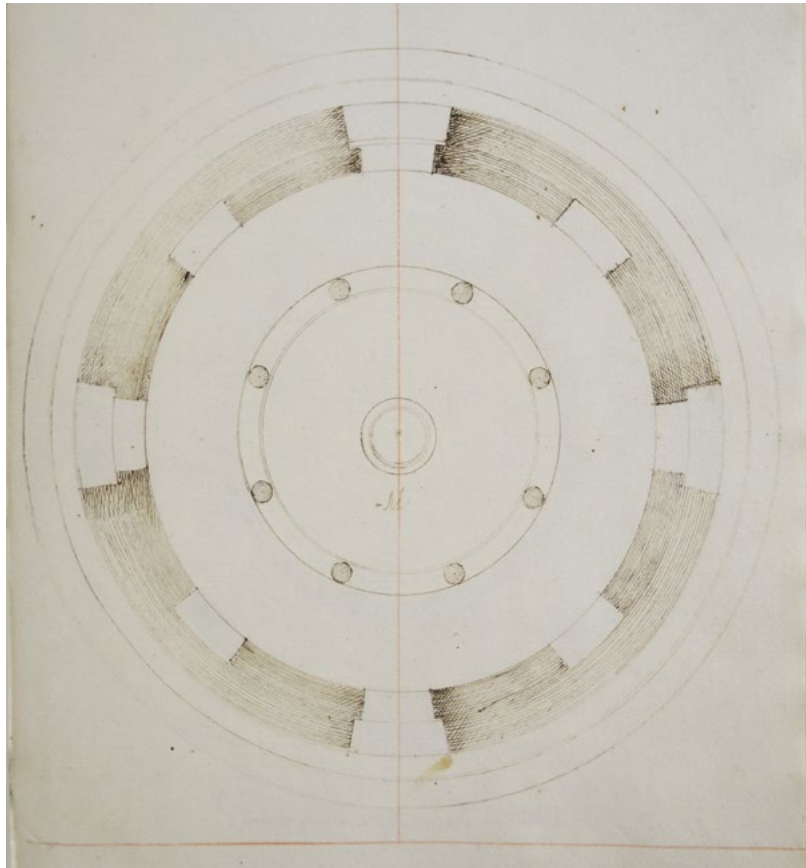


Figura 3.64 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ascensione, pianta, LM 298.



Figura 3.65 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ascensione, sezione, LM 298.





Figura 3.66 - Konrad Grünenberg, Veduta della città di Gerusalemme, Penna, inchiostro e acquerello su carta, 1487, Karlsruhe, Badische Landes-Bibliothek, Cod. St. Peter pap. 32 (*Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*). In evidenza, l'edicola dell'Ascensione e le rovine dell'Imbomon.

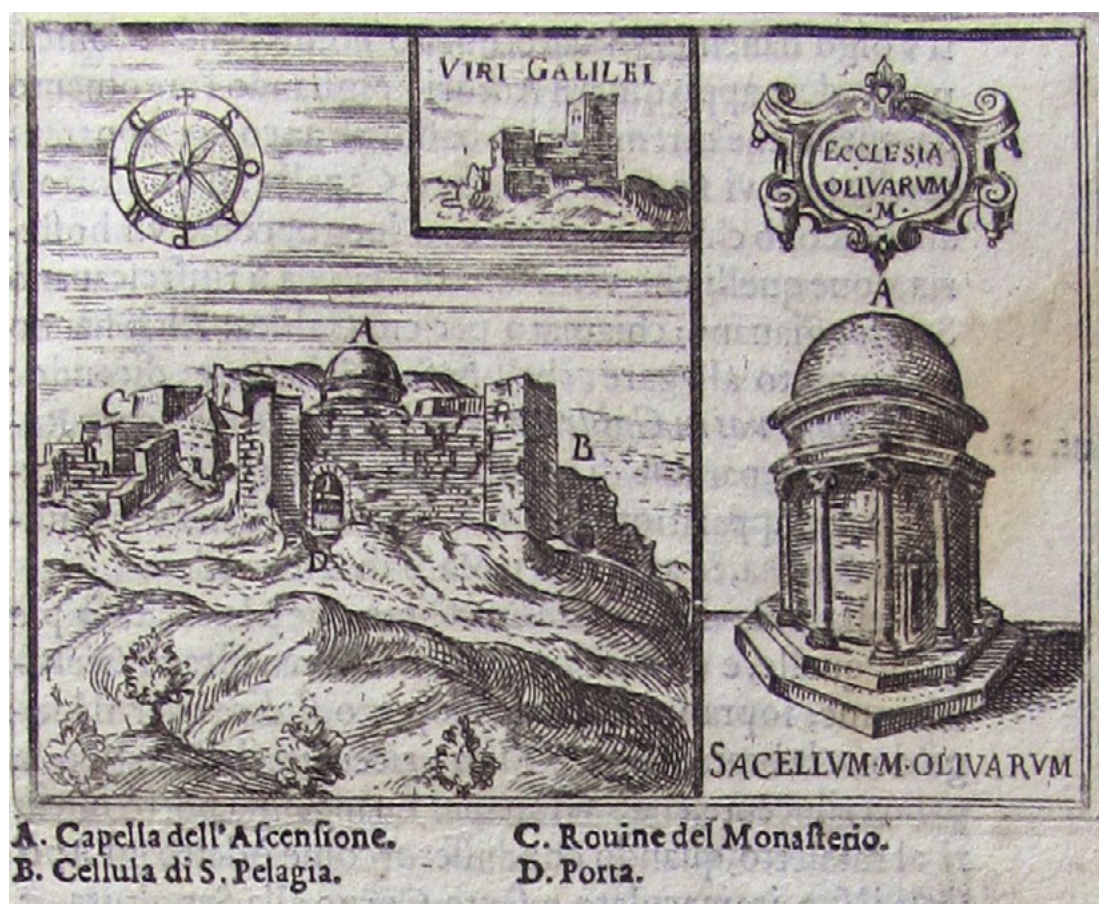


Figura 3.67 - Jan Zuellart, Edicola dell'Ascensione e resti dell'Imbomon sul monte degli Ulivi, calcografia, 1586. Da: G. Zuallardo 1586, 263. Jan Zuellart rappresenta a destra la piccola edicola dell'Ascensione (che aveva ispirato il progetto di Bernardino Caimi - si veda: Fig. 3.62), mentre a sinistra mostra come l'edicola si trovi al centro di un più grande edificio a pianta circolare, in stato di rovina.

“Da poi, montando su, si perviene fino in sulla cima di monte di Oliveto et quivi si vede, per le reliquie de’ fundamenti et per la rovina delle mura, chome gia fue quivi hedifichata una degnissima chiesa, la quale fece hedifichare sancta Helena, madre di Ghostantino imperadore, chon una magna cupola in testa, con apertura di sopra, chome detto abiamo dinanzi di quella della chiesa del Sancto Sepolcro. La quale chiesa gli scellerati chani Mori tutta ànno diruta, rovinata et guasta, che altro non se ne tiene in pie’ se non la chappella maggiore chon la cupola sopradetta, che è chosa da gittare lagrime di compassione a considerare tanta perversità et tanto male. Et sotto il mezzo della sopradetta cupola si è il luogho proprio donde il Salvatore nostro Christo Iesu, il quadagesimo giorno della sua sacratissima resurrectione, benedicendo i suoi dilecti discepoli, si partì da. lloro et, chol corpo immortale glorifichato, salì in cielo”<sup>95</sup>.

Sebbene la chiesa fosse stata distrutta e ricostruita in diverse occasioni, nel XV e XVI secolo i pellegrini continuavano a descrivere queste rovine, convinti di osservare i resti dell’*Imbomon* costantiniano<sup>96</sup>. E in alcune di queste testimonianze emergono le tracce di fonti alto-medievali, come il trattato sulla Terra Santa del monaco irlandese Adomnán (VII secolo), che descrivevano l’aspetto di questo monumento, prima che fosse raso al suolo dalle armate di Saladino nel 1187<sup>97</sup> (Fig. 3.69). Il testo di Adomnán, che oggi si conserva in numerose copie manoscritte disseminate in molte biblioteche europee, era conosciuto anche nella prima età moderna. Infatti, nel monumentale trattato *Terrae Sanctae Elucidatio* (1638), lo storico francescano Francesco Quaresmio riporta alcuni passaggi della descrizione dell’*Imbomon* del monaco irlandese<sup>98</sup>:

“Ma sentiamo tutto questo da Adomanano: «Su codesto Monte Oliveto sembra che non vi sia luogo più alto di quello, da cui, come si dice, il Signore salì al cielo;

---

<sup>95</sup> F. Rinuccini 1993, 184-185. Su Rinuccini: F. Rinuccini 1993, 9-38; F. Cardini 2002, 254-261. Simili testimonianze si possono trovare, ad esempio, anche nel viaggio di Roberto di Sanseverino (1458) e nel *Trattato* di Francesco Suriano (1524): R. Sanseverino 2006, 141-142; F. Suriano 1900, 105.

<sup>96</sup> I pellegrini erano guidati per la città dai frati francescani, che li accompagnavano nei principali monumenti di Gerusalemme e spiegavano loro i *misteri* e la storia dei luoghi. Sull’*Imbomon* costantiniano, si veda: D. Pringle 2007, 72-88; V. Shalev-Hurvitz 2015, 78-116.

<sup>97</sup> Adomnán è un abate dell’abbazia di Iona, che scrive negli ultimi decenni del VII secolo un trattato sui Luoghi Santi (*De Loci Sanctis*), basato sul viaggio in Terra Santa compiuto intorno al 670 dal monaco franco Arculfo. Il trattato è conosciuto soprattutto per le piante degli edifici che accompagnano il testo. Sulle piante di Adomnán e la loro ricezione in Occidente: T. O’Laughlin 2012; K. Blair Moore 2017, 39-52; K. Blair Moore 2018. Un’antica edizione critica del testo di Adomnán si può trovare in: T. Tobler 1879, 139-210. Sulle fonti alto-medievali che descrivono la chiesa dell’Ascensione prima della sua distruzione: D. Pringle 2007, 72-78, 87.

<sup>98</sup> F. Quaresmio 1639, Volume II, 309-319 (Libro IV, Cap. VII, Per. IX). Il trattato di Quaresmio è una monumentale opera di erudizione in due volumi, frutto di tredici anni di studi, che tratta ogni aspetto della conoscenza della Terra Santa e dei Sacra Loca, dalla geografia biblica, a questioni storico-archeologiche, etnografiche e politiche, utilizzando un “metodo simile alle tesi scolastiche di teologia”, come spiega Sabino dei Sandoli, curatore di un’edizione ridotta e tradotta in italiano. F. Quaresmio 1639. F. Quaresmio 1989.



là vi è una chiesa grandiosa e rotonda, avente attorno tre portici coperti al di sopra da soffitto»<sup>99</sup>.

Il testo di Quaresmio è accompagnato da due immagini relative alla chiesa dell'Ascensione: uno schema planimetrico derivato da un manoscritto del IX secolo (Figg. 3.69, 3.70) e una pianta quotata, in cui l'autore propone una ricostruzione dell'impianto originario dell'*Imbomon*<sup>100</sup> (Fig. 3.68). In quest'ultima immagine si può vedere un grande edificio a pianta ottagonale, con un deambulatorio e un nucleo centrale cupolato, che mostra grandi analogie con il progetto di Alessi per il Sacro Monte. L'*Elucidatio Terrae Sanctae* è una fonte molto più tarda del Libro dei Misteri, ma le corrispondenze tra l'*Ascensione* di Alessi e l'*Imbomon* disegnato da Quaresmio non sembrano casuali. L'attenzione filologica e l'erudizione mostrata da Francesco Quaresmio nel suo trattato non hanno paralleli negli scritti del secolo precedente e le immagini dell'*Imbomon* a corredo del testo rappresentano un'assoluta eccezione. Tuttavia, nella ricchissima letteratura quattro e cinquecentesca sulla Terra Santa, non mancano riferimenti all'*Imbomon*. Talvolta si possono trovare soltanto accenni superficiali, come quelli di Alessandro Rinuccini, mentre in altre occasioni si può notare una maggiore attenzione alle caratteristiche architettoniche del monumento. Niccolò da Poggibonsi, infatti, scrive, in riferimento all'Ascensione:

“Dentro alla chiesa si è tutta tonda, colonnata, di belle colonne di marmo, e nel mezzo si è una grande finestra, di sopra, si è una cappella tonda, colonnata, con otto canti; ciascuno canto si à due colonne, una dall'una parte, e così dall'altra”<sup>101</sup>.

Dalle parole di Niccolò emergono poche (ma non generiche) informazioni sull'architettura dell'*Imbomon*, comuni anche alla ricostruzione di Quaresmio e al progetto di Alessi: un nucleo centrale, a pianta ottagonale, e una “chiesa” più grande, a pianta circolare<sup>102</sup>.

Leggendo queste testimonianze, si apre quindi una questione delicata, che riguarda anche altri progetti del Libro dei Misteri: è possibile che Alessi abbia sfogliato pagine e pagine di testi a stampa e manoscritti, alla ricerca di chiarimenti sulla chiesa dell'Ascensione a Gerusalemme?

---

<sup>99</sup> La traduzione dal latino è tratta dall'edizione curata da Sabino de Sandoli: F. Quaresmio 1989, 211.

<sup>100</sup> Nella seconda immagine Francesco Quaresmio tenta di confrontare le testimonianze di Adomnán con le rovine dell'antica chiesa.

<sup>101</sup> Niccolò da Poggibonsi 1881, 168-169. Nell'edizione a stampa che inizia circolare a partire dal 1500, si legge: “La Chiesa è di dentro rotonda, con colonne di marmo attorniate, e nel mezzo è una finestra grande, & dentro tutta dipinta. Nel mezzo della Chiesa, appresso la finestra di sopra, vi è una bella capella tonda con sedici colonne, e con otto cantoni, e su ogni cantone sono due colonne”. *Viaggio* 1518.

<sup>102</sup> Si veda anche la più tarda testimonianza di Faostino da Toscolano, che visita la Terra Santa nel 1633-34: “Nella sumità del monte Oliveto sta un'antica fabrica mezo diroccata, questa fu la grande e magnifica chiesa dell'Ascensione del Signore Dio. La quale per l'odio ch'hanno gl'infedeli a christiani, o per pena de nostri peccati è stata diroccata, restandoci solo le muraglie inferiori con alcune base di colonne, da quali si cava quanto fosse grande et honorevole questa chiesa, che era in ottangolo con un ordine di colonne che sostentavano una loggia o portico di dentro la medesima chiesa.” Faostino 1992, 457.

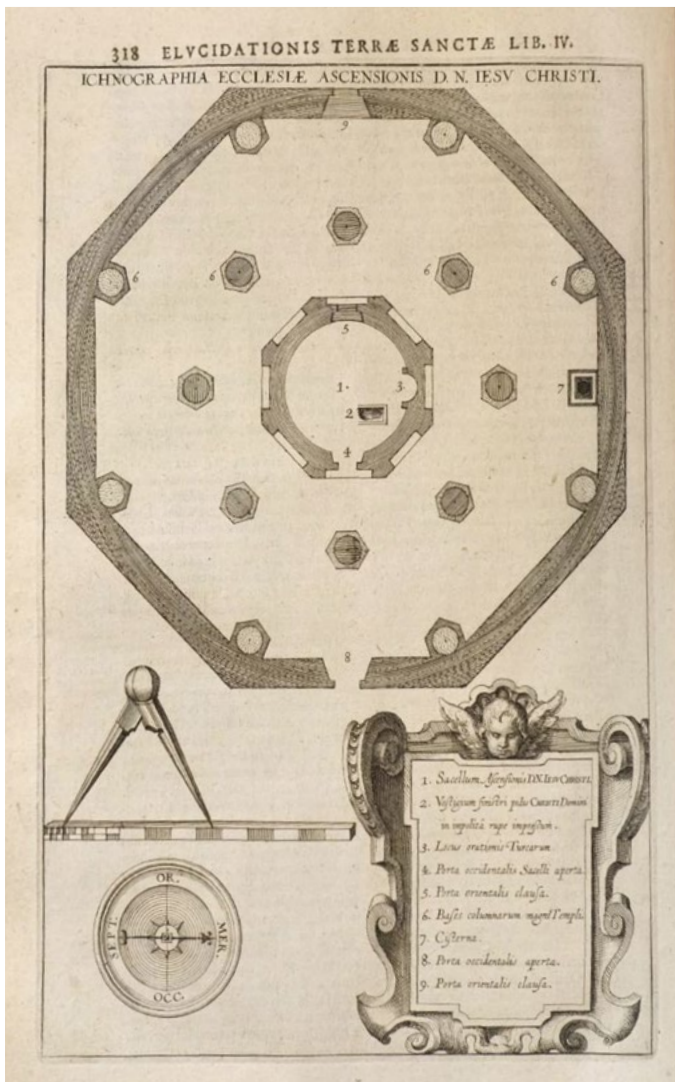


Figura 3.68 - Anonimo incisore, Ricostruzione dell'Imbomon e dell'edicola dell'Ascensione a Gerusalemme, pianta, acquaforte, 1639. Da: F. Quaresmio 1639, II, 318 (L. IV, Cap, VII, Per. IX)



Figura 3.69 - Schema planimetrico della chiesa dell'Ascensione di Adomnan, Inchiostro su pergamena, XI secolo, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Ms 580, fol 12v. Da K. Blair Moore 2017, plate 2.

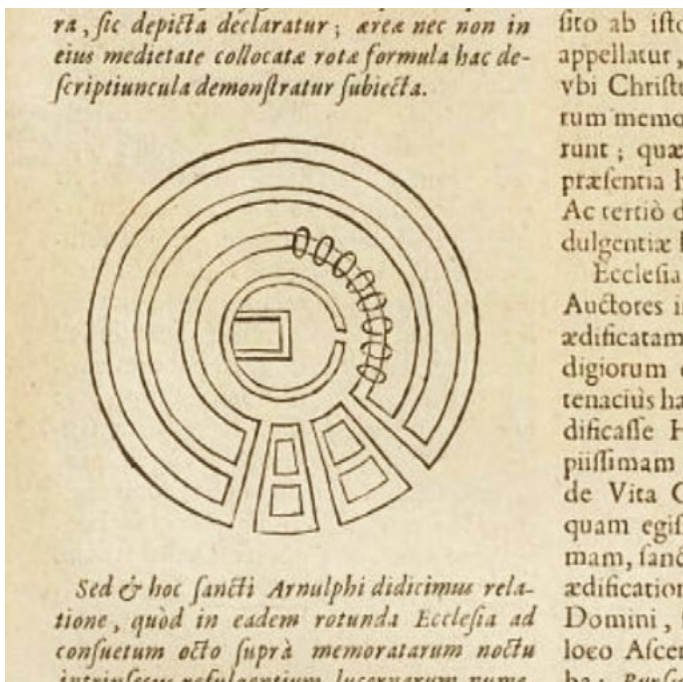


Figura 3.70 - Francesco Quaresmio, Interpretazione dello schema planimetrico della chiesa dell'Ascensione a Gerusalemme di Adomnan. Da: F. Quaresmio 1639, II, 311 (L. IV, Cap, VII, Per. IX)

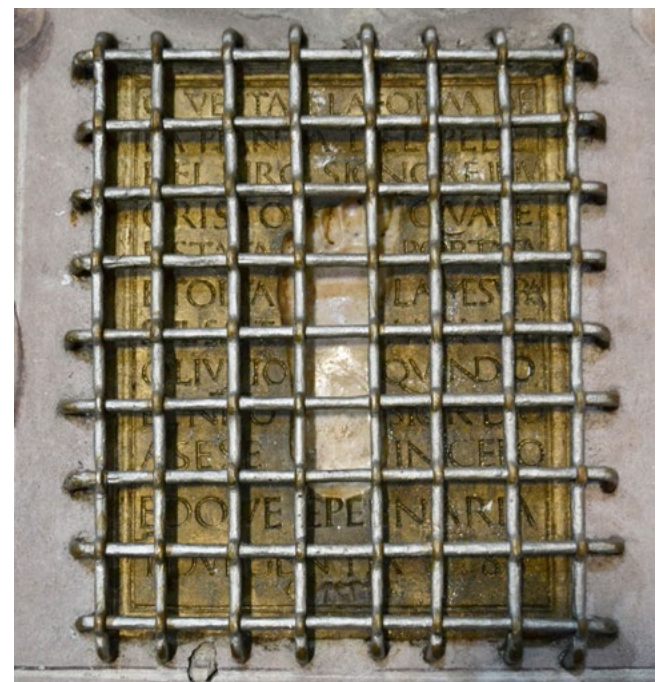


Figura 3.71 - Lapide della Sacro Orma, già nell'antica cappella dell'Ascensione, 1488, Sacro Monte di Varallo, Basilica dell'Assunta.



Non si può escludere *a priori* questa possibilità, cioè che una persona di cultura, capace di leggere sia in lingua volgare che in latino, fosse in grado di comprendere e interpretare autonomamente libri come il *Viaggio* di Niccolò da Poggibonsi o l'*Itinerario* di Santo Brasca<sup>103</sup>. Sembra tuttavia improbabile che un architetto di metà Cinquecento, per quanto colto, potesse assumere un compito simile. Anche se gli fosse stata data carta bianca, è difficile che un architetto come Alessi, impegnato in numerosi cantieri a Milano, Perugia e Genova, avesse il tempo (e l'interesse) di studiare i monumenti della città santa per preparare il suo progetto per il Sacro Monte. Infatti, soltanto dalla rielaborazione attenta di diari di viaggio, testimonianze erudite e trattati sulla Terra Santa, egli avrebbe potuto ottenere informazioni così precise su un monumento poco conosciuto, come l'*Imbomon* dell'Ascensione<sup>104</sup>.

Sembra quindi più ragionevole pensare che Alessi sia stato indirizzato nel progetto da chi aveva maggiore dimestichezza con questi testi. Forse nel caso dell'*Ascensione*, più che in quello della *Porta Aurea*, si può intravedere l'intervento dei frati minori osservanti milanesi. Come si è visto, non si sa con certezza quali libri circolassero nella biblioteca del convento di Sant'Angelo, ma è probabile che testi come il *Viaggio* di Niccolò da Poggibonsi, la *Descrittione* di Luigi Vulcano o il *Trattato* di Francesco Suriano non fossero estranei alla comunità francescana milanese<sup>105</sup>. Leggendo e confrontando testimonianze di questo tipo, i minori avrebbero potuto senz'altro suggerire ad Alessi alcuni punti fermi per il progetto della cappella dell'*Ascensione* al Sacro Monte. Non si trattava, probabilmente, di indicazioni precise, misurazioni o immagini accurate come l'incisione di Francesco Quaresmio. Nella migliore delle ipotesi, i francescani avrebbero potuto consegnare ad Alessi semplici descrizioni testuali o schemi planimetrici, che l'architetto avrebbe dovuto in ogni caso tradurre in un progetto.

---

<sup>103</sup> Come si è visto, Alessi è in grado di leggere autonomamente Vitruvio, senza la mediazione delle traduzioni in volgare del trattato. Si veda il paragrafo **2.3 L'architettura e i suoi dispositivi** (Il dorico per il Sacro Monte: la "convenienza" dell'architettura a Varallo, Vitruvio e l'Antico). Di Santo Brasca si è già parlato a nota 13.

<sup>104</sup> L'*Imbomon* non era conosciuto quanto, ad esempio, la Basilica del Santo Sepolcro. Per la chiesa dell'Ascensione non si sono conservate, ad esempio, testimonianze grafiche come la famosa pianta trecentesca di fra Giovanni di Fedanzola: Giovanni 2003, 90. Alessi non avrebbe mai potuto ricavare queste informazioni dalle immagini di Gerusalemme che circolavano intorno alla metà del Cinquecento, come invece avrebbe potuto fare, ad esempio, per la *Porta Aurea*. Le vedute / mappe quattro e cinquecentesche, infatti, ritraevano sempre la città dal monte degli Ulivi, un punto di vista che permetteva di rappresentare la spianata del Tempio, il monte Sion, la valle del Cedron, la via Dolorosa e la chiesa del Santo Sepolcro, ma non i monumenti a Est della cinta muraria: per questo motivo l'edicola dell'Ascensione e i resti dell'*Imbomon* erano quasi sempre esclusi dalla rappresentazione. Si veda, a questo proposito: R. Rubin 1999.

<sup>105</sup> Ad esempio, Luigi Vulcano, di cui si è già parlato al paragrafo **3.1 Quale Gerusalemme?** (I minori osservanti francescani e la Terra Santa), descrive la chiesa dell'Ascensione con queste parole: "Quivi hora glié solo una cappella di figura sferica, quadrata in 8 facci, ma la Chiesa grande glié tutta rovinata." L. Vulcano 1563, 123. Anche in un testo più tardo, come il viaggio di Jan Zuellart (1586), si legge: "Nel mezo di detti Edificij è una Capella edificata nel luogo dove il nostro redentore per la sua propria virtù ascese al Cielo; et di forma sferica, à otto faccie, ò cantoni, fatta di marmo bellissimo, e di struttura Dorica per di fuori, non havendo per di dentro più di dodici piedi di spatio in diametro. Ella, come il santo Sepolcro, era situato nel mezo d'una Chiesa grande, e tonda; fabricata con l'altre, per ordine di S. Helena; mà al presente è tutta rovinata, eccetto le mura che, in forma di Castello, la circondano ancora". G. Zuallardo 1586, 161-162.



Figura 3.72 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ascensione, alzato, LM 301.

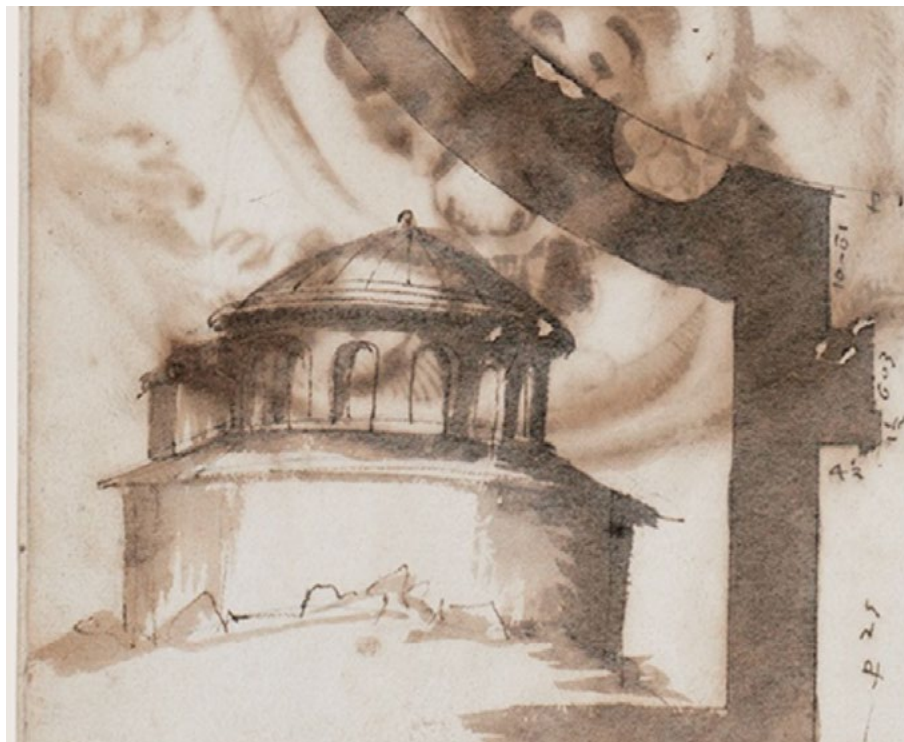


Figura 3.73 - Alberto Alberti, Rilievo del mausoleo di Santa Costanza a Roma, penna, aquerello e inchiostro bruno su carta, 1550-1600 ca, Roma, Istituto Centrale per la Grafica, GNS, vol. 2502, 49v-50r.



Ancora una volta, Alessi interpreta le informazioni sul “vero” monumento di Gerusalemme, attraverso “realità familiari”, usando un’espressione di John Alexander<sup>106</sup>. Alessi associa le descrizioni testuali dell’*Imbomon* di Gerusalemme a un gruppo di edifici tardo-antichi che aveva avuto modo di conoscere a Perugia e durante la sua permanenza a Roma: la chiesa di Santo Stefano Rotondo, il mausoleo di Santa Costanza e la rotonda di San Michele Arcangelo<sup>107</sup> (Figg. 3.72-3.77). Come l’*Imbomon* descritto da Adomnán, tutti questi edifici si sviluppano a cerchi concentrici, con un’aula centrale cupolata, circondata da una peristasi di colonne, che individuano un ambulacro anulare.

Il progetto per la cappella dell’*Ascensione* deriva chiaramente da questi modelli, sia nell’aspetto esterno – così spoglio e essenziale – che nell’impostazione degli ambienti interni. Alessi rielabora queste architetture, adattandole a una diversa funzione e cercando di ricreare le caratteristiche essenziali dell’*Imbomon* di Gerusalemme. Come nei disegni di Adomnán, Alessi colloca al centro della cappella la replica della *Sacra Orma*, ovvero una lapide su cui era incisa una copia dell’impronta del piede di Cristo sul monte degli Ulivi<sup>108</sup> (Fig. 3.71). Il *mistero* dell’*Ascensione* si sviluppa intorno alla *Sacra Orma*, all’interno del vano centrale, delimitato da un giro di otto colonne architravate (come gli “otto canti” descritti da Niccolò da Poggibonsi) e coperto da una cupola a gradoni che s’imposta su un alto tamburo finestrato<sup>109</sup>. Intorno a questo spazio, Alessi progetta un anello più basso, un deambulatorio voltato a botte, da cui i visitatori avrebbero potuto osservare il *mistero*,

---

<sup>106</sup> Si veda la nota 84.

<sup>107</sup> Alcuni riferimenti a Santa Costanza e a Santo Stefano Rotondo si possono trovare già in: C. Scelsi 2002, 671. Il mausoleo di Santa Costanza era in realtà considerato dagli architetti rinascimentali un edificio antico, chiamato “Tempio di Bacco presso Sant’Agnese”, come si può vedere, ad esempio, nel disegno di Bernardo della Volpaia nel Codice Coner: London, Sir J. Soane’s Museum, Codex Coner, fol. 013 r (Ashby no. 20). La rotonda di Sant’Angelo è un monumento controverso, la cui datazione è ancora incerta. Dagli studi più recenti, la struttura originaria dell’edificio sembra risalire al VI secolo, mentre la copertura con archi diaframma e archi rampanti è riconducibile a un intervento tardo-medievale (XIV secolo): S. Borghini 2008; S. Borghini 2013. Giovanni Battista Caporali parla della chiesa di San Michele Arcangelo in: M. Vitruvio Pollione, G.B. Caporali 1536, 90v. Caporali disegna i capitelli della chiesa e scrive: “[il tempio dedicato alla Dea Flora a Civitella d’Arno] fu guasto (come d’esso fa menzione il gentil Capitano & dotto ne Rimari versi & prosa, Leandro Signorelli nel suo libro intitolato Acestia) & portate le spoglie dentro di Perugia la dove alla porta dela Regione Septentrionale ne fu ornata una chiesa ottagonale chiamata al presente sant’Agnolo come e notissimo, nella quale chiesa in mezzo e uno altare di molta veneratione & divotione, & per piede & firmamento del quale e un pilastro di marmo [...]”. Anche Antonio da Sangallo il Giovane aveva studiato e disegnato questo monumento: GSDU 1207 Av. Il disegno di Antonio da Sangallo il Giovane è riprodotto in: C.L. Frommel 1994, 395. È possibile trovare una riproduzione in buona qualità e una scheda con bibliografia in: <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=1207+A+v>. (ultima consultazione: 22/10/2020). Ringrazio molto Rebecca Sartore per i suggerimenti e le indicazioni bibliografiche.

<sup>108</sup> La replica della *Santa Orma* è ora murata all’interno della Basilica dell’Assunta, ma originariamente si trovava all’interno della cappella dell’*Ascensione* di Bernardino Caimi. Sulla lapide è incisa quest’iscrizione: “Questa è la forma de la pianta del pede del nostro Signore Iesu Cristo è stata portata e tolta la misura sul santo monte Oliveto quando el nostro Signor Dio asese in celo e dove è plenaria indulgentia. 1488”.

<sup>109</sup> Anche il numero delle finestre al livello del tamburo evoca forse gli “otto canti” descritti dai pellegrini. La testimonianza di Niccolò da Poggibonsi è già stata citata in questo paragrafo.



Figura 3.74 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell'Ascensione, sezione, LM 298.

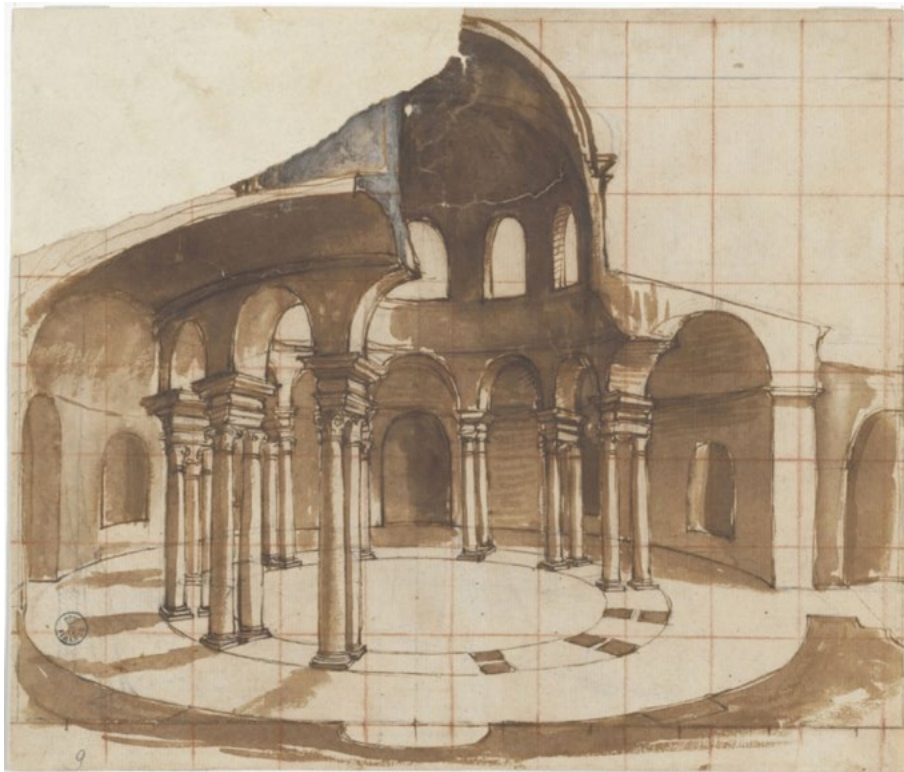


Figura 3.75 - Giovanni Antonio Dosio, Mausoleo di Santa Costanza a Roma (Tempio di Bacco), sezione prospettica, matita rossa, penna, aquerello e inchiostro bruno su carta, 1547-1570 ca, GDSU 2511 A r.



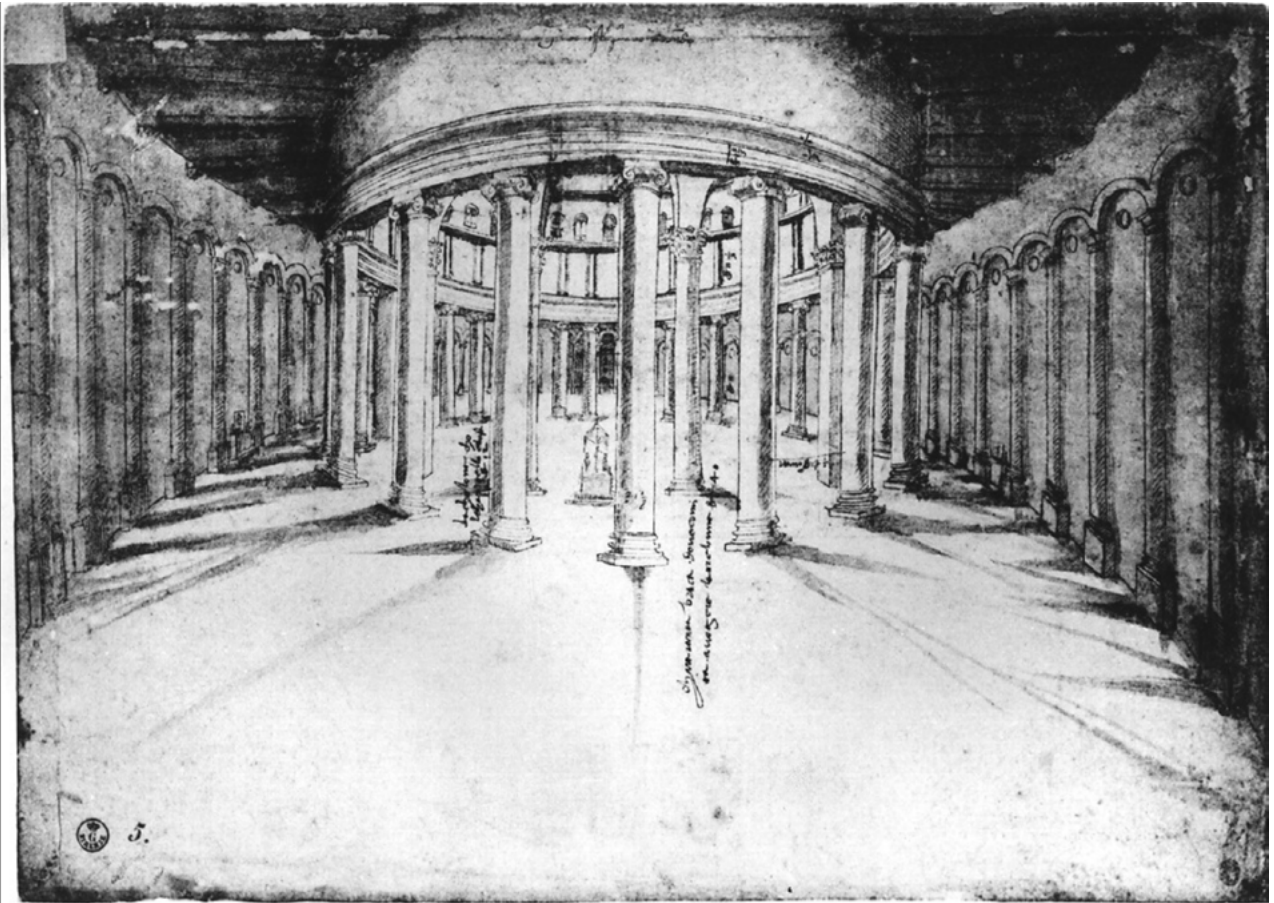


Figura 3.76 - Pseudo-Cronaca, Chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma, prospettiva, inchiostro su carta, 1515-1525 ca., GDSU 161 S

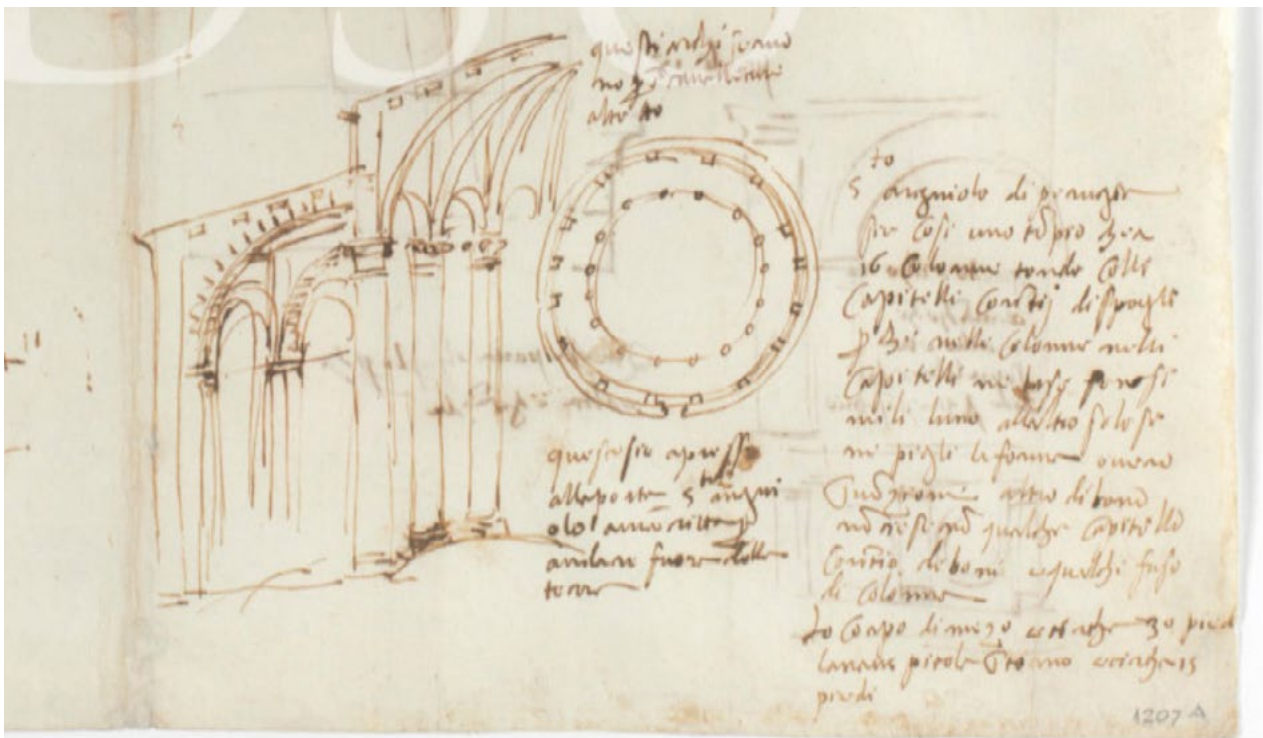


Figura 3.77 - Antonio da Sangallo il Giovane, Rilievo della chiesa di San Michele Arcangelo a Perugia, pianta e sezione, Penna e inchiostro bruno su carta, 1530-46 ca., GSDU 1207 Av.

attraverso un diaframma di vetriate. Le pareti esterne sono prive di ordini, intervalate soltanto da semplici finestre al livello del deambulatorio. Come a Gerusalemme, la cappella si sarebbe trovata in cima a un'altura a poca distanza dalle mura della città: il suo volume si sarebbe visto da lontano, anche grazie a un podio di tre gradini concentrici che avrebbe amplificato la monumentalità dell'edificio<sup>110</sup>.

## La piazza e il *Tempio di Salomone*

Se fino a questo momento si è parlato di edifici piuttosto marginali nel progetto per il Sacro Monte, in questo paragrafo si prenderà in considerazione il fulcro del “nuovo miglior ordine” di Galeazzo Alessi: la piazza del *Tempio di Salomone*<sup>111</sup>.

Il Tempio di Salomone è un luogo di eccezionale importanza per le tre religioni monoteistiche. “Per gli ebrei rappresenta lo splendore del periodo salomonico, con la gloria di custodire l'Arca dell'Alleanza e le Tavole della Legge. Per i cristiani ricorda alcune gesta di Cristo e costituisce la cerniera tra Vecchio e Nuovo Testamento. Per gli islamici è il luogo della Cupola della Roccia, edificata sulla pietra del sacrificio di Abramo, dalla quale Maometto ascese al Paradiso”<sup>112</sup>.

Per secoli il Tempio di Salomone è stato studiato, disegnato e evocato in diversi modi e su diversi livelli, intrecciando realtà e simbolo, immagini e parole, tradizioni iconografiche e ricostruzioni erudite<sup>113</sup>.

Il Tempio di Salomone, infatti, è un'architettura reale, storica: è quell'edificio descritto nelle Sacre Scritture, costruito e distrutto più volte sul monte Moriah, prima di essere raso al suolo dalle truppe di Tito nel 70 d.C.<sup>114</sup> (Fig. 3.78). Tuttavia,

---

<sup>110</sup> Sulla posizione della cappella nel sistema topografico del Sacro Monte, si tornerà al paragrafo **3.3 Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (La topografia di Gerusalemme e la *Probatica Piscina*).

<sup>111</sup> Dei progetti per la piazza del *Tempio di Salomone* si è già parlato nel paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La piazza del *Tempio di Salomone*).

<sup>112</sup> S. Tuzi 2002, 1.

<sup>113</sup> La bibliografia sul Tempio di Salomone e la sua ricezione in Occidente è pressoché sterminata. Per un'introduzione alla storia del Tempio: A. Balfour 2012. Sulla sua ricezione in Occidente, in particolare, si vedano questi tre importanti testi: J.A. Ramirez 1991; P. Von Naredi-Rainer 1994; P. Berger 2012. Sulla rappresentazione del Tempio, tra Medioevo e Età Moderna, esiste un filone di studi molto ricco. In particolare, segnalo il volume monografico di Helen Rosenau e un gruppo di saggi, più o meno recenti, che prendono in esame contesti geografici e cronologici più limitati: C.H. Krinsky 1970; H. Rosenau 1979; Y. Pinson 1996; K. Blair Moore 2010. Il Tempio di Salomone è evocato e “ricostruito” in diverse occasioni nel corso dei secoli, con risultati assai diversi tra loro: si veda, ad esempio, il caso della Cappella Sistina in Vaticano, edificata intorno al 1475-1481 (E. Battisti 1960; S. Danesi Squarzina 1991) o la *Great Hall*, costruita nel 1594-1595 nello Stirling Castle in Scozia (I. Campbell 2011). Una panoramica sulle fonti bibliche e i resti archeologici del Tempio: P. Von Naredi-Rainer 1994, 12-35; S. Tuzi 2002, 1-25.

<sup>114</sup> Le fonti bibliche sul primo Tempio, ultimato intorno al 961 a.C. e distrutto da Nabucodonosor nel 586 a.C. sono: Re I (6); Cronache I (22, 28); Cronache II (3-5). Sul primo tempio, si veda anche il Libro VIII (50-140), IX (161-169), XI (15-18) delle *Antichità Giudaiche* di Giuseppe Flavio. Il secondo tempio, detto anche di Zorobabele, fu costruito sulle rovine del primo Tempio e consacrato nel 515 a.C.: Esdra (4, 7-13). Molte informazioni sul secondo Tempio si possono trovare nella Mishnah ebraica, “largely unknown to Christians except when their contents were transmitted by Jewish Bible exegetes writing in Latin or vernacular”: C.H. Krinsky 1970, 2. Il secondo Tempio fu ampliato da Erode a partire dal 20 a.C. (i lavori si sarebbero ultimati nel 64 d.C.). Il Tempio di



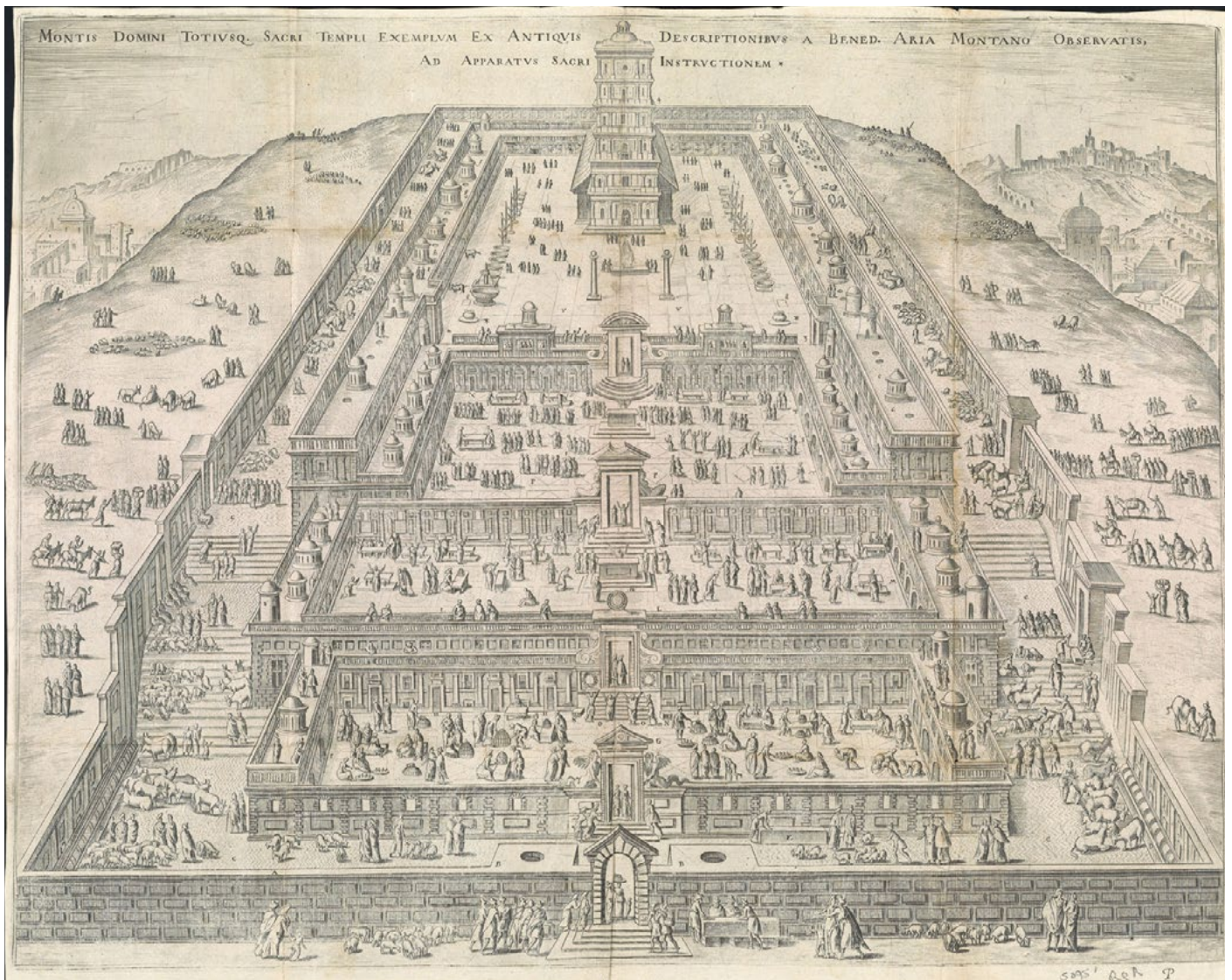


Figura 3.78 - Benito Arias Montano, *Montis Domini Totiusque Sacri Templi Exemplum* [...], acquaforte, 1572, University of Southern Maine Library, Osher Sheet Map Collection, 296. L'incisione rappresenta una ricostruzione del Tempio di Salomone descritto nel I Libro dei Re e nella Profezia di Ezechiele.

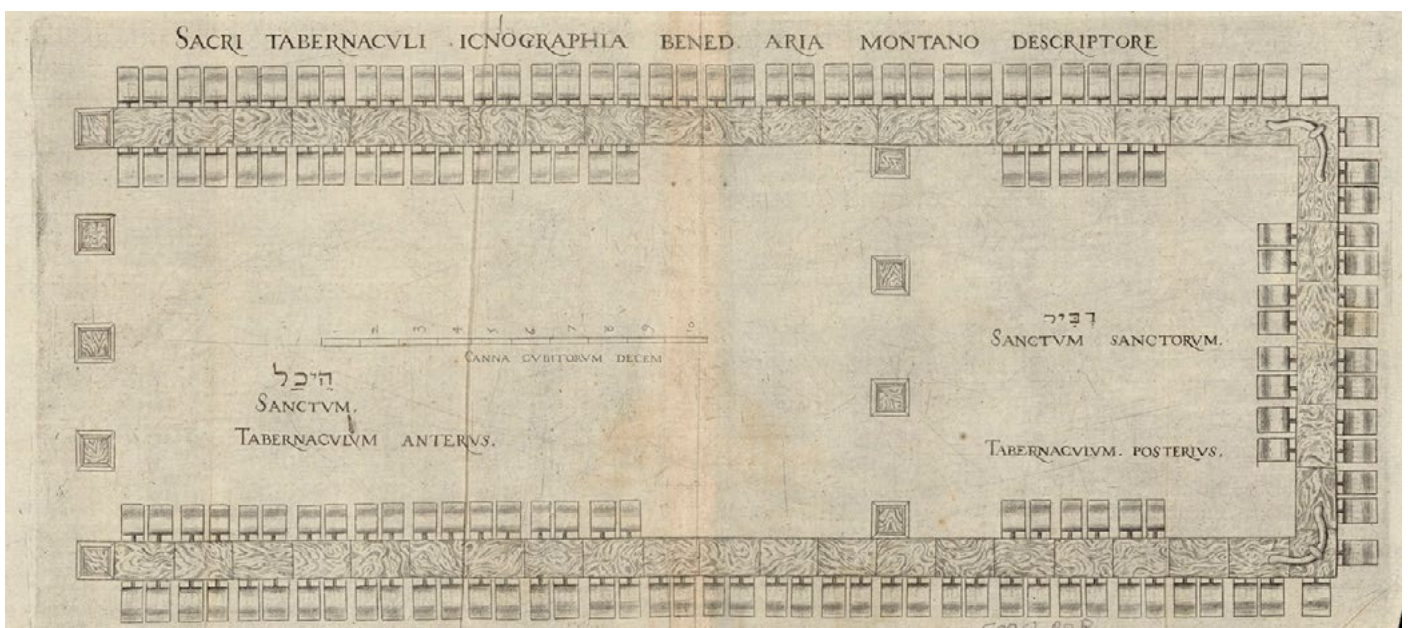


Figura 3.79 - Benito Arias Montano, *Sacri Tabernaculi Icnographia* [...], acquaforte, 1572, University of Southern Maine Library, Osher Sheet Map Collection, 303. Ricostruzione in pianta del Tabernacolo.

nell'immaginario occidentale cinquecentesco, il Tempio è anche quell'edificio che i pellegrini in visita a Gerusalemme identificavano con la Qubbat al-Şakhra, la cosiddetta Moschea di Omar o Cupola della Roccia<sup>115</sup>. Ma alla dimensione terrena del Tempio, si affianca anche una dimensione ideale: la sua forma e le sue proporzioni, secondo la tradizione giudaico-cristiana, sarebbero state dettate direttamente da Dio<sup>116</sup>. Salomone, infatti, avrebbe costruito il Tempio riproducendo le proporzioni che Dio stesso avrebbe dato a Mosè per la costruzione del Tabernacolo (Figg. 3.79, 3.80). Per questo motivo, fin dal XII secolo quest'edificio aveva attratto l'attenzione di teologi e eruditi, interessati allo studio delle sue proporzioni, "simbolo dell'ordine e dell'armonia dell'universo"<sup>117</sup> (Figg. 3.81, 3.82).

Nel progetto di Galeazzo Alessi s'incontrano realtà e simbolo, s'intrecciano fonti grafiche e testuali diverse, che danno vita a un'architettura singolare, "ibrida", come la definisce Isabella Balestreri<sup>118</sup>. Nella didascalia che accompagna la pianta del *Tempio di Salomone* per il Sacro Monte di Varallo, Alessi scrive, infatti:

"Mi è parso di fare la presente pianta di figura oblunga per accostarmi quanto mi sia stato possibile con la proportione che describe la sacra scrittura sopra tale Tempio di Salamone; Ho voluto poi ridur la parte di fuori in figura ottangola, acciò si compiaccia alla impressione che hanno molti che hanno visto assai spesso dipingere detto tempio in diversi luoghi di figura ottangolare, et per compiacere à l'uno et a l'altro, ho fatto la pianta di detto tempio come si vede [...]"<sup>119</sup>.

Con il suo disegno, Alessi tenta di dare una risposta a una domanda che si ponevano molti pellegrini in visita a Gerusalemme: com'era possibile che il maestoso tempio ottagonale sul monte Moriah, che da secoli la tradizione aveva associato al Tempio di Salomone, non corrispondesse alle descrizioni delle Sacre Scritture?

---

Zorobabele ed Erode è descritto con grande precisione da Giuseppe Flavio: in particolare, nel Libro V e VI delle *Guerre Giudaiche* e nel VIII (52-140), XI (75-83), XII (60-84, 248-252, 316-322), XV (380-425), XX (219-223) delle *Antichità Giudaiche*. Di grande importanza anche i commentari biblici medievali, in particolare l'interpretazione di Beda il Venerabile: *Bede* 1995.

<sup>115</sup> Si vedano le considerazioni fatte al paragrafo **3.2 Gerusalemme sullo sfondo** (La Gerusalemme di Vittore Carpaccio).

<sup>116</sup> Il Tempio di Salomone, infatti, secondo la tradizione religiosa giudaica-cristiana, replicherebbe le proporzioni del Tabernacolo, dettate a Mosè direttamente da Dio. S. Tuzi 2002, VII.

<sup>117</sup> Gli studi eruditi si focalizzano soprattutto sulla descrizione del Tempio offerta dalla profezia di Ezechiele: Ezechiele (40-43). Come scrive Stefania Tuzi: "Il racconto describe in alcune parti l'aspetto del Tempio di Salomone così come ci è stato tramandato in altri brani della Bibbia; in altre parti si fa confuso e pieno di elementi fantastici al punto che non si può sapere se il profeta describe l'edificio che doveva aver conosciuto prima dell'esilio o un tempio visto in qualche altro luogo. Nonostante ciò, la profezia ha avuto un notevole influsso nelle generazioni successive e probabilmente nella ricostruzione del Secondo Tempio." S. Tuzi 2002, 13-14. Sulle ricostruzioni del Tempio di Ezechiele nell'erudizione religiosa: S. Tuzi 2002, 117-152. In particolare, si vedano i tentativi di ricostruzione filologica di Benito Arias Montano, Juan Bautista Villalpando e Jeronimo Prado: J.A. Ramirez 1991, 94-99, 155-211.

<sup>118</sup> I. Balestreri 2013, 36. Altre considerazioni sul progetto di Alessi per il *Tempio di Salomone* si possono trovare in: J.A. Ramirez 1983 a, 116-117; J.A. Ramirez 1991, 12; K. Blair Moore 2010, 64-66; K. Blair Moore 2017, 255-257.

<sup>119</sup> LM 117.



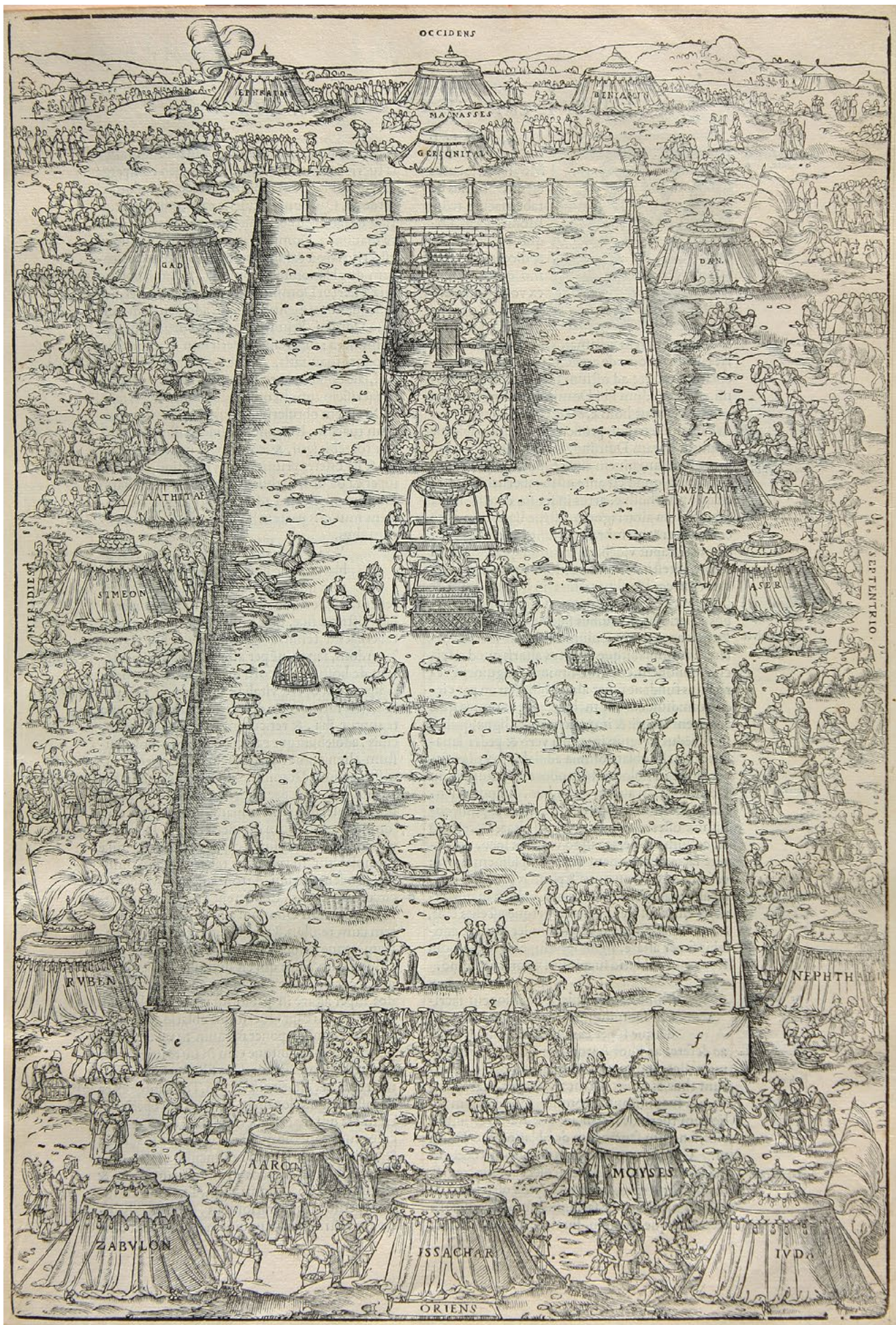


Figura 3.80 - Bernard Salomon, *Atrium Tabernaculum Oblationes et Sacrificia Castra*, acquaforte, 1540. Da: *Biblia* 1546, 28. Ricostruzione del Tabernacolo e dell'accampamento del popolo ebraico.



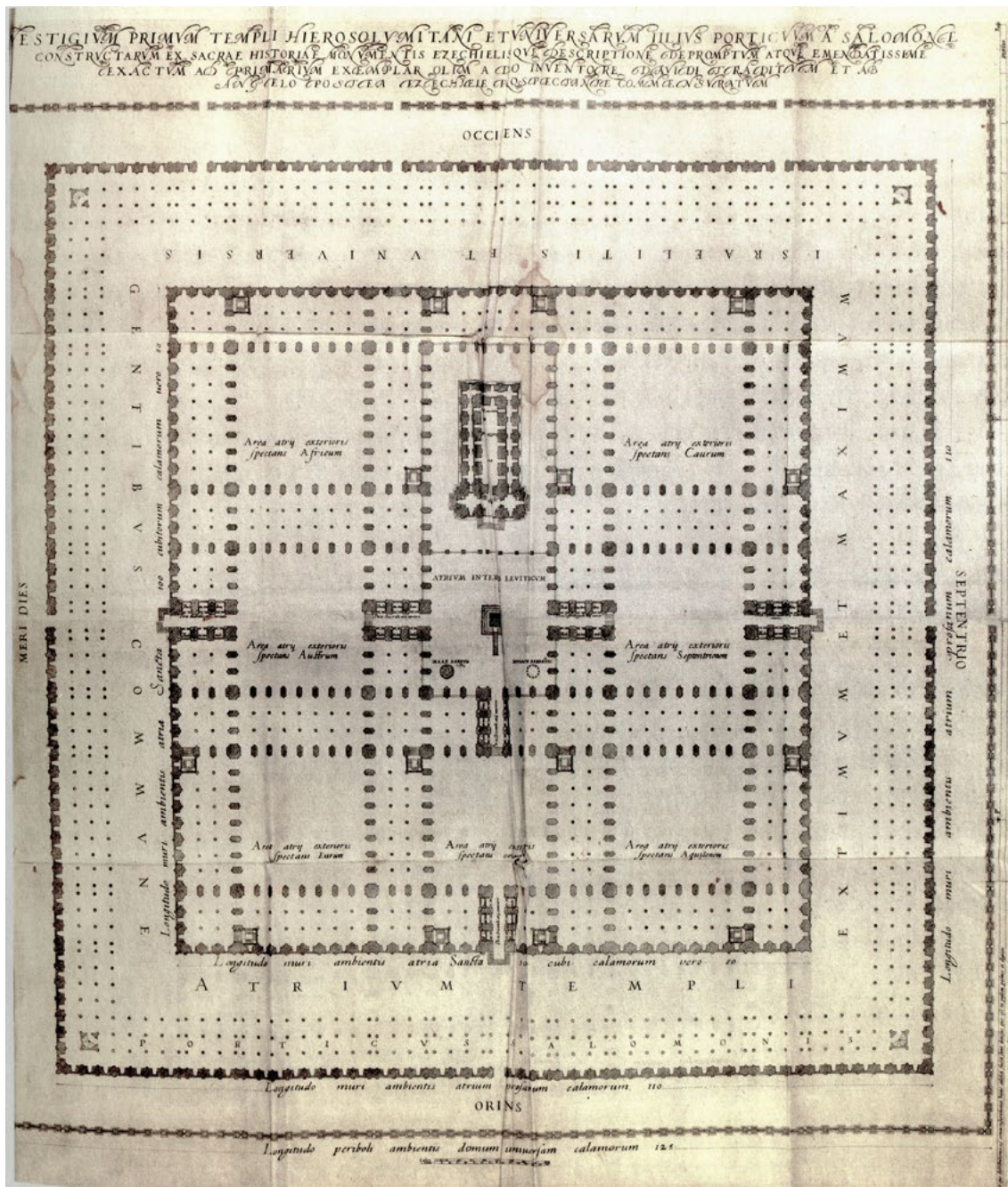


Figura 3.81 - Juan Bautista Villalpando, *Vestigium Primum Templi* [...], acquaforte, 1596. Da: *In Ezechielem Explanations* [...]. Roma: 1596. Ricostruzione in pianta del Tempio descritto nella profezia di Ezechiele



Figura 3.82 - Juan Bautista Villalpando, *Orientalis Facies* [...], acquaforte, 1596. Da: *In Ezechielem Explanations* [...]. Roma: 1596. Ricostruzione in sezione del Tempio descritto nella profezia di Ezechiele.



Sebbene in molti quadri, stampe, affreschi e pale d'altare, il Tempio di Salomone fosse spesso rappresentato come un tempio a pianta ottagonale (o circolare) (Figg. 3.83-3.84), già nel XV secolo esisteva una consapevolezza storica, che spesso portava i pellegrini a dubitare delle tradizioni e ad elaborare ipotesi bizzarre sulla natura della Qubbat al-Şakhra. Ad esempio, il frate francescano Francesco Suriano (1485) affermava che senza dubbio la Cupola della Roccia non era l'originale tempio costruito da Salomone, visto che "molte volte [era] stato destructo", ma era comunque da considerare un monumento cristiano, in quanto "facto per (sancta) Helena, matre de Constantino"<sup>120</sup>. Nel fittizio viaggio di Sir John Mandeville, la costruzione della Cupola della Roccia era addirittura attribuita a "Adriano imperatore che [...] rifece la città de Hierusalem col tempio in quella medesima forma che prima l'haveva fatto Salomone"<sup>121</sup>.

Se le vedute di Gerusalemme e le parole dei pellegrini descrivevano con grande vividezza l'aspetto esterno della Cupola della Roccia, molto meno si conosceva della sua configurazione interna. Ai cristiani, infatti, non era concessa la possibilità di entrare nel Tempio: tutto ciò che potevano fare era osservarlo da una certa distanza, dal monte degli Ulivi. Il frate minore osservante Niccolò da Poggibonsi, che aveva visitato la Terra Santa intorno alla metà del XIV secolo, scrive:

"A questa porta [Aurea] si è una grande piazza dentro, bellissima e quadra, ed è murata d'intorno; e al mezzo si è Templum Domini, il quale incominciò David profeta e Salamone li compìe: ma elli è stato tre volte disfatto e redificato; [...] Templum Domini si è molto bello di fuori, che pare una maraviglia, di sopra tondo come un capello, e giù abassando, sempre viene allargando, con finestre bellissime. Come dentro sia fatto, non so, per[chè] moscheda [moschea] n'anno fatto quelli maledetti Saracini; e chi dentro c'entrasse, o negherebbe la fede, o sarebbe in mezzo segato"<sup>122</sup>.

La testimonianza di Niccolò da Poggibonsi è di grande interesse per due ragioni: in primo luogo perché si sofferma sulla "grande" e "bellissima" piazza "murata d'intorno" che circonda la Cupola della Roccia, su cui si tornerà ancora più avanti; in secondo luogo perché attesta l'avversione della comunità islamica nel far entrare i pellegrini cristiani all'interno della piazza e della Qubbat al-Şakhra. Come

---

<sup>120</sup> F. Suriano 1900, 96-97. Anche il milanese Santo Brasca, di cui si è più volte parlato in questo capitolo, scrive: "Sapiate anchora che questo non è quello templo che fece fare Salamone, perochè quello durò se non mille cento dui anni, perché Tito figliolo de Vespesiano imperatore di Roma, havendo longamente tenuto lo assedio a Ierusalem per destruere li giudei, et questo per lo peccato loro havendo a torto morto el nostro Signore, presa che lui hebbe la citade, l'arse et dirupò el templo et ucidete undeci milia centenara de giudei, et de lo resto de loro ne vendette trenta al dinaro d'argento. Et doppo alcuno tempo iuliano imperatore apostata, el quale era stato christiano e monacho rinegato, havendo christiani in odio, concesse a giudei de rehedificarlo; et quando lo hebbero quasi compiuto per divina voluntà vene un teremoto che guastoe ciò che fatto havevano. Et doppo Adriano imperatore refece la città de Ierusalem in quela medesima forma che prima fatta era, et non voleva che giudei né altra generatione gli habitasse se non christiani. Ma Iosepho vole nel tractato suo De Bello Iudaico ch'el templi di Salomone fosse disfacto et distructo cinque volte et dirupasse sempre." S. Brasca 1966, 75-76.

<sup>121</sup> I. Mandavilla 1553, 32v-33.

<sup>122</sup> Niccolò 1881, 195-196. La descrizione di Niccolò da Poggibonsi è replicata testualmente dal frate Girolamo Castiglione: Girolamo 1499 (Cap. XXXVIII)



Figura 3.83 - Perugino, Consegna delle chiavi, affresco, 1481-82, Città del Vaticano, Cappella Sistina. Al centro dell'immagine è rappresentato il Tempio di Salomone come un grande edificio cupolato a pianta ottagonale.



Figura 3.84 - Pinturicchio, Disputa di Gesù con i dottori nel Tempio, affresco, 1501-1502, Spello, Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore, Cappella Baglioni. Sullo sfondo è rappresentato un immaginario Tempio di Salomone a pianta cruciforme, con un nucleo centrale ottagonale, coperto da una cupola a bulbo.



si è già accennato, la testimonianza di Niccolò, anche se stampata in diverse edizioni a partire dal 1500, risale al 1345-50. Tuttavia, anche nei secoli successivi, i pellegrini lamentavano l'impossibilità di visitare il Tempio di Salomone. Ad esempio, il prete toscano fra Michele scrive intorno al 1490:

“In questo tempio [...] non possono entrare ne' cristiani ne' Gi[u]dej perché entrando bisognerebbe o rineghare o morire; ma d'in sul Monte Orivieto [Oliveto] si vede bene di fuori ella piazza, grande un tratto di balestro<sup>123</sup> con molte l[a]stre di marmo bianco, che vanno dal tempio a' portichi [...]”<sup>124</sup>.

Certo, non mancano testimonianze di pellegrini cristiani che riuscivano ad accedere alla Cupola della Rocca, nonostante le restrizioni imposte dai fedeli musulmani. Ad esempio si conserva una vivida descrizione del viaggiatore mantovano Antonio da Crema, in pellegrinaggio a Gerusalemme nel 1486: “avidissimo di vedere”, Antonio si era travestito da “mamelucco” e, grazie all'aiuto di un “albanese renegato”, era riuscito ad entrare nella Moschea di Omar e a vedere la magnificenza dei marmi colorati che decoravano l'interno dell'edificio<sup>125</sup>.

Tuttavia la testimonianza di Antonio rappresenta un'eccezione nel panorama della letteratura quattro e cinquecentesca sulla Terra Santa. In gran parte dei diari di viaggio, itinerari o trattati su Gerusalemme si possono trovare soltanto alcune annotazioni sull'aspetto esterno della Cupola della Rocca, ma nessuna informazione sulla conformazione interna: i pellegrini descrivevano il corpo ottagonale, i mosaici colorati sulle pareti esterne e la cupola coperta di lastre di piombo, “tonda come un cap[p]ello”, come scrive Niccolò da Poggibonsi, e “con la sommita [...] aguzza”, usando le parole di fra Michele<sup>126</sup>.

Molti viaggiatori potevano soltanto immaginare cosa ci fosse dentro al *Templum Domini*: per i pellegrini (e per i loro lettori in Occidente) la configurazione interna di quel magnifico edificio a pianta ottagonale rappresentava una grande incognita. Ed è forse in quest'incognita che s'inserisce il progetto di Galeazzo Alessi per il *Tempio di Salomone*. Se non era possibile definire la conformazione interna della Cupola della Rocca, era quanto meno plausibile pensare che l'aula interna del Tempio fosse rettangolare, come si leggeva nelle Sacre Scritture<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup> Ovvero un tiro di balestra, circa 50 metri.

<sup>124</sup> *Da Figline* 2010, 109.

<sup>125</sup> La vivida descrizione di Antonio da Crema, che si conosce attraverso una copia manoscritta conservata alla Biblioteca Maldotti di Guastalla (fondo Galvani, ms. 100. Il C), si può leggere nell'edizione critica curata da Gabriele Nori: *Antonio da Crema* 1996, 109-111. Sulla descrizione della Cupola della Rocca di Antonio da Crema si veda: G. Nori 1981. Meno dettagliata la descrizione di Santo Brasca, che riesce a entrare grazie alla “cortesia d[ei] mori”. S. Brasca 1966, 76-77. Una sommaria descrizione dell'interno si può trovare anche nel trattato di Francesco Suriano: F. Suriano 1900, 97-98.

<sup>126</sup> *Da Figline* 2010, 109.

<sup>127</sup> Alessi, tuttavia, non riproduce i rapporti proporzionali descritti nelle Sacre Scritture. L'aula interna del Tempio era lunga 60 cubiti e larga 20, come si legge nel III libro dei Re, con un rapporto tra larghezza e lunghezza di 1:3. Nel disegno 117 l'impianto rettangolare di Alessi ha un rapporto di 1:1,6, mentre nel disegno 118 (che differisce dal 117 per il guscio esterno, che prende la forma di un ottagono irregolare) ha un rapporto di 1:1,7. LM 117-118.

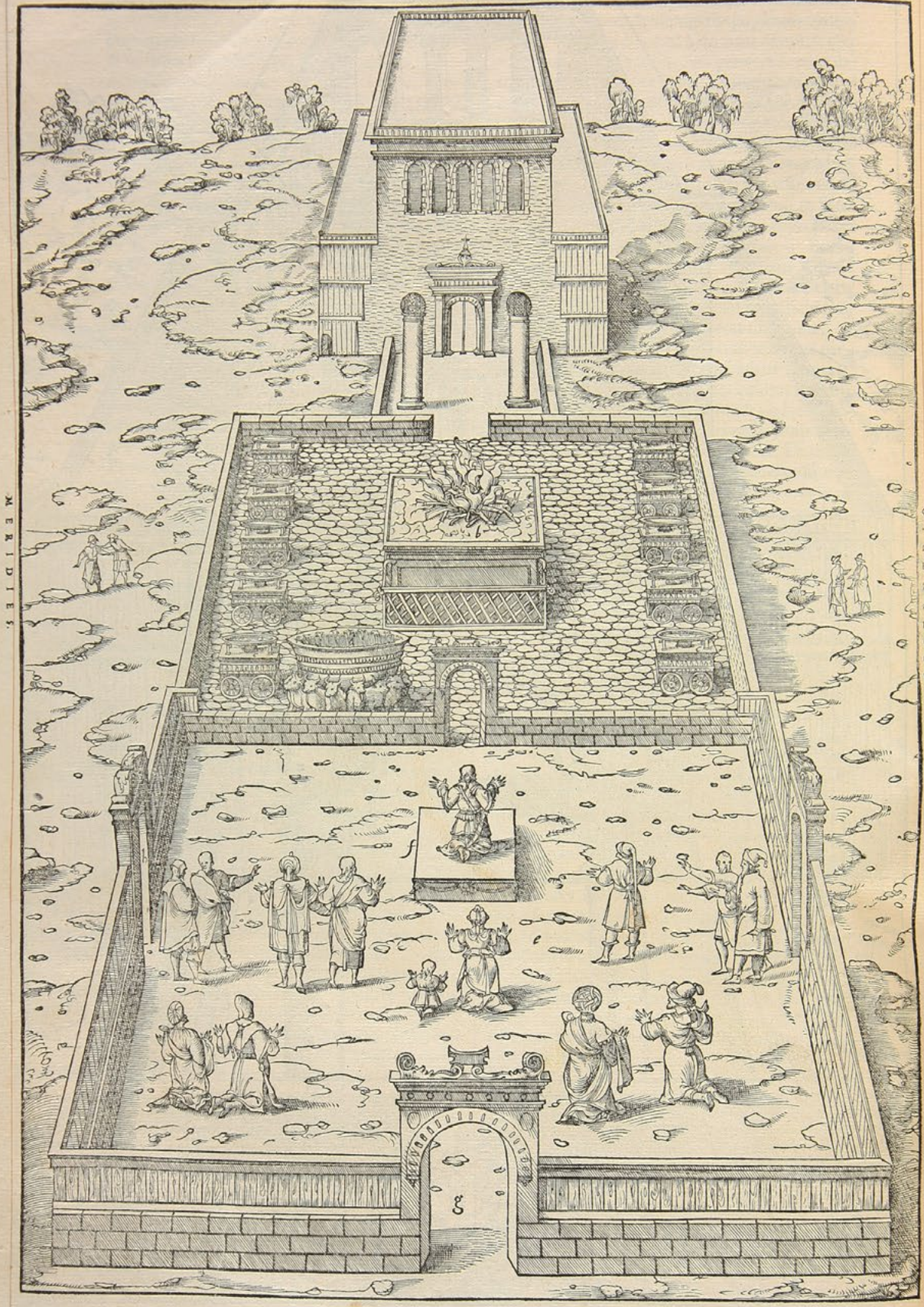


Templum.

Regum III.

Templum tectum, cum porticu sua, atrio sacerdotum & atrio populi.

OCCIDENS.



MERIDIES.

O R I E N S .

- a Atrium interius, quod & atrium sacerdotum dicitur.
- b Altare holocausti, longitudinis & latitudinis X X cubitorum, & X altitudinis.
- c Labra, sive luteres. 1. Paralip. 4.
- d Mare. 1. Paralip. 4.
- e Atrium populi, quod basilica, sive basilica grandis, 2. Paralip. 4. & 6 dicitur: & Act. 3. Porticus Salomonis. Hoc atrium, nomine templi saepe intelligitur in Novo testamento, ut Mat. 21. Act. 3. In hoc atrio concionabatur CHRISTVS, & ex eo vendentes & ementes cieci.
- f Basis aenea, sive suggestum, longitudinis & latitudinis quinque cubitorum, & altitudinis trium. 1. Paralip. 6.
- g Porta Orientalis, quae porta Sur. 4. Reg. 11. & Porta fundamenti, 2. Paralip. 3. dicitur. Hanc nonnulli putant eam esse quae Actuum tertio dicitur Porta speciosa: quod omnium portuum Orientalis esse pulcherrima.
- h Porta Meridionalis.
- i Porta Septentrionalis.

Figura 3.85 - Bernard Salomon, *Templum tectum cum porticu sua, atrio sacerdotum & atrio populi*, acquaforte, 1546. Da: Biblia 1546, 91v. Ricostruzione del Tempio di Salomone descritto nei Libri dei Re.



Il progetto di Alessi per il *Tempio di Salomone* tenta quindi di unire due tradizioni apparentemente contrastanti, “compiacendo” gli eruditi, che lo descrivevano come un edificio “oblungo” (Fig. 3.85), ma anche “i molti” che lo identificavano con la Cupola della Rocca<sup>128</sup>. Nella pianta al foglio 117 (Fig. 3.86), Alessi disegna infatti un’aula rettangolare, inscritta all’interno di un guscio di forma ottagonale. Per raccordare interno e esterno e per ridurre lo spessore della muratura, l’architetto scava profonde nicchie nella massiccia struttura muraria, e, per illuminare l’aula interna e per creare lo spazio adatto ad ospitare i *misteri*, disegna un’abside rettangolare e due cappelle laterali, che danno vita a un impianto cruciforme<sup>129</sup>. Se da una parte Alessi sembra a ispirarsi a edifici antichi, come il Mausoleo di Teodorico a Ravenna, dall’altra, l’approccio scultoreo del progetto ricorda i disegni di Michelangelo per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma<sup>130</sup> (Figg. 3.87, 3.88).

Tuttavia, nonostante l’impegno nel raccordare l’aula interna con il guscio esterno, nella sezione al foglio 129 (Fig. 3.89) si può vedere che le due strutture siano in realtà del tutto indipendenti. L’aula rettangolare, voltata a botte, occupa soltanto in piccola parte il massiccio volume creato dal guscio esterno, che assume la conformazione di un alto tiburio ottagonale, elemento caratteristico dell’architettura lombarda rinascimentale (Fig. 3.90, 3.91).

Come per la *Porta Aurea* e per la cappella dell’*Ascensione*, Alessi attinge ancora una volta a un repertorio molto eterogeneo. L’aula interna ricorda infatti una ricostruzione del Tempio di Salomone piuttosto nota nella seconda metà del Cinquecento: quella dipinta dal pittore Marcello Venusti in un piccolo quadro ora conservato alla National Gallery di Londra, che rappresenta la scena della *Purificazione del Tempio*<sup>131</sup> (Fig. 3.92). Nel disegno al foglio 129, s’intravedono infatti alcune caratteristiche comuni al dipinto di Venusti, che potrebbe aver influenzato Alessi e

---

<sup>128</sup> LM 117.

<sup>129</sup> Se nell’abside Alessi prevede di far realizzare il *mistero di Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio*, in una delle cappelle laterali immagina di allestire la scena di un sacerdote che sacrifica un agnello, come si legge nel *Proemio*. LM 6r. Alessi abbozza una soluzione per l’allestimento di questi *misteri* nella pianta disegnata al foglio 119 (Fig. 3.103). A fianco dell’abside, Alessi disegna inoltre una coppia di scale a chiocciola che avrebbero condotto al piano di copertura e avrebbero forse evocato la scala del Tempio di Salomone descritta nella Bibbia: “Per mezzo di una scala a chiocciola si passava al piano di mezzo e dal piano di mezzo a quello superiore”. I Re (6, 8).

<sup>130</sup> Le massicce strutture murarie intervallate da nicchie circolari e rettangolari ricordano anche le murature cementizie antiche. Il mausoleo di Teodorico era studiato da molti architetti rinascimentali. Esistono parecchi disegni del monumento, tra cui alcuni rilievi di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia: GSDU, 687 A r, 702 A r, 1394 A r, 1406 A r, 1563 A r. Sul disegno di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini e relativa bibliografia, si veda la scheda di Mauro Mussolin nel catalogo della mostra *Michelangelo architetto a Roma*: M. Mussolin 2009, 206-213.

<sup>131</sup> La datazione e la provenienza del quadro è incerta e oscilla tra il 1550 e il 1579; proviene dalla Collezione Borghese (registrato in un inventario del 1615) ed è forse una copia tarda del disegno che Venusti aveva preparato per affrescare la cappella Paolina in Vaticano (progetto mai portato a termine per la morte del committente Paolo III nel novembre 1549): non è quindi improbabile che Alessi e collaboratori avessero visto e copiato i disegni preparatori di Venusti. Sulla provenienza dell’opera e relativa bibliografia: S. Capelli 2011.

Portico che si congiunge con gli altri  
portici che sono intorno alla pianta  
del Tempio di Salomone.

Mi è parso di fare la presente pianta di  
figura oblunga per accostarmi quanto mi ha  
stato possibile con la disposizione che desidero  
La sacra scrittura sopra tale Tempio di  
Salomone; So voluto poi ridur la parte  
di fuori in figura ottagonale, accio' si copriua  
alla impressione che fanno molti che hanno  
visto a mai spesso dipingere detto tempio in  
diversi luoghi di figura ottagonale, et  
per compiacere a' Papi et a' Palesi, ho fatto  
La pianta di detto tempio come di uedi, in  
vista della quale si fara' il mistero del  
S. N. S. di scacciare la turba che mercantava  
in detto luogo, come si legge nella istruzione  
o sia narrazione a. c. Segnata +.

Figura 3.86 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il Tempio di Salomone, pianta, LM 117.



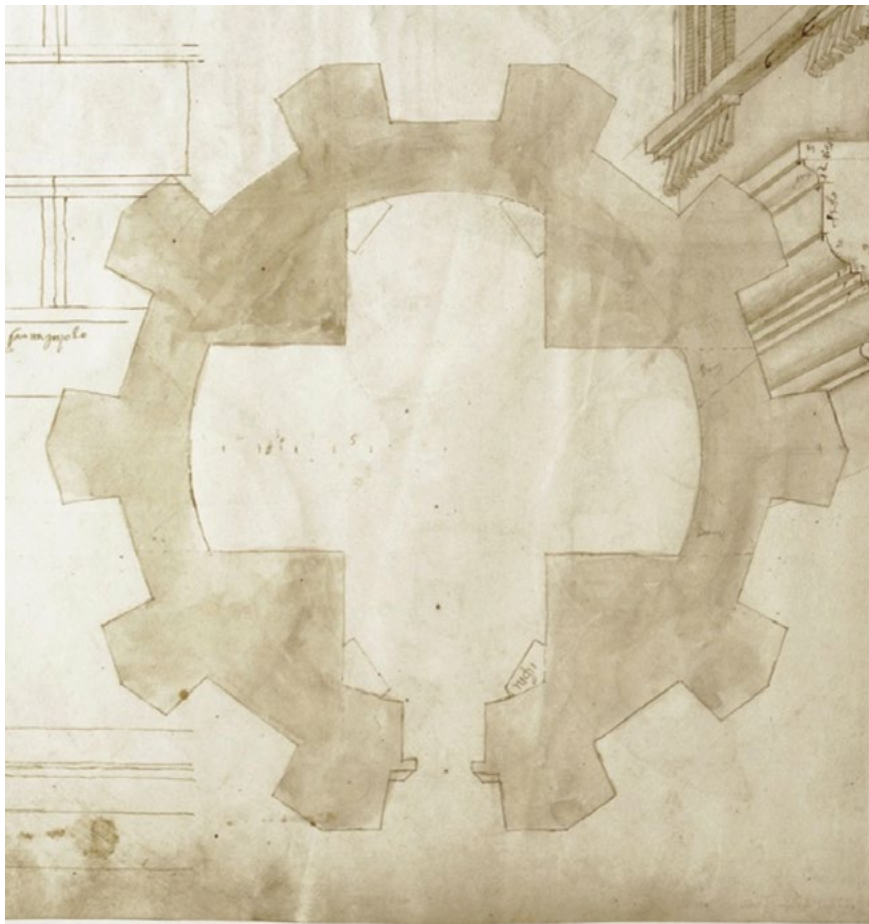


Figura 3.87 - Giuliano da Sangallo, Rilievo del Mausoleo di Teodorico a Ravenna, penna, acquarello e inchiostro bruno su pergamena, 1464-1516 ca, Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Barberiniano Lat. 4424, 37v.

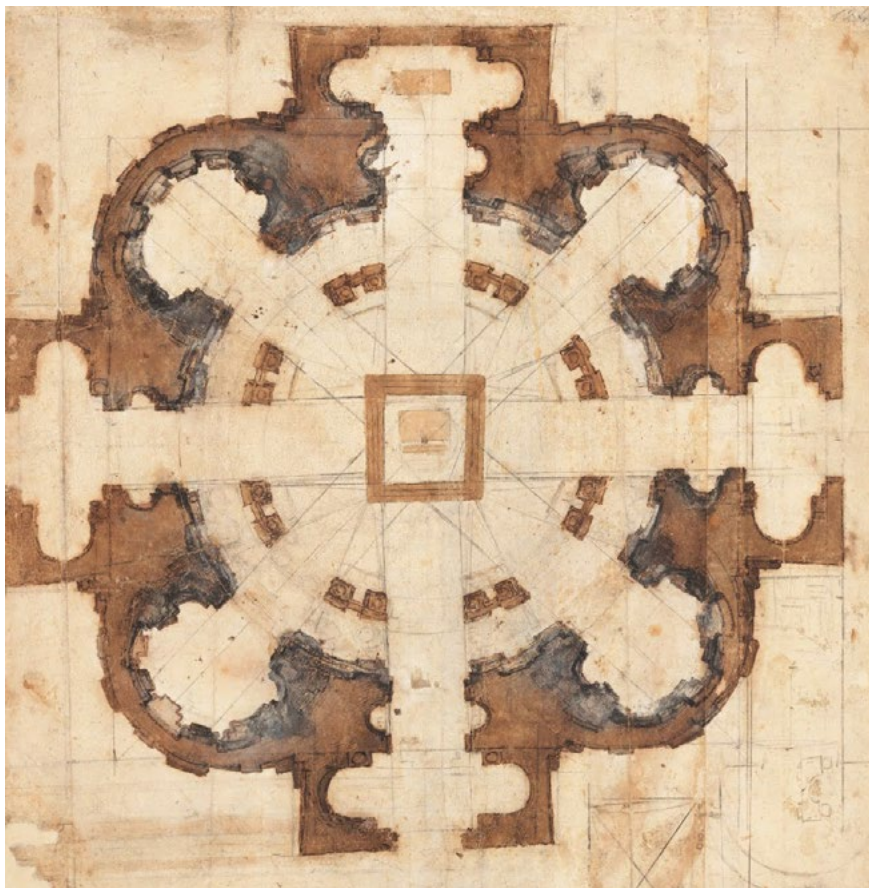


Figura 3.88 - Michelangelo, Progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, matita, penna, inchiostro bruno, acquerello e biacca su carta, 1559 ca, Firenze, Casa Buonarroti, 124 A.

125

129



Lo elevato del Tempio di Salomone nella parte di dentro  
a 119

Figura 3.89 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il Tempio di Salomone, sezione, LM 129.





Figura 3.90 - Bramante, Tiburio della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, 1492-97.



Figura 3.91 - Martino dell'Acqua (?), Tiburio della chiesa di Santa Maria della Passione a Milano, 1549-54.

collaboratori sia nell'impostazione prospettica del *mistero*, che nella definizione dei dettagli architettonici dell'aula interna<sup>132</sup>.

Osservando il disegno al foglio 128, si ha invece l'impressione che, nel guscio esterno, l'architetto voglia riprodurre con grande fedeltà l'immagine del Tempio di Salomone, così com'era rappresentato nelle moltissime vedute quattro e cinquecentesche della città di Gerusalemme. È evidente che Alessi non avesse mai visto di persona la Moschea di Omar, ma la conoscesse attraverso le immagini a stampa della Terra Santa. Attraverso il filtro di queste immagini, Alessi riesce a cogliere soltanto alcuni elementi del "vero" edificio di Gerusalemme, con le approssimazioni dovute al carattere sommario delle incisioni che circolavano intorno alla metà del Cinquecento (Figg. 3.93, 3.94). La bizzarra lanterna a cipolla che caratterizza l'architettura disegnata da Alessi riproduce infatti le forme della grande cupola a bulbo della Moschea di Omar, così com'era rappresentata, ad esempio, nella stampa che introduce il viaggio di Niccolò da Poggibonsi; le semplici fasce di transizione, che coprono l'attacco della lanterna e della copertura piramidale del tiburio, probabilmente intendono imitare le forme del tamburo e dei balaustri; le nicchie molto allungate, che segnano tutto il perimetro del tiburio, invece, richiamano le decorazioni ad archi nelle pareti esterne del "vero" edificio di Gerusalemme.

Tuttavia, per rendere il monumento visibile anche da una certa distanza, l'architetto colloca la replica della Cupola della Roccia sopra una sorta di piedistallo, come se intendesse ricreare al Sacro Monte non soltanto l'aspetto dell'edificio, ma anche il profilo della città.

Alessi mostra un grande impegno nel riprodurre anche un altro elemento del Tempio di Salomone, spesso rappresentato nelle stampe cinquecentesche: il portico di archi su colonne, solitamente raffigurato di fronte all'ingresso della Cupola della Roccia. Il portico in questione è uno degli otto *Qanatir* (o *Arched Gates*, come sono chiamati in lingua inglese) della spianata del Tempio, ovvero le porte di accesso al recinto sacro della Qubbat al-Şakhra. In immagini come la *Ierusalem* di Jacob Clausser (1550) (Fig. 3.97), la *Civitas Hierusalem* di Hermann Borculoos (1538) (Fig. 3.98) o il frontespizio delle edizioni cinquecentesche del *Viaggio* di Niccolò da Poggibonsi (1518) (Fig. 3.96), non era possibile distinguere con certezza se il portico fosse collegato al Tempio o se fosse una struttura indipendente. È forse per questo motivo che un artista come Gaudenzio Ferrari, che non aveva mai visitato la Terra Santa, ma forse conosceva Gerusalemme attraverso immagini a stampa, aveva dipinto in una pala d'altare per la chiesa di Santa Maria della Passione a

---

<sup>132</sup> Ad esempio, la trabeazione che corre intorno a tutto il perimetro dell'edificio, seguendo i risalti delle pareti, la nicchia al centro della scena (dove Venusti dipinge la *Menorah*, la lampada a sette bracci accesa all'interno del Tempio), la copertura a botte e la finestra termale nell'abside. Le figure rappresentate nel foglio 129 del Libro dei Misteri non derivano invece dal dipinto di Venusti, ma dall'incisione di Bernard Salomon per le *Figures Du Nouveau Testament*, come si è visto il paragrafo 1.2 **L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico** (Il trattamento pittorico del disegno di architettura). Edizione italiana: D. Maraffi 1554 (Marc. XI. S.Luc. IX. S.Giov. II.).





Figura 3.92 - Marcello Venusti, Cacciata dei Mercanti dal Tempio, olio su tavola, 1550-1579 ca, Londra, National Gallery. La scena è ambientata all'interno di un immaginario Tempio di Salomone: uno spazio a pianta centrale coperto da una cupola e caratterizzato da quattro tortili (le cosiddette colonne salomoniche).



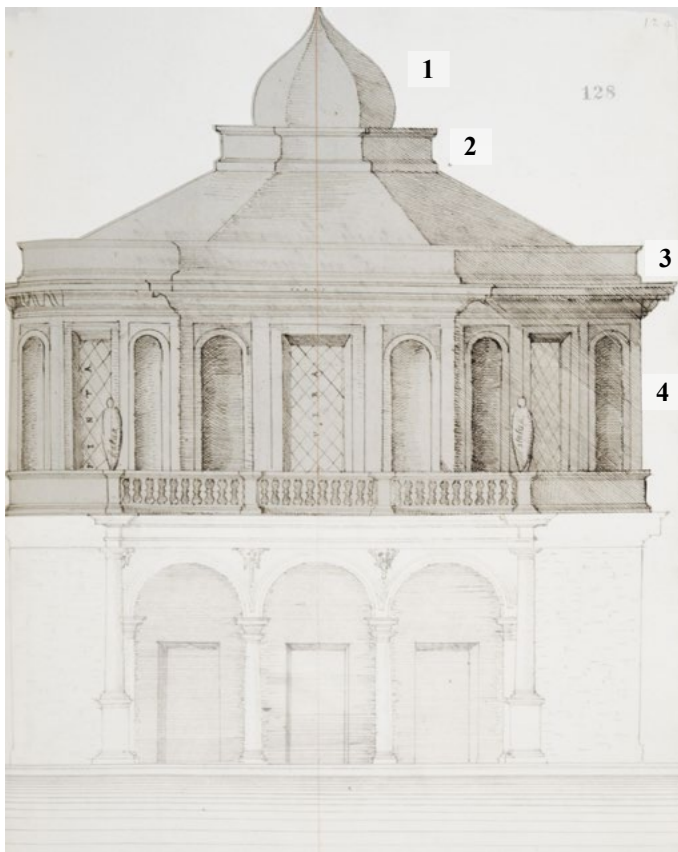


Figura 3.93 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il *Tempio di Salomone*, alzato, LM 128. In evidenza il dettaglio del tiburio. I numeri si riferiscono alla legenda a Fig. 3.94 e mostrano come Alessi tenti di riprodurre alcune caratteristiche architettoniche della Cupola della Rocca.



Figura 3.94 - Anonimo, Veduta di Gerusalemme, silografia, 1518 ca. Frontespizio di: *Viaggio 1518*. In evidenza la Cupola della Rocca (*Templum Salomonis*). Legenda: 1. cupola; 2. tamburo; 3. balaustrato; 4. decorazioni ad archi nelle pareti esterne dell'ambulacro.



Figura 3.95 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il *Tempio di Salomone*, alzato, LM 128. In evidenza il dettaglio del portico, che riproduce le forme del *Qanatir* orientale della spianata del Tempio.



Figura 3.96 - Anonimo, Veduta di Gerusalemme, silografia, 1518 ca. Frontespizio di: *Viaggio 1518*. In evidenza il *Qanatir* orientale della spianata del Tempio.



Milano (1541-42) un bizzarro Tempio di Salomone, introdotto da portici del tutto simili al *Qanatir* rappresentato da Hermann Borculoos<sup>133</sup> (Fig. 3.99). Anche Alessi, che probabilmente aveva avuto modo di vedere il dipinto di Gaudenzio Ferrari a Milano, sviluppa nel Libro dei Misteri l'idea di collegare il *Tempio di Salomone* ad un portico: nel foglio 128 si può notare come l'architetto tenti di riprodurre, nel linguaggio del suo tempo, le forme del *Qanatir* orientale della Moschea di Omar<sup>134</sup> (Fig. 3.95). Ed è proprio dal disegno del portico (Fig. 3.100), che prende forma il progetto di una piazza di fronte al *Tempio di Salomone*.

La presenza di una piazza e di un portico correlati al Tempio era attestata sia dalle fonti bibliche, che dalle testimonianze dei pellegrini. La profezia di Ezechiele, infatti, descriveva un complesso sistema di portici, atri e piazze su più livelli (Fig. 3.81), mentre il Primo Libro dei Re accennava alla presenza di un atrio rettangolare di fronte all'ingresso del Tempio<sup>135</sup> (Fig. 3.85, 3.101).

I pellegrini che visitavano Gerusalemme, invece, potevano vedere, intorno alla Cupola della Roccia, una grande piazza quadrata, delimitata da portici e rivestita di lastre di marmo bianco. La piazza era circondata da alberi: “aran[c]i, limoni et oliv[i] grandi e belli, quali danno refrigerio cum le sue ombre nel tempo dil caldo e rendono leticia a c[h]i li vede”, come scrive Antonio da Crema<sup>136</sup> (Fig. 3.102).

Galeazzo Alessi sembra dar credito sia alle sacre scritture che alle voci dei pellegrini: evocando le fonti bibliche, egli disegna la piazza di fronte all'ingresso del *Tempio* e, allo stesso tempo, sviluppa il progetto intorno a sette “bellissimi e altissimi Arbori d'Abeto”, che sembrano alludere allo stretto rapporto con la vegetazione ricordato nei diari di viaggio in Terra Santa<sup>137</sup>.

Tuttavia la forma della piazza non è né quadrata, né rettangolare, ma, come si è già visto nel secondo capitolo, nasce dall'intersezione di un cerchio e di un

---

<sup>133</sup> Gaudenzio Ferrari, *Ultima Cena*, olio su tela, 1541-1542, Milano, Chiesa di Santa Maria della Passione. Sull'Ultima Cena di Gaudenzio Ferrari e relativa bibliografia, si veda la scheda di catalogo della recente mostra: G. Agosti 2018.

<sup>134</sup> Quest'aspetto era già stato notato da Isabella Balestreri in: I. Balestreri 2013, 36.

<sup>135</sup> Re I (6, 3). Ezechiele (40-43). Nelle *Antichità Giudaiche* (Libro VIII, 65, 96-98), anche Giuseppe Flavio descrive il sistema di piazze e portici costruiti da Salomone: “Di [al Tempio] posero un portico di venti cubiti lungo quanto era largo l'edificio”. “Al di là di questa innalzò un altro recinto sacro a forma quadrangolare ed eresse larghi e grandi portici che si aprivano in altre entrate ognuna rivolta ai quattro venti e chiusa da porte d'oro. In questo recinto poteva entrare tutto il popolo che si distingueva per la purità e l'osservanza delle leggi. Meraviglioso al di là di ogni descrizione e al di là di quanto l'occhio può vedere era il terzo sacro recinto edificato al di fuori dei precedenti: egli riempi con terra grandi valli nelle quali solo con difficoltà, si poteva spingere lo sguardo a motivo della loro immensa profondità, le elevò all'altezza di quattrocento cubiti livellandole con la cima del monte sul quale aveva eretto il tempio: e così il recinto esterno, che era a cielo aperto, fu allo stesso livello del tempio. Lo circondò con un doppio portico poggiato su colonne alte, di pietra locale, e soffitti di cedro rifinito armoniosamente in pannelli. Tutte le porte fatte per questo sacro recinto erano di argento”. Giuseppe Flavio descrive anche le piazze e i portici del Tempio restaurato da Erode nel XV Libro. Sul portico del Tempio di Salomone, si veda anche il lungo capitolo scritto da Adam Reißner nella *Ierusalem Vetustissima* (1559), in cui prende in considerazione tutti gli eventi biblici ambientati in questa parte del Tempio e gli autori che hanno trattato del portico: A. Reisner 1563, 338-343.

<sup>136</sup> Antonio da Crema 1996, 109-111.

<sup>137</sup> I sette alberi si trovavano intorno alla fontana, come si è visto al paragrafo 2.2 **Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La piazza del *Tempio di Salomone*).



Figura 3.97 - Monogrammist IC (Jacob Clauser?), *Ierusalem civitas sancta* [...], Silografia acquarellata, 1547-1550. Da: Münster, Sebastian. *Cosmographia Universalis*. Basilea: Heinrich Petri, 1550, 1016-1017. Veduta di Gerusalemme. Al centro dell'immagine si può vedere Cupola della Roccia (indicata come *Salomos Tempel*), e, di fronte a questa, uno dei *Qanatir* della spianata del Tempio. L'immagine deriva probabilmente dall'incisione di Hermann Borculoos (Fig. 3.98).

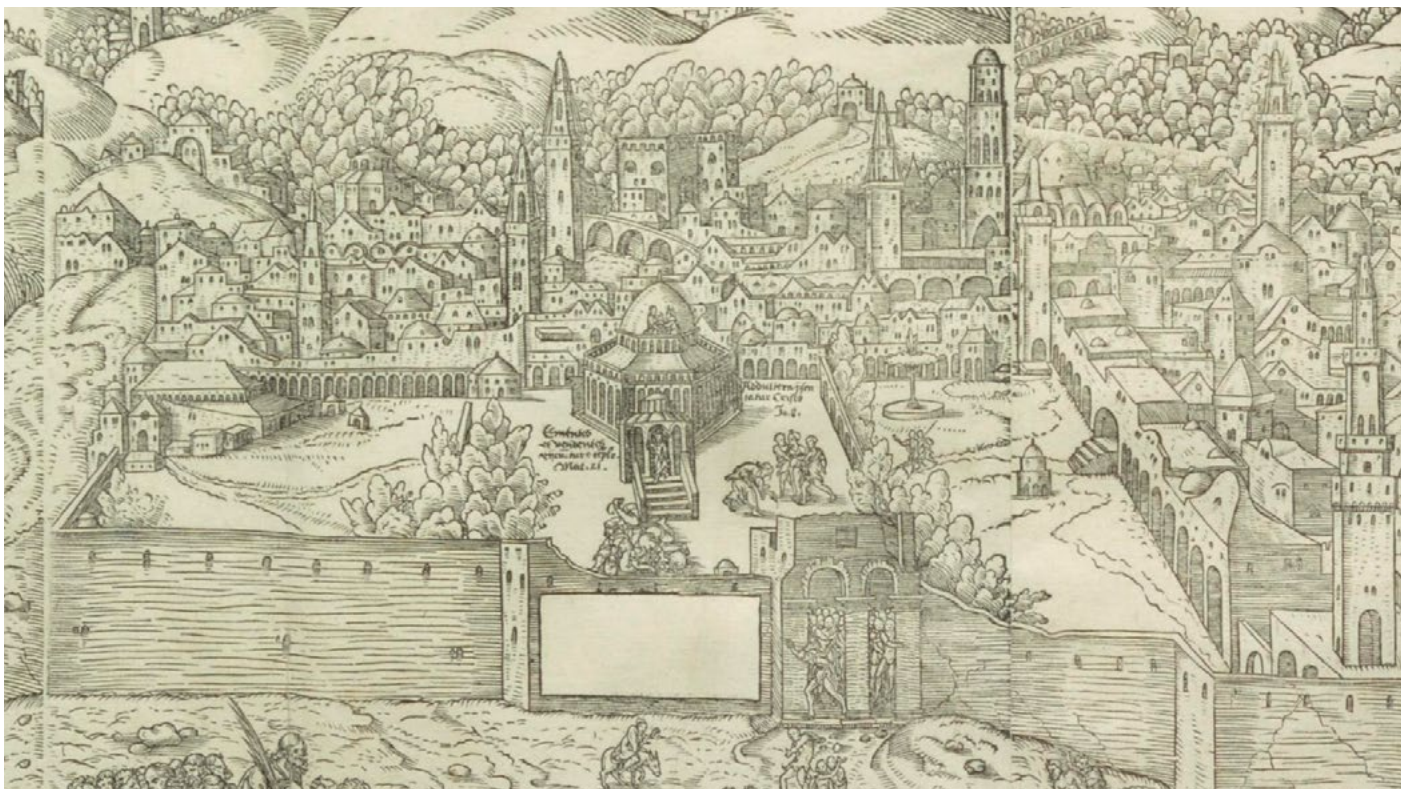


Figura 3.98 - Hermann Borculoos, *Civitas Hierusalem*, silografia, 1538, Utrecht, Central Museum Utrecht, Object number: 6869. Veduta di Gerusalemme. Al centro dell'immagine si può vedere la Cupola della Roccia, e, di fronte a questa, uno dei *Qanatir* della spianata del Tempio.





Figura 3.99 - Gaudenzio Ferrari, *Ultima Cena*, olio su tela, 1541-1542, Milano, Chiesa di Santa Maria della Passione. Dettaglio del Tempio di Salomone dipinto sullo sfondo: i portici che introducono il Tempio ricordano i *Qanatir* della piazza del Tempio, spesso rappresentati di fronte alla Cupola della Roccia nelle stampe cinquecentesche, come si può vedere a Fig. 3.98.

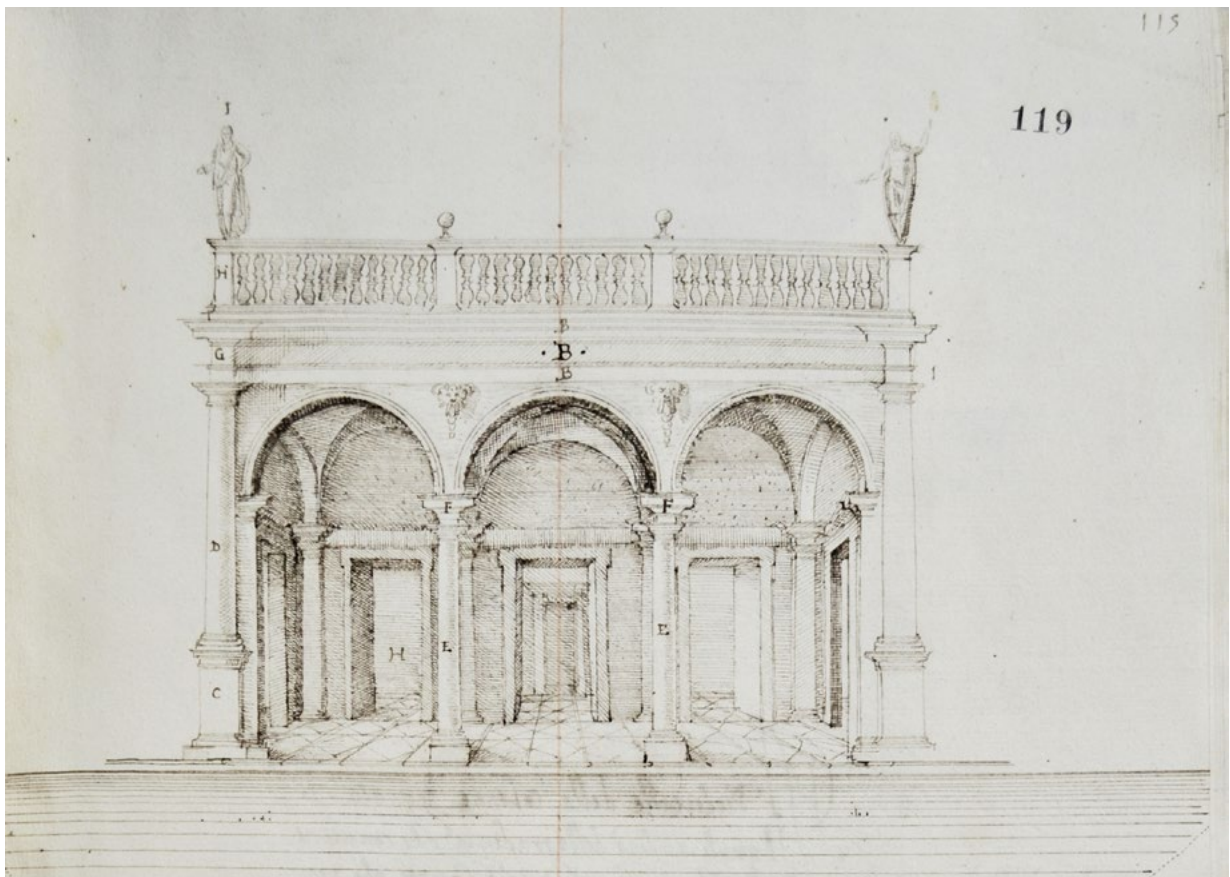


Figura 3.100 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portico del *Tempio di Salomone*, alzato, LM 119.



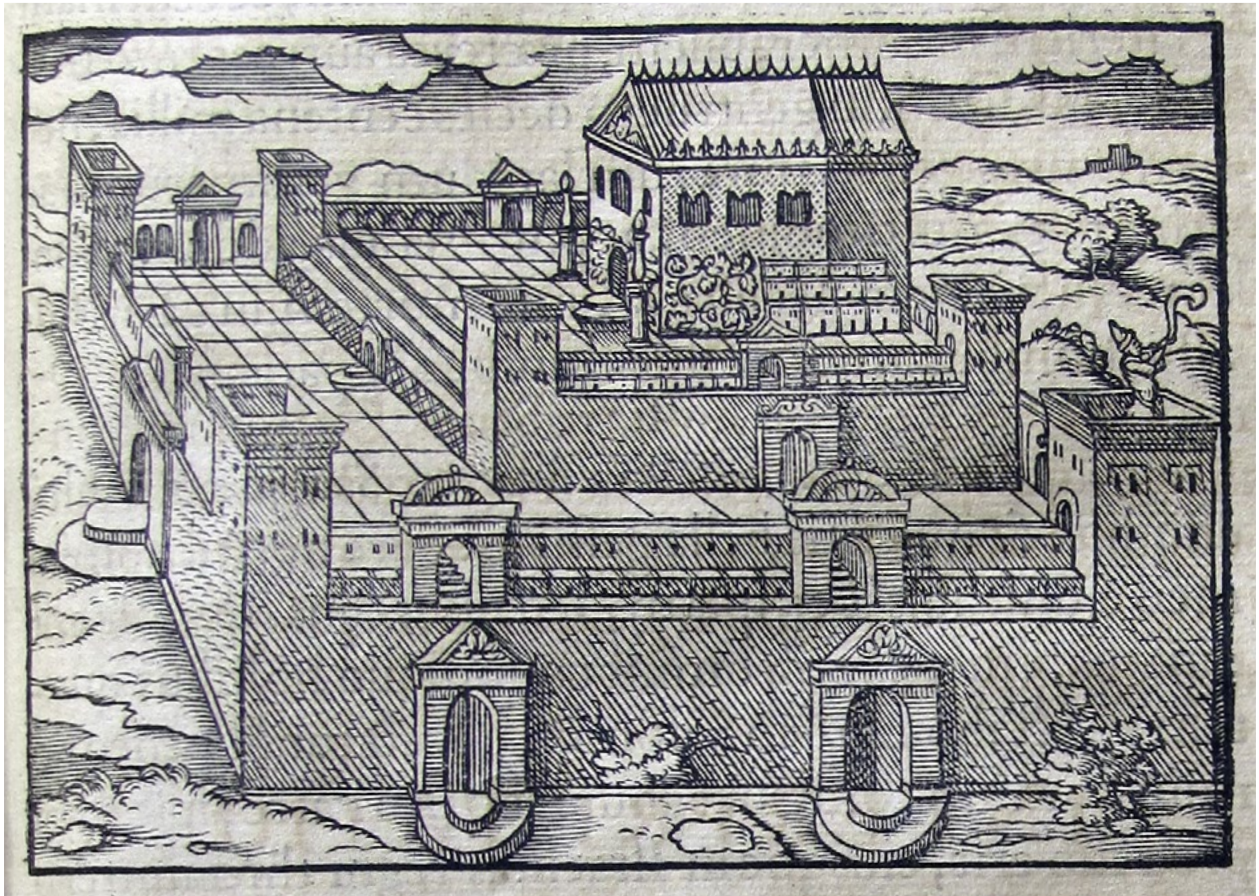


Figura 3.101 - Anonimo (Adam Reissner?), *Templum Salomonis*, silografia, 1555 ca. Da: A. Reißner 1563, 165. Ricostruzione del Tempio di Salomone, del portico e dell' *Aula Gentium*.



Figura 3.102 - Konrad Grünenberg, Veduta della città di Gerusalemme, Penna e acquerello su carta, 1487, Karlsruhe, Badische Landes-Bibliothek, Cod. St. Peter pap. 32 (*Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*). In evidenza il Tempio di Salomone (Cupola della Roccia) e la piazza del Tempio, con i *Qanatir* e gli alberi descritti dai pellegrini.



ottagono (Figg. 3.103). Il portico del *Tempio di Salomone* è replicato sugli otto lati della piazza (Fig. 3.104), mentre un “un grado girato in tondo” definisce un grande spazio a cielo aperto, dominato dalla presenza centrale della fontana e dei “bellissimi et altissimi Arbori d’Abeto, che con farli gratissima ombra, la cingono intorno con pari distantia” (Figg. 3.105).

L’architetto non chiarisce le motivazioni delle sue scelte progettuali, non spiega per quale motivo la grande piazza del *Tempio* sia di “perfetto ottangolo” e “girat[a] in tondo”, come scrive nel *Proemio*. È probabile che le forme di questa imponente struttura siano state suggerite dalla fontana preesistente, che Alessi descrive come “la fontana che hora si vede fatta con bellissimo arteficio, che sommamente mi piace; per essere di forma ottangola [...]”<sup>138</sup>. Tuttavia, è possibile che la scelta dell’ottagono e del cerchio sia da ricondurre all’intrinseco valore simbolico di queste forme<sup>139</sup>. Se l’ottagono era considerato simbolo di purificazione e rinascita e il cerchio alludeva alla perfezione divina, queste due forme, da secoli, erano associate alla rappresentazione della Gerusalemme Celeste descritta nell’Apocalisse di Giovanni<sup>140</sup> (Figg. 3.106, 3.107). Si conoscono inoltre moltissime mappe medievali, in cui la città ‘terrena’ di Gerusalemme era rappresentata attraverso queste forme archetipiche, in immagini che “combina[va]no caratteristiche della città reale a schemi universali e apocalittici”<sup>141</sup>. Attraverso questi “schemi geometrici ideali”, le rappresentazioni della Gerusalemme Terrena arrivavano spesso a coincidere con le immagini della Gerusalemme Celeste, come si può vedere, ad esempio, nelle mappe crociate disseminate nelle biblioteche di tutto il mondo<sup>142</sup> (Figg. 3.108-3.109).

Anche nei mappamondi medievali Gerusalemme era spesso rappresentata come una città fortificata circolare: si trovava infatti al centro del mondo, “punto di incontro tra cielo e terra, luogo storico della crocifissione e resurrezione di Cristo, come pure il luogo escatologico della sua seconda venuta”<sup>143</sup> (Fig. 3.110). La sua

---

<sup>138</sup> “Il centro di questa gran Piazza, intendo dover’esser la fontana che hora si vede fatta con bellissimo arteficio, che sommamente mi piace; per essere di forma ottangola, e ascendersi al vaso di essa per li gradi che con le faccie loro accompagnano la forma di detta piazza”. LM 5v. In realtà la fontana non è a pianta ottagonale, come scrive Alessi, ma decagonale. L’errore è probabilmente una svista, dovuta al fatto che Alessi realizza il Libro dei Misteri a Milano, dopo il sopralluogo al Sacro Monte. Sulla Fontana, si vedano le note 10 e 123 al **Capitolo 2**.

<sup>139</sup> Questo aspetto è stato più volte accennato dalla storiografia. Ad esempio, Lauro Magnani scrive: “Alessi sceglierà l’ottagono come forma adatta a raccogliere i punti concettualmente più alti del progettato percorso del Sacro Monte di Varallo, fino a farne l’immagine del ricreato tempio di Salomone e della piazza ad esso antistante, come un simbolo di sapienza”. L. Magnani 1987, 94. Si veda anche: I. Balestreri 2013, 37.

<sup>140</sup> Apocalisse (21,1-22,15)

<sup>141</sup> B. Kühnel 1996, 319.

<sup>142</sup> In particolare, si veda: B. Kühnel 1987; B. Kühnel 1996; A. Rovetta 2002. Sulle mappe crociate che rappresentano Gerusalemme, unendo il simbolismo del cerchio alla riproduzione della topografia città e dei suoi monumenti, si veda soprattutto: M. Levy-Rubin 1999; J. Rubenstein 2014. Una rappresentazione medievale della Gerusalemme Celeste come città fortificata a pianta ottagonale, è discussa in: P. Low 1997/1998. Sul simbolismo dell’ottagono e del cerchio nell’architettura religiosa, si veda il volume, piuttosto controverso, di Sándor Ritz sulla chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma: S. Ritz 1981 (edizione in lingua italiana: 1967).

<sup>143</sup> A. Scafi 2007, 123. Sui mappamondi medievali: D. Woodward 1987. Per un’introduzione alla rappresentazione di Gerusalemme nei mappamondi medievali: P.D.A. Harvey 2012, 10-16.

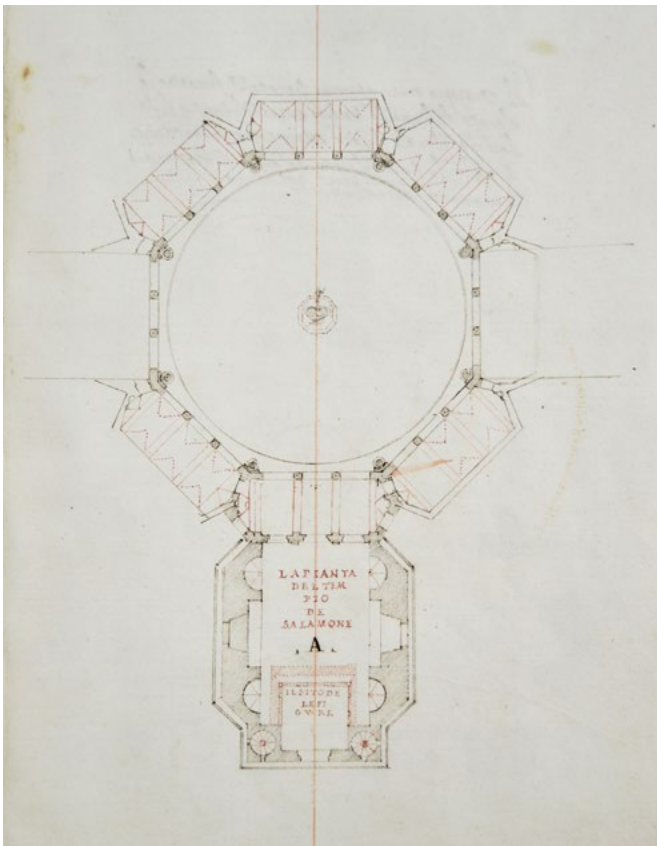


Figura 3.103 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portico del *Tempio di Salomone*, pianta, LM 118.

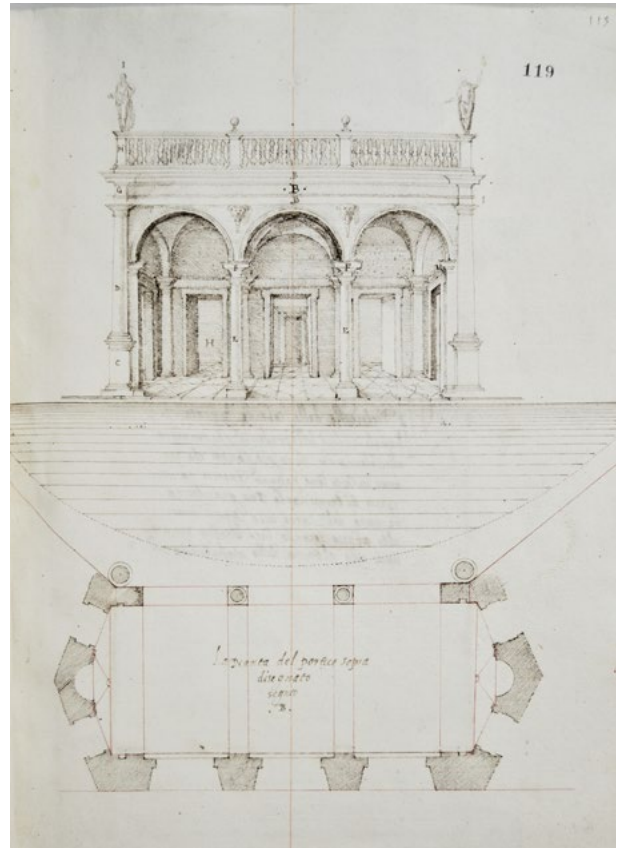


Figura 3.104 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portico del *Tempio di Salomone*, alzato, LM 119.

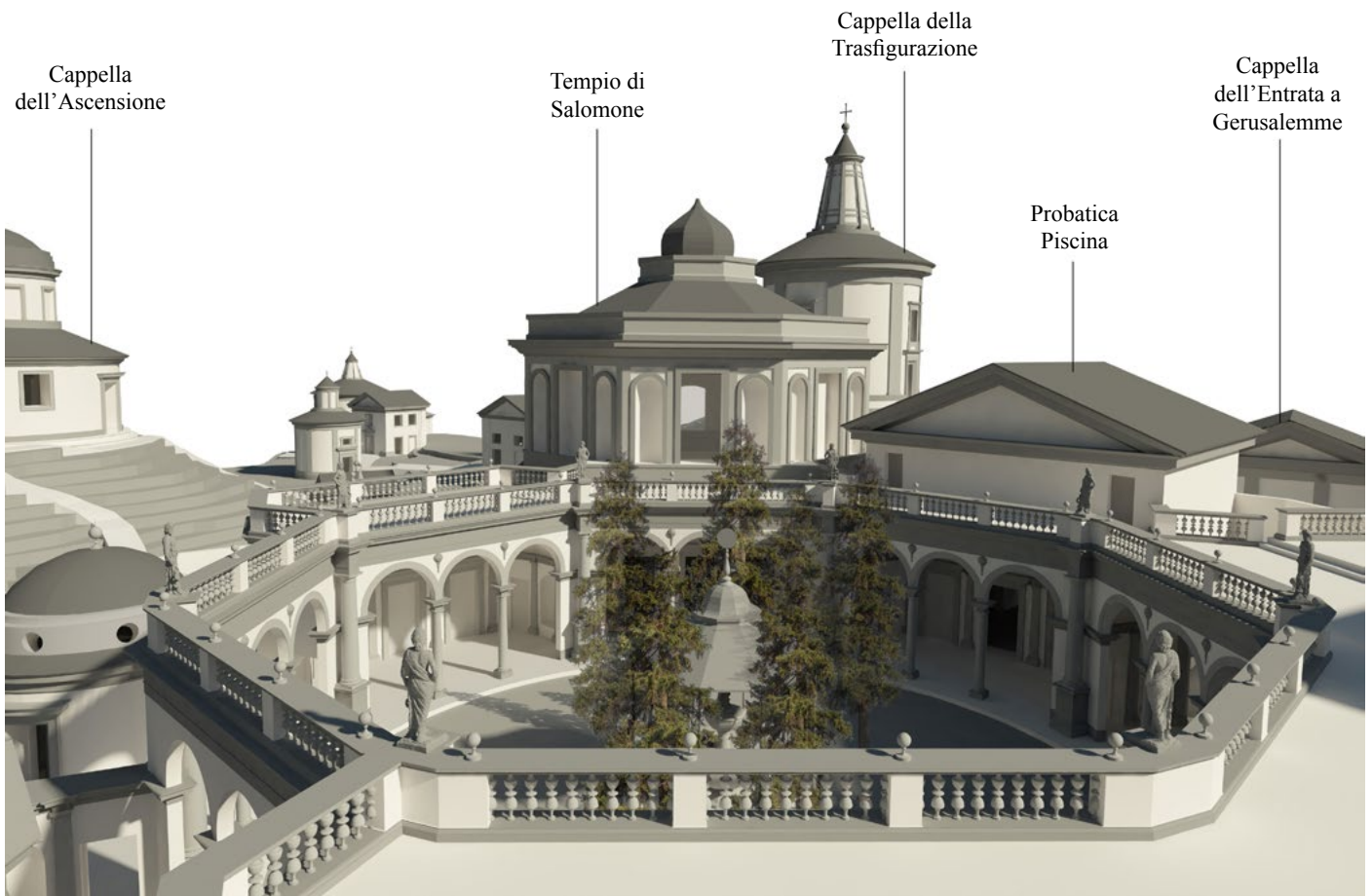


Figura 3.105 - Ricostruzione ipotetica della piazza del *Tempio di Salomone*, con al centro la fontana e i sette abeti preesistenti. Le due porte nella facciata della *Probatica Piscina* avrebbero costituito il punto di arrivo della coppia di scale che avrebbe condotto alla terrazza della piazza del *Tempio*. Alessi descrive la terrazza come “i corridori sopra detti portici”, delimitati da “cortine di Balaustri, che [...] si dovranno fare, per appoggiatori” (LM 5v, 135v).



forma rifletteva la struttura del cosmo, immaginata come una serie di anelli concentrici, ordinati secondo una gerarchia rigida, dal centro, dove si trovava Gerusalemme, alle sfere celesti<sup>144</sup>. Questa tradizione iconografica si era conservata in età moderna, quando ormai, anche in Occidente, era evidente che la forma della città fosse ben diversa: ad esempio, in un'incisione tardo-quattrocentesca di Gerusalemme inserita all'interno delle cosiddette *Cronache di Norimberga* di Hartmann Schedel (1493), la città santa è rappresentata come una città a cerchi concentrici, con al centro il Tempio di Salomone, nella forma della Cupola della Rocca<sup>145</sup> (Figg. 3.111, 3.112).

L'idea della centralità di Gerusalemme nella struttura del cosmo si può trovare anche in alcuni scritti di frati minori osservanti francescani, come Francesco Suriano e Paul Walther von Guglingen (1485 ca.). Von Guglingen, ad esempio, presenta la propria teoria sull'ordine del cosmo attraverso una successione di astratti diagrammi concentrici, con al centro la Terra Santa, Gerusalemme e Dio, causa di tutto, "fontana" da cui ha origine l'universo ("causa prima et origo *fontana* omnium creaturarum")<sup>146</sup> (Figg. 3.113, 3.114). Non è chiaro quale sia stata la diffusione degli scritti di von Guglingen, ma, come ha scritto Marianne Ritsema van Eck, le sue parole rispecchiano una visione del mondo che appartiene pienamente all'ordine dei minori osservanti francescani<sup>147</sup>. Se, come si è visto nei paragrafi precedenti, i minori osservanti di Sant'Angelo hanno giocato un ruolo nella definizione del progetto per il Sacro Monte, allora non è improbabile che le idee dell'ordine abbiano influito sul disegno per la piazza del *Tempio di Salomone*.

Nel progetto di Alessi, il cerchio e l'ottagono avrebbero quindi evocato l'intera città di Gerusalemme e la sua posizione nella struttura del mondo. Nel nuovo sistema, la fontana del Sacro Monte si sarebbe trovata al centro della città santa, come l'allegorica *fontana* descritta da scrittori francescani come Paul Walther von Guglingen e Bonaventura da Bagnoregio. Inserita nel nuovo contesto, la fontana, coronata dalla statua di Cristo che offre l'acqua dalle sue piaghe, avrebbe probabilmente rappresentato la Fonte della Vita, elemento assai frequente nell'iconografia del Paradiso e della Gerusalemme Celeste<sup>148</sup> (Figg. 3.115 - 3.117).

<sup>144</sup> In particolare, si veda: K.D. Lilley 2009, 15-18.

<sup>145</sup> H. Schedel 1493, XVII. Su quest'incisione: A. Bekemeier 1993, 63; Kühnel 1997/1998, XXV-XXVII; A. Worm 2011.

<sup>146</sup> Come spiega Marianne Ritsema van Eck, la descrizione del cosmo di von Guglingen deriva dal teologo francescano Bonaventura da Bagnoregio. L'uso del termine *fontana* non è casuale, perché compare già negli scritti di Bonaventura, che vede in Dio "the fountain of all of Creation, the unoriginate, most primary and fertile source of everything: he is the *fontalis plenitudo*, or fountain fullness [...]. It is this fountain fullness to which Guglingen refers with the words "original fountain". M. Ritsema van Eck 2019, 38-39.

<sup>147</sup> M. Ritsema van Eck 2019, 34-36.

<sup>148</sup> Alessi descrive la fontana con queste parole: "Ne mi spiace punto la inventione de la statua di N. S.re che in mezzo di esso vaso si veda scaturire per le piaghe abundantissimi ruscelli di acqua" LM 5. È probabile che la fontana del Sacro Monte fosse stata concepita già a inizio Cinquecento come Fonte della Vita, metafora del concetto teologico della Grazia divina. La struttura della fontana (con le due vasche sovrapposte che rappresentano la Fonte della Vita e della Misericordia) e la statua di Cristo, dalle cui piaghe scaturiscono zampilli d'acqua, infatti, richiamano rappresentazioni Quattro e Cinquecentesche della Fonte della Vita, come la pala d'altare di Lucas Horenbault al Begijnhof a Ghent, analizzata in: E. Underhill 1910. La Fonte della Vita è spesso rappresentata al centro del





Figura 3.106 - Miniature spagnolo, Gerusalemme Celeste, inchiostro e oro su pergamena, 800-900 ca, Parigi, BNF, Bibliothèque municipale de Valenciennes. Ms.99 (92) (*Apocalypse avec peintures*), 38r.



Figura 3.107 - Miniature carolingio, San Matteo al centro della Gerusalemme celeste, inchiostro e oro su pergamena, IX secolo, BNF Bibliothèque de l' Arsenal, ms 1171 (*Les quatre Évangiles, ou Évangélaire de sainte Aure*), 17v.

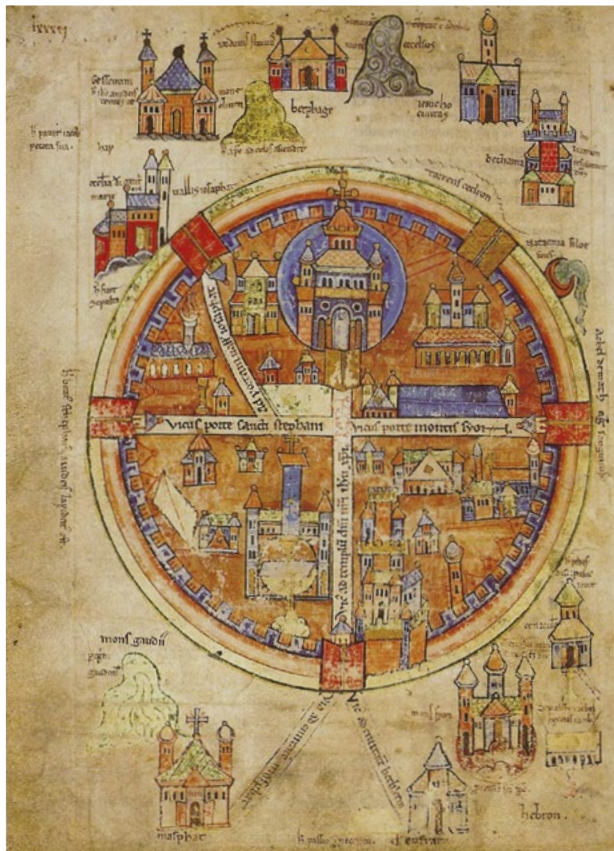


Figura 3.108 - Miniature scandinavo, Mappa di Gerusalemme, inchiostro su pergamena, XII secolo, Uppsala, Universitetsbibliothek, MS. C. 691 (*Historia Hierosolymitana*), f. 39. Come in molte mappe crociate, la città di Gerusalemme è rappresentata come una città circolare, con una croce di strade al centro. La forma della città evoca la struttura del mondo, come rappresentato nelle *Mappae Orbis Terrae* (mappe T-O).



Figura 3.109 - Leonardo Dati (?), Mappa della Terra Santa, inchiostro su pergamena, 1450 ca, Harvard, Houghton Library, GEN, MS Typ 155. La mappa accompagna una copia manoscritta del poema geografico/cosmologico "La Sfera", scritto dal fiorentino Giorgio Dati. La città di Gerusalemme è una città fortificata a pianta ottagonale, con al centro il Tempio di Salomone: un grande edificio a pianta centrale, che ricorda la Cupola della Roccia.





Figura 3.110 - Miniatura inglese, Mappamondo del Salterio, inchiostro e oro su pergamena, 1262-1300, Londra, British Library, ms 28681, 9. La mappa rappresenta la struttura del cosmo e mostra come “il percorso della storia si snod[i] nel tempo e nello spazio dalla periferia al centro, cioè dal primordiale giardino dell’Eden alla Gerusalemme del tempo della morte e della resurrezione di Cristo” (A. Scafi 2007, 125). Al centro della mappa, Gerusalemme è rappresentata come l’*Umbilicus Mundi*, centro del mondo. La sua forma circolare riflette la struttura del cosmo.





Figura 3.111 - Heinrich Bünting, *Die ganze Welt in einem Kleberblatt [...]*, acquaforte acquarellata, 1581. Da: Bünting, Heinrich. *Itinerarium Sacrae Scripturae, Das ist: Ein Reisebuch*. Helmstadt: Siebenburger, 1582. La mappa (conosciuta come *Clover Leaf Map*) rappresenta Gerusalemme come una città circolare, al centro del mondo, circondata dai tre continenti (Africa Europa e Asia) disposti a forma di trifoglio.

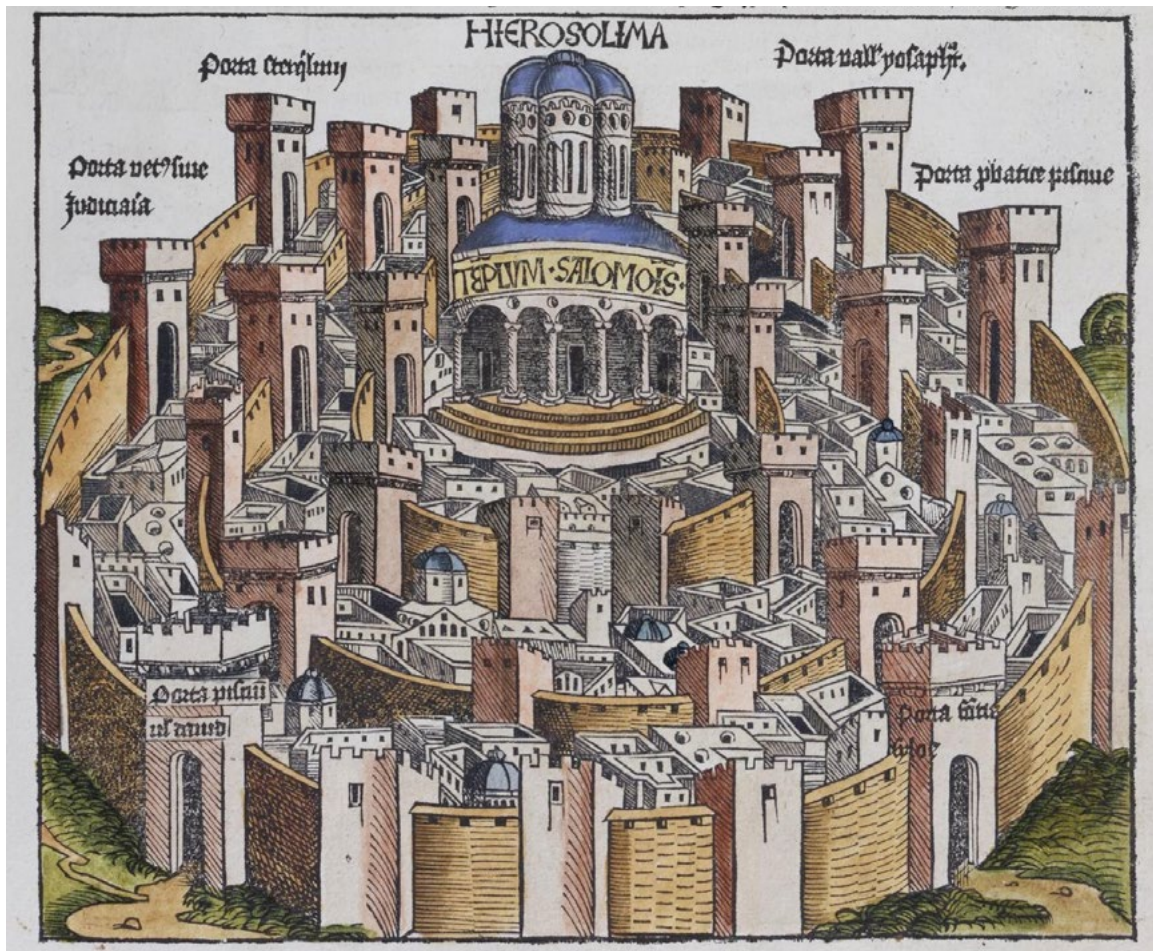


Figura 3.112 - Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, *Hierosolima*, silografia acquarellata, 1493. Da: H. Schedel 1493, Folium XVII. L'incisione rappresenta la città di Gerusalemme nella seconda età del mondo: una città a cerchi concentrici, con al centro il Tempio di Salomone, la cui forma ricorda la Cupola della Rocca.





Figura 3.113 - Paul Walther von Guglingen, Mappa T-O (*Orbis Terrarum*), penna e inchiostro su carta, 1480-1490 ca., Neuburg an der Donau, Staatliche Bibliothek, 04/Hs, INR 10, MS, f. 157. Questo diagramma rappresenta la struttura del mondo, con al centro la Terra Santa ("Punctus medialis totius orbis").

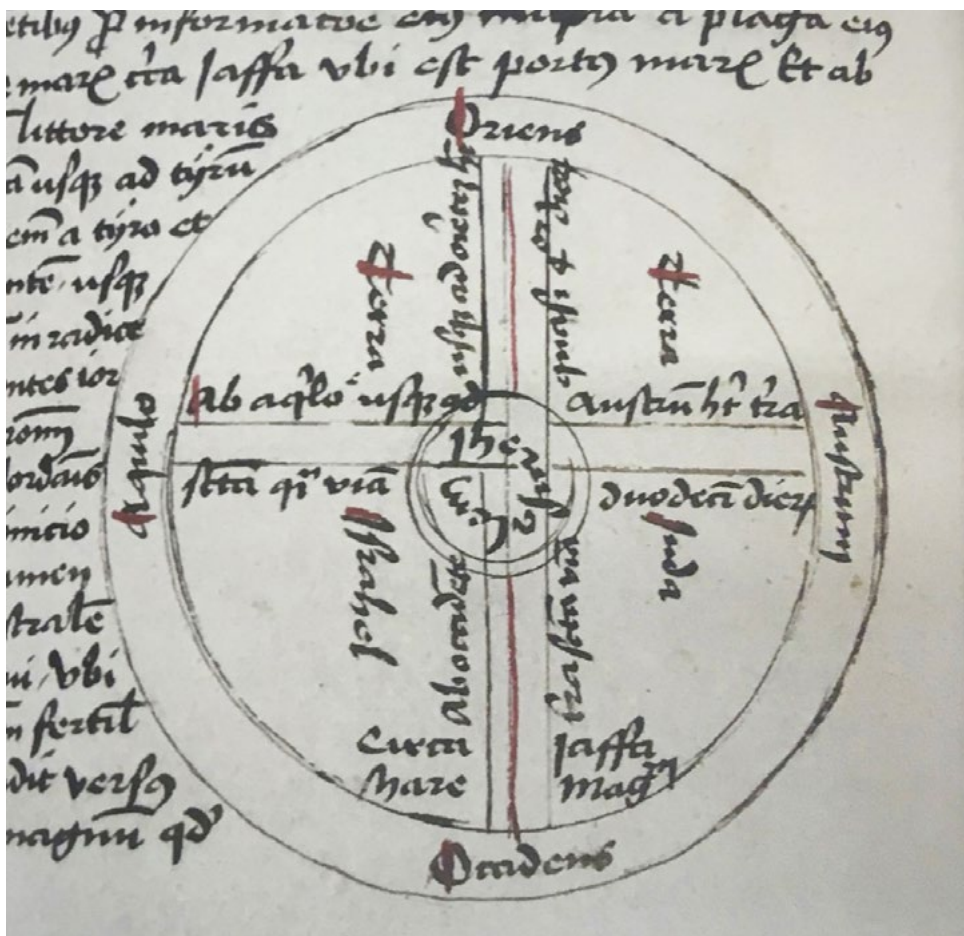


Figura 3.114 - Paul Walther von Guglingen, Mappa della Terra Santa, penna e inchiostro su carta, 1480-1490 ca., Neuburg an der Donau, Staatliche Bibliothek, 04/Hs, INR 10, MS, f. 210. Questo diagramma rappresenta la mappa della Terra Santa, con al centro la città di Gerusalemme, rappresentata come un cerchio.

Come per la *Porta Aurea* e per la cappella dell'*Ascensione*, anche per la piazza del *Tempio di Salomone*, Alessi traduce gli spunti suggeriti dai suoi consulenti francescani, attraverso modelli che provengono da "realità [a lui] familiari". Nel secondo capitolo si è visto come l'idea di uno spazio porticato, a pianta centrale e a cielo aperto, fosse un tema assai comune nell'architettura del primo Cinquecento e, per il progetto della piazza, Alessi attinge senz'altro agli esempi di Francesco di Giorgio, Bramante, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano e Sebastiano Serlio<sup>149</sup>.

Tuttavia, nel contesto del Sacro Monte, quest'architettura avrebbe assunto connotazioni e sfumature diverse da quelle dei suoi immediati precedenti. La piazza del *Tempio di Salomone* al Sacro Monte avrebbe infatti riprodotto un frammento della Gerusalemme Terrena, ovvero quella piazza descritta nella Bibbia e nei diari dei pellegrini, ma avrebbe anche rappresentato una metafora della Gerusalemme Celeste e un simbolo della posizione fisica ed allegorica della città santa nella storia dell'umanità e nell'ordine del cosmo.

---

Paradiso Terrestre o sulle mura della Gerusalemme Celeste. Sull'iconografia della Fonte della Vita, diffusa soprattutto nelle Fiandre tra XV e XVII secolo, si veda: B. Bakker 2015, 119-122. Sulle rappresentazioni medievali della Fonte della Vita: P. Underwood 1950. Come spiega Robert Ousterhout, spesso nell'arte medievale le immagini del paradiso, della Gerusalemme Celeste e Terrestre erano pressoché intercambiabili. R. Ousterhout 1997/1998, 394-398.

<sup>149</sup> Si è parlato dei riferimenti di Alessi per il progetto della piazza nel **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La piazza del *Tempio di Salomone*).



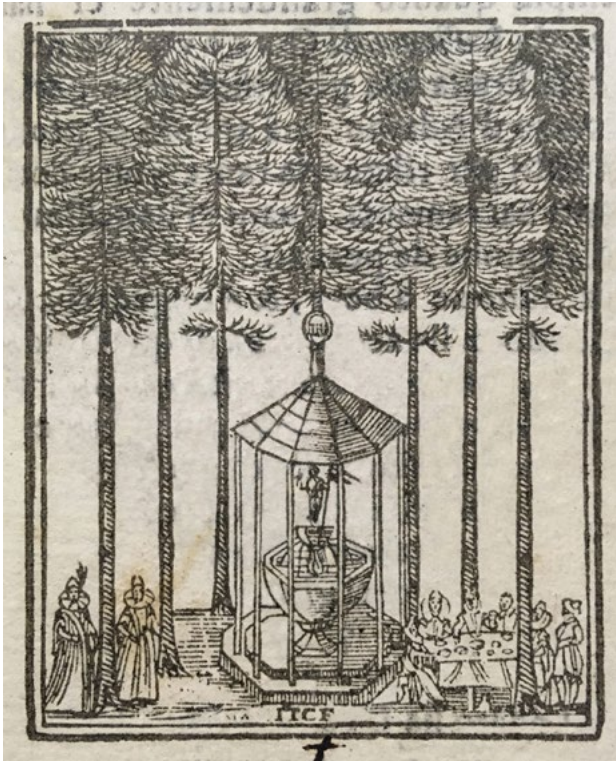


Figura 3.115 - Anonimo incisore, Fontana sul Sacro Monte di Varallo, litografia, 1612. Da: Ferrari, Giovanni G. *Brevi Considerationi sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo*. Varallo: Pietro Ravelli, 1612. Al centro della fontana si trovava una statua di Cristo dalle cui piaghe sgorgavano zampilli d'acqua.



Figura 3.116 - Fontana del Sacro Monte di Varallo, in una cartolina d'epoca (fine '800- inizio '900). L'originale statua di Cristo al centro della fontana è stata sostituita tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo con il Cristo Risorto, già nella cappella dell'*Ascensione*. Nel 1686 i canali da cui scaturivano gli zampilli erano otturati e non più in funzione (F. Torrotti 1686)



Figura 3.117 - Lucas I Horenbault, La Fontana della Vita, olio su tavola, 1596, Ghent, Begijnhof. Il sangue delle piaghe Cristo, in trono a fianco di Dio, scorre nella vasca superiore della fontana ("Fonteyne des Levens" = Fonte della Vita), scende nella vasca inferiore ("Fonteyne der Merticheyt" = Fonte della Misericordia), dove si abbeverano i santi in paradiso, raggiungendo infine i fedeli, che pregano ai piedi della fontana. La conformazione della fontana ricorda le descrizioni cinquecentesche della fontana del Sacro Monte.

## La topografia di Gerusalemme e la *Probatca Piscina*

Come si è già visto nel secondo capitolo, Alessi progetta una Gerusalemme dentro le mura e una Gerusalemme fuori dalle mura, in funzione del continuo movimento dei pellegrini: il nuovo percorso avrebbe permesso al visitatore di seguire la narrazione dei *misteri* e, allo stesso tempo, di ripercorrere i passi di Cristo dentro e fuori dalla città<sup>150</sup>. Anche il progetto per la piazza del *Tempio di Salomone* avrebbe contribuito a rendere persuasiva questa grande scenografia della città santa. La disposizione delle cappelle nell'area alta del Sacro Monte sembra infatti costruire una rete di relazioni o, meglio, una successione di immagini, che intende dar forma alle descrizioni quattro e cinquecentesche della città santa.

Per meglio comprendere il sistema progettato da Alessi, può essere utile confrontare il disegno per l'area alta con la testimonianza del frate minore osservante Francesco Suriano (1485), che, in un passaggio del suo *Trattato*, descrive la piazza del Tempio di Salomone, in relazione alla topografia di Gerusalemme (Fig. 3.118):

Questo tempio [di Salomone] circumda uno miglio, et è quadro, un pocco più longo che largo. Da la parte de l'Oriente de la città è situato, et le mura del tempio supplice per le mura de la città. Da la parte Orientale de esso tempio è la valle de Iosephat, la quale è lo fosso de le mura de la città: et è etiam lo monte Oliveto e Bethania. [...] Da la parte Occidentale, dentro l'andito del tempio, è lo Portico de Salomone, e de fori è lo corpo de la città [...]. Da la parte Settentrionale è la Probatca Piscina, dal canto de fora de le mura del tempio, tamen appizata [appoggiata] cum esse mura del tempio"<sup>151</sup>.

Riassumendo, Francesco Suriano si sofferma su quattro punti, spiegando che:

1. il portico del Tempio di Salomone divide la piazza del Tempio dal resto della città;
2. le mura esterne del Tempio costituiscono le mura orientali della città;
3. la valle di Giosafat lambisce le mura del Tempio e divide la città dal monte Oliveto (dove si trova l'edicola dell'Ascensione);
4. la Probatca Piscina (conosciuta anche come Piscina di Betzaeta) si trova appena fuori dalla piazza del Tempio, "appoggiata" alle sue mura.

A un'analisi attenta, si può notare che, nonostante il diverso orientamento degli edifici, ciò che descrive Francesco Suriano per la città di Gerusalemme si può trovare anche nel progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte<sup>152</sup> (Fig. 3.119). Nel suo disegno, infatti, le mura esterne della piazza creano a tutti gli effetti i confini della "città" di Gerusalemme: come scrive Suriano "le mura del tempio supplice per le mura de la città". Allo stesso tempo, i portici del *Tempio di Salomone* dividono

---

<sup>150</sup> Si veda il paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La scenografia di una città: dentro e fuori le mura).

<sup>151</sup> F. Suriano 1900, 96-97.

<sup>152</sup> Si fa riferimento al progetto illustrato al foglio 259, di cui si è parlato al paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La piazza del *Tempio di Salomone*).



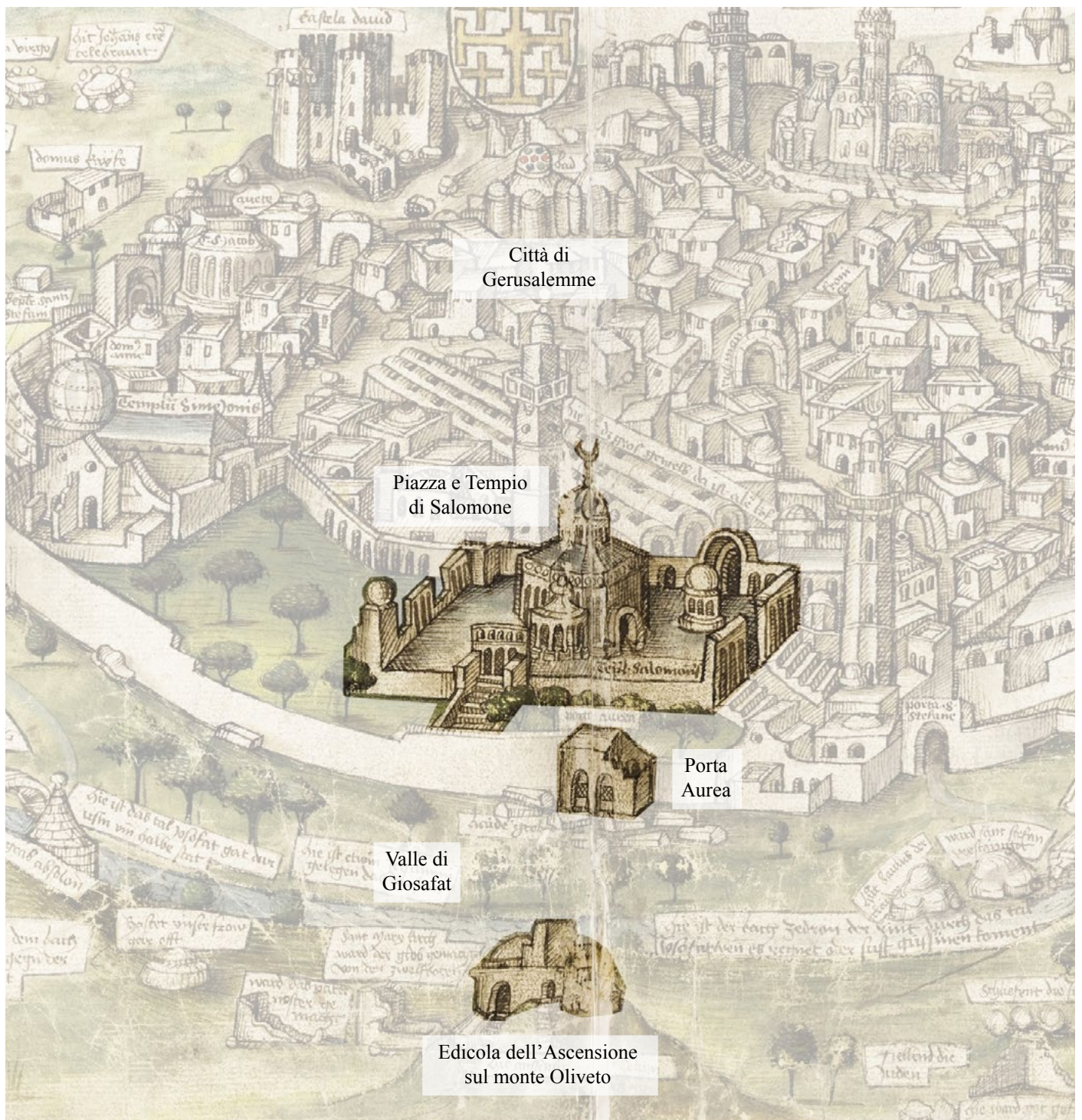
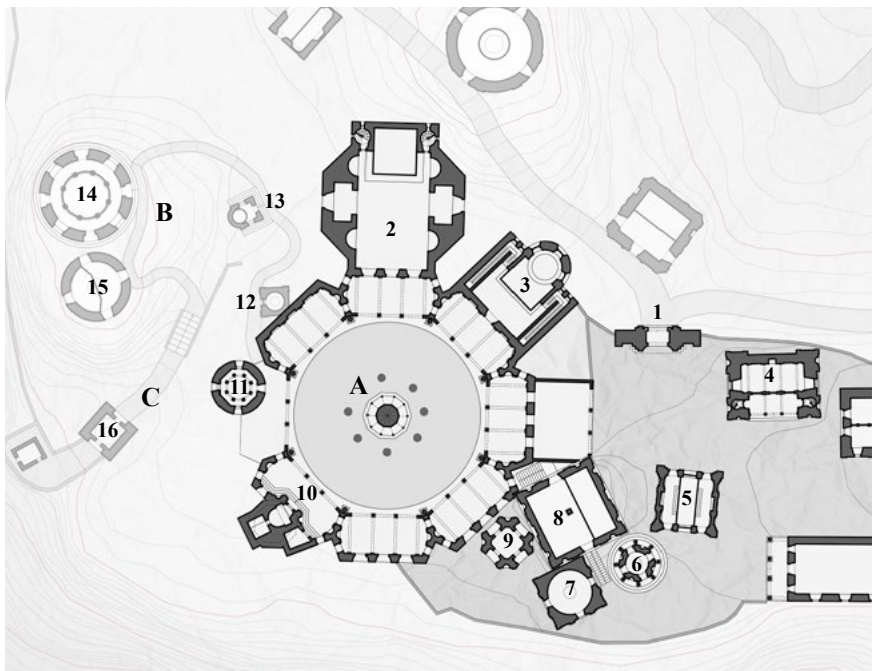


Figura 3.118 - Konrad Grünenberg, Veduta della città di Gerusalemme, Penna, inchiostro e acquerello su carta, 1487, Karlsruhe, Badische Landes-Bibliothek, Cod. St. Peter pap. 32 (*Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*). In evidenza, il Tempio di Salomone, la Porta Aurea, la Valle di Giosafat e l'edicola dell'Ascensione sul monte Oliveto.





**Legenda:**

- A. Piazza del *Tempio di Salomone*
- B. Monte Oliveto
- C. Valle di Giosafat
- 1. *Porta Aurea*
- 2. *Tempio di Salomone*
- 3. *Probatica Piscina*
- 4. *Casa di Caifas*
- 5. Cappella della *Salita al Calvario*
- 6. Cappella della *Madonna Tramortita*
- 7. Cappella della *Spogliazione*
- 8. Cappella della *Crocifissione*
- 9. Cappella della *Deposizione*
- 10. *Santo Sepolcro*
- 11. Cappella del *Noli Me Tangere*
- 12. Cappella della *Cena in Emmaus*
- 13. Cappella dell'*Apparizione ai discepoli*
- 14. Cappella dell'*Ascensione*
- 15. Cappella dello *Spirito Santo*
- 16. Cappella del *Giudizio Universale*

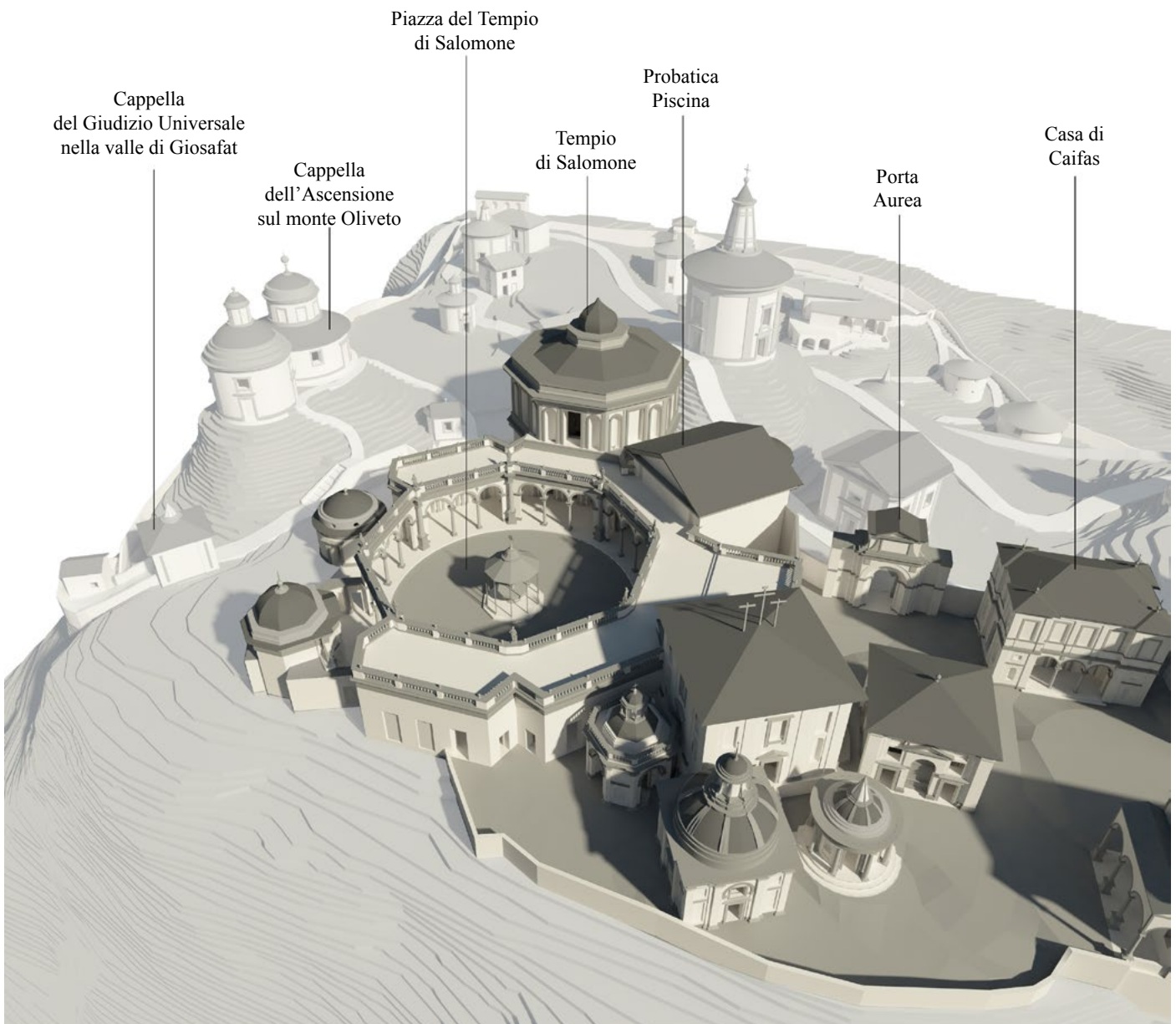


Figura 3.119 - Ricostruzione in pianta e in tre dimensioni del progetto di Galeazzo Alessi per l'area alta del Sacro Monte. In evidenza la città di Gerusalemme "dentro le mura": come si può notare, le mura esterne della piazza del *Tempio di Salomone* costituiscono a tutti gli effetti le mura della città.



la piazza dall'area dei palazzi, che, nel Libro dei Misteri, rappresenta la parte restante del "corpo de la città".

Inoltre, alle spalle della piazza del *Tempio* si trova un piccolo avvallamento che già ai tempi di Bernardino Caimi rappresentava la cosiddetta valle di Giosafat, dove l'architetto prevede di costruire la cappella del *Giudizio Universale*. Come a Gerusalemme, la valle di Giosafat divide la piazza del *Tempio* dal monte degli Ulivi, quell'altura del Sacro Monte, dove, a proposito, Alessi disegna la cappella dell'*Ascensione*<sup>153</sup>.

Anche la posizione della *Porta Aurea* e della *Probativa Piscina* non sembra essere casuale. La *Porta Aurea*, infatti, si trova a pochi passi dai portici, mentre la *Probativa Piscina* è "appizzata [appoggiata] cum esse mura del tempio", come scrive Francesco Suriano: la cappella disegnata da Alessi è direttamente collegata a una delle cellule del portico, a pochi passi dal *Tempio di Salomone*.

I pellegrini che visitavano Gerusalemme consideravano la Probativa Piscina come la "piscina superiore" del complesso del Tempio di Salomone, dove venivano lavati gli agnelli prima di essere sacrificati. Una tradizione medievale, inoltre, legava questo luogo alla Leggenda della Vera Croce e a un miracolo narrato nel Nuovo Testamento<sup>154</sup>: la guarigione di un paralitico che da anni attendeva di immergersi nelle acque della piscina, dove "un angelo [...] in certi momenti discendeva nella piscina e agitava l'acqua". Secondo la testimonianza del Vangelo di Giovanni "il primo ad entrarvi dopo l'agitazione dell'acqua guariva da qualsiasi malattia fosse affetto"<sup>155</sup>. Unendo la tradizione orale alla lettura delle Sacre Scritture e all'esperienza di pellegrinaggio, il frate di origine milanese Girolamo Castiglione descrive la Probativa Piscina con queste parole:

"Volgendo a Ponente [...] trovi la probatica piscina. Questa piscina ha cinque portichi sotto terra per una scala di pietra: e da quella scala se intra nell'altra porta e trovi una altra scala de tre scaglioni ali piedi di questa scala trovi una grande aqua e c'è scuro grande. Ivi Salomone gittare fece uno legno del qual la sancta croce fu facta e questo acciò che non si trovasse. E da poi che fu gittato questo legno in quella aqua l'angelo discendeva dal celo una volta l'anno: e comoveva quella aqua: e il primo languido che c'entrava era sanato de ogni infirmitade. E ivi Cristo sanò lo languido: il quale era stato XXXVIII anni quando disse: *Tolle grabatum tuum et ambula*"<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Come a Gerusalemme, il pellegrino avrebbe incontrato la cappella appena fuori della città, in cima ad un'altura raggiungibile soltanto dopo aver attraversato la piazza del *Tempio di Salomone*.

<sup>154</sup> Sulla Leggenda della Vera Croce, si veda il bel libro di Barbara Baert: B. Baert 2004.

<sup>155</sup> Il miracolo è narrato in: Giovanni (5, 1-18).

<sup>156</sup> G. Castiglione, Capitolo XXX. Il passaggio è in gran parte copiato da un manoscritto del Viaggio di Niccolò da Poggibonsi, come si può vedere da un confronto con: Niccolò da Poggibonsi 1881, 200-201. È particolarmente interessante che nel *Proemio* del Libro dei Misteri sia citato lo stesso versetto biblico che si trova anche nel *Fior di Terrasanta* (passaggio riportato raramente in resoconti di viaggio, diari e guide di Gerusalemme). "Più oltre passando alle spalle d'uno di detti portici, intendo si debba fare un'edificio come ho dimostrato nella figura sua particolare che imiti quello della probatica Piscina, dove artificioosamente sia posta la figura d'un Angelo che discenda



Figura 3.120 - Anonimo, Probaticha Piscina, silografia, 1518 ca. Da: *Viaggio* 1518.

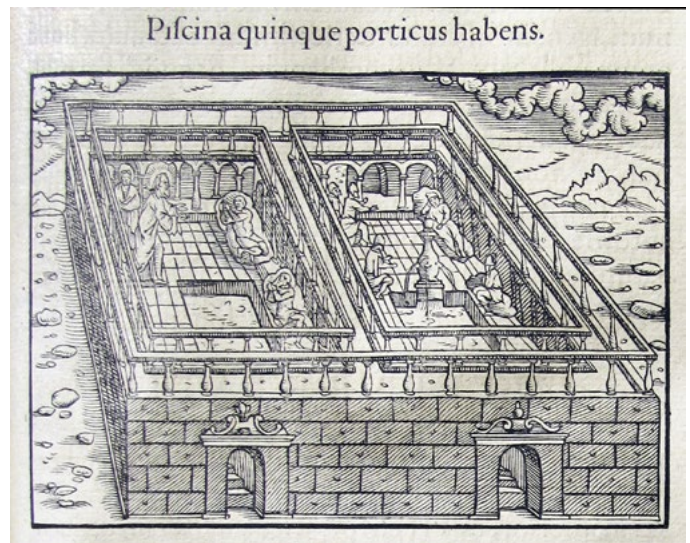


Figura 3.121 - Anonimo (Adam Reissner?), *Piscina quinque porticus habens*, silografia, 1555 ca. Da: A. Reißner 1563, 415. Ricostruzione della Probaticha Piscina e dei cinque portici.



Figura 3.122 - Lambert Lombard, Cristo guarisce un paralitico nella Probaticha Piscina, Penna e inchiostro bruno su carta, 1559, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 1975.131.241. Sulla destra, si può vedere la ricostruzione della Probaticha Piscina, come una vasca a pianta circolare.



La cappella disegnata nel Libro dei Misteri intende mettere in scena sia il *mistero* della guarigione del paralitico, che il miracolo dell'angelo che, agitando l'acqua, fa guarire il "gran numero di infermi, ciechi, zoppi e paralitici" che attendono intorno alla *Piscina*<sup>157</sup>. Come ha notato Rebecca Gill, è particolarmente significativo che Alessi colleghi l'edificio alla struttura del portico e disegni al suo interno una coppia di scale: i portici e le scale, infatti, apparivano spesso nelle descrizioni dei pellegrini che visitavano il "vero" monumento Gerusalemme<sup>158</sup>. Tuttavia è altrettanto significativo che, in assenza di precise indicazioni sulle caratteristiche architettoniche della Probatice Piscina, l'architetto attinga a un repertorio di immagini eterogeneo e del tutto estraneo all'iconografia gerosolomitana<sup>159</sup> (Figg. 3.120-3.122).

Alessi cerca infatti nell'architettura antica un edificio o una tipologia architettonica in grado di rappresentare un monumento che le parole dei pellegrini e le fonti bibliche non erano in grado di definire con precisione. Il progetto per la *Probatice Piscina* al Sacro Monte si trova così a metà strada tra la ricostruzione di un *Balneum* romano, come quello ritratto dall'umanista Fabio Calvo nell'*Antiquae Urbis Romae*<sup>160</sup> (Figg. 3.123, 3.124), e un ninfeo antico, con vasche, fonti, giochi d'acque e gruppi scultorei. Non sembra un caso che l'architettura della *Probatice Piscina* ricomponga, nell'impostazione generale, l'immagine di un edificio molto studiato nella Roma degli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento: il cosiddetto Ninfeo di Egeria, un monumento databile al II secolo d.C., che si trovava nei pressi della via Appia antica, e che rispondeva perfettamente alle funzioni che un architetto

---

dal Cielo, et perturbi l'acqua, et ivi il Signor nostro paia dire al Paralitico, - *Tolle grabatum tuum et ambula*". LM 6r.

<sup>157</sup> Giovanni (5, 1-18).

<sup>158</sup> Rebecca Gill ha presentato un intervento sulla *Probatice Piscina* (*Mystery and the Multi-sensory at Galeazzo Alessi's Sacro Monte di Varallo*) al recente convegno online "CMRS Conference: Varallo and the Sacri Monti of Northwestern Italy", organizzato da Geoffrey Symcox a UCLA (29/10/2020 – 30/10/2020). Ringrazio gli organizzatori del convegno per aver inviato a partecipanti e uditori i paper provvisori. Santo Brasca scrive infatti: "A mano destra propinquo al ditto luoch, intrando alquanto in una strada senza exito, è la Probatice Piscina, la quale à 7 portici, e già fu piena de aqua, per la quale li infermi ogni anno erano sanati nello advenimento de l'angelo; et li Christo sanò quello infermo quale tanti anni era iaciuto, come si lege in evangelio. El sito d'essa è amplo, quasi quadro et molto profundo, tal che volendo descendere al fondo bisogna smontare per 33 gradi; et al presente è vacua de aqua et piena de ruine; et anche se dice che in questa piscina stete molti anni el legno de la croce et perhò haveva tanta virtute". S. Brasca 1966, 73.

<sup>159</sup> Alessi, infatti, non sembra considerare (o conoscere) le illustrazioni della Probatice Piscina che accompagnavano i libri e i trattati su Gerusalemme e sulla Terra Santa, come l'incisione nel *Viaggio* di Niccolò da Poggibonsi, o l'erudita ricostruzione nella *Hierusalem Vetustissima* di Adam Reißner: entrambe le immagini rappresentavano vasche rettangolari circondate da portici di archi su colonne. Interessante, invece, un confronto con un disegno del pittore fiammingo Lambert Lombard, che rappresenta una vasca circolare a gradini concentrici, simile a quella disegnata da Alessi nel suo progetto per la *Probatice Piscina*: Lambert Lombard, *Cristo guarisce un paralitico nella Probatice Piscina*, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 1975.131.241 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339970> – ultima consultazione: 28/1/2021)

<sup>160</sup> F. Calvo 1532. Sui legami tra il *Balneum* di Calvo e le aule termali vitruviane: P.J. Jacks 1990, 463-474.

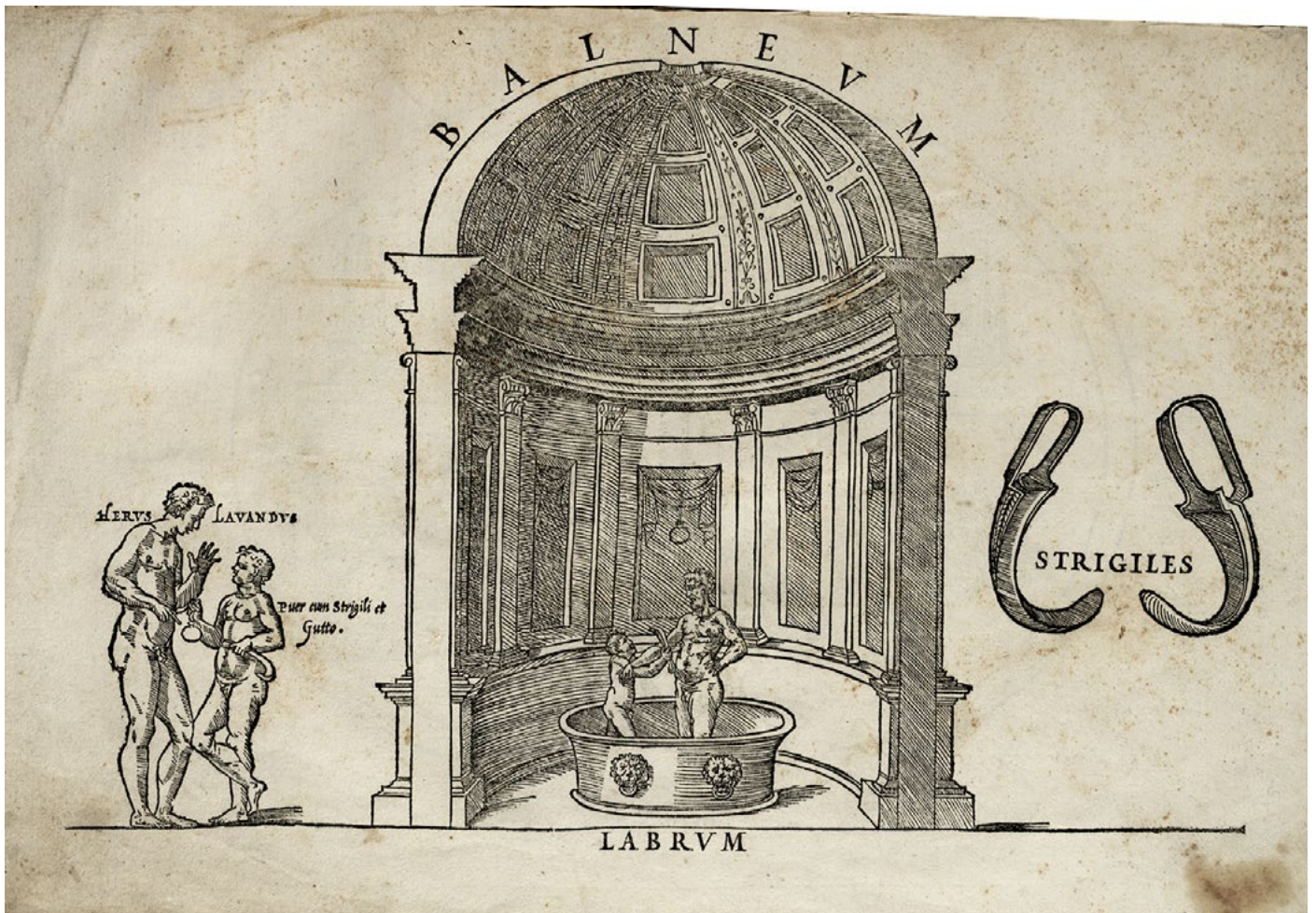


Figura 3.123 - Fabio Calvo, *Balneum*, silografia, 1532. Da: F. Calvo 1532. L'incisione rappresenta la ricostruzione di un bagno antico, con vasca (*labrum*) e strumenti per detergere il corpo (*strigiles*).

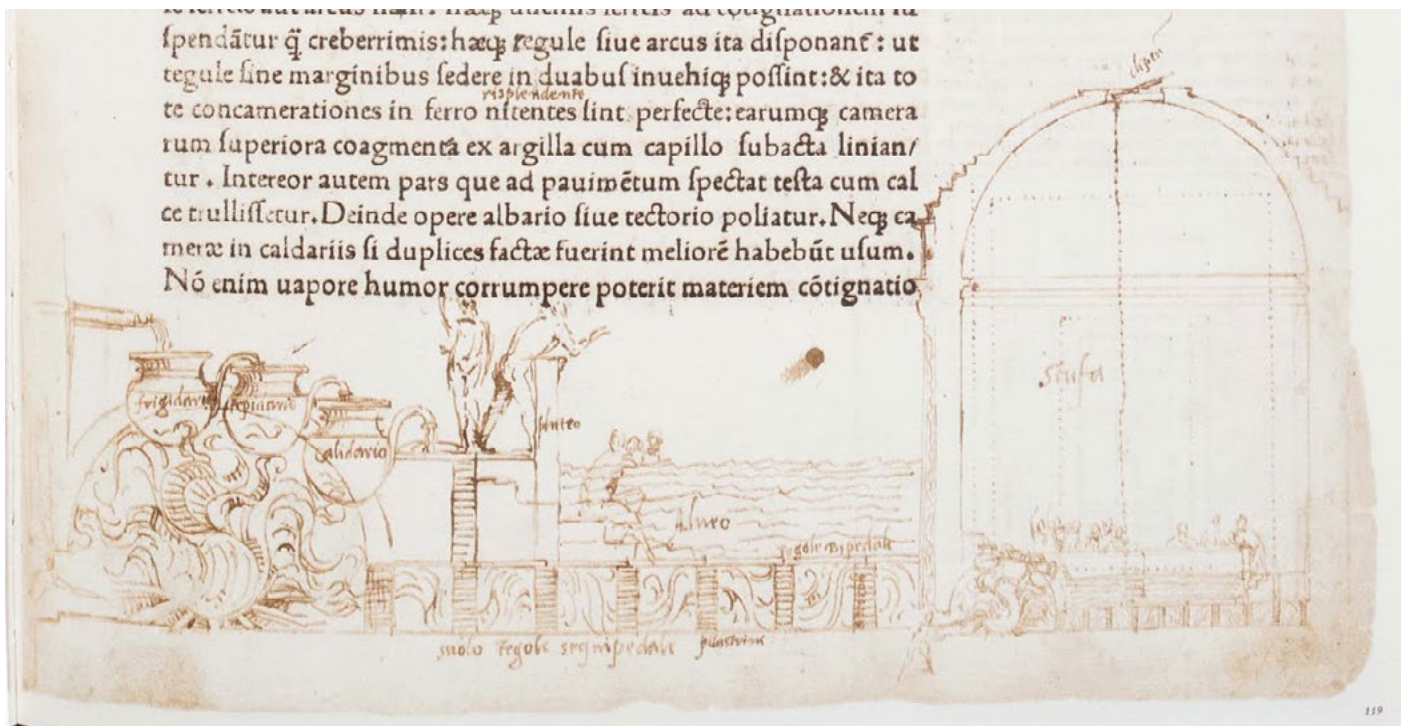


Figura 3.124 - Giovanni Battista da Sangallo (detto il Gobbo), Ricostruzione del *Balneum* vitruviano, penna e inchiostro bruno su carta, 1520-49 circa, Roma, Biblioteca Corsiniana, Incun. 50, 34v.



rinascimentale si poteva aspettare da una “piscina” del mondo antico<sup>161</sup> (Figg. 3.125 - 3.127).

Come nel Ninfeo di Egeria, Alessi disegna una grande aula coperta da una volta a botte, chiusa da una nicchia semicircolare, dove si trova, come in un *Balneum*, la vasca della *Probativa Piscina* (Figg. 3.128 - 3.131). La vasca è circondata da un giro di sedute, su cui l’architetto prevede di collocare le statue degli infermi, in attesa del miracolo. Se nel Ninfeo romano di Egeria, al centro della nicchia si trovava la statua della ninfa, distesa sopra alla fonte (Fig. 3.126), al Sacro Monte Alessi immagina invece di realizzare l’automa di un angelo, azionato da un getto di acqua corrente: una ruota dentata avrebbe fatto ruotare un’asta metallica all’interno del braccio dell’angelo, che, attraverso una bacchetta, avrebbe “mesterios[amente]” mosso l’acqua all’interno della vasca circolare<sup>162</sup> (Fig. 3.134).

La leggendaria piscina superiore del Tempio di Salomone avrebbe preso forma in un edificio anomalo, una ricostruzione di un ninfeo antico che si potrebbe definire quasi archeologica. Allo stesso tempo, la scena sarebbe stata dominata dalla presenza di una “machin[a] da diletto, e da meraviglia”, non lontana da quelle che animavano i sontuosi giardini genovesi, fiorentini e romani intorno alla metà del Cinquecento<sup>163</sup>. In questo progetto si può ancora sentire in sordina la voce dei minori osservanti francescani, che suggeriscono ad Alessi le caratteristiche dei “veri” edifici della città santa. Tuttavia, nella *Probativa Piscina*, così come in altri edifici analizzati nel prossimo paragrafo, emerge pienamente la cultura di un architetto cresciuto a Roma intorno a metà Cinquecento, che tenta di ricostruire Gerusalemme attraverso le sue esperienze e l’universo di immagini che popolano la sua “professione di architettura”<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> Il Ninfeo era stato studiato e disegnato da Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane, come testimoniano alcuni disegni di mano di Antonio e del figlio di Baldassarre (Sallustio Peruzzi), databili tra 1510 e 1540: GSDU 1223 Ar; GSDU 665Ar; GSDU 689 Ar. Un momento importante per la “riscoperta” del Ninfeo di Egeria è segnato dal Trionfo di Carlo V a Roma nel 1536. Sulla ricezione del Ninfeo di Egeria nel Cinquecento e relativa bibliografia: A. De Cristofaro 2013; E. Ferretti 2018.

<sup>162</sup> Il meccanismo idraulico dell’automa è illustrato al foglio 137 del Libro dei Misteri.

<sup>163</sup> La citazione è tratta dall’introduzione alla prima edizione in volgare del trattato sugli automi di Erone di Alessandria (1589), scritta dal traduttore, Bernardino Baldi. J. Shearman 1983, 100. Sugli automi dei giardini romani e fiorentini, si veda, in particolare: M. Fagiolo 1981. Sui giardini genovesi e i ninfei: L. Magnani 1984; L. Magnani 1987.

<sup>164</sup> S. Varni 1877, 54-55.

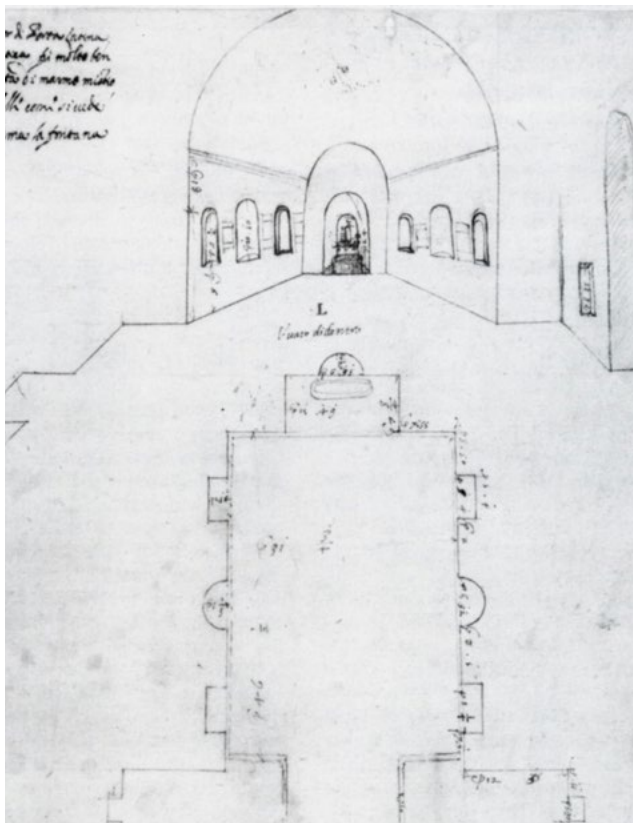


Figura 3.125 - Anonimo portoghese, rilievo in pianta e schizzo prospettico del ninfeo di Egeria a Roma, penna e inchiostro su carta, 1568-1570 Windsor Castle, Royal Lib., Dal Pozzo Albums, vol. A12, inv. 10373 r.

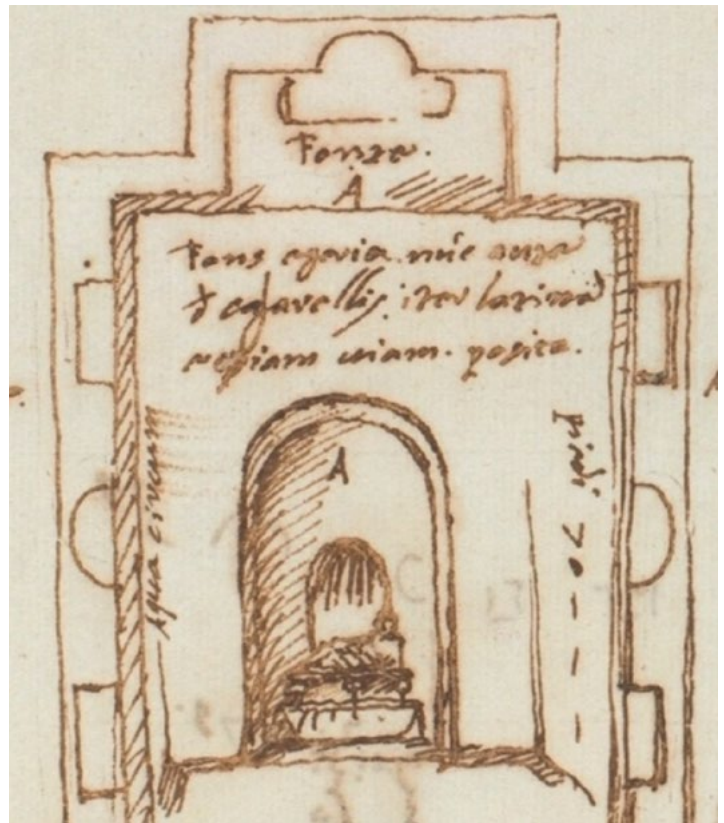


Figura 3.126 - Sallustio Peruzzi (da Baldassarre Peruzzi?), Rilievo e schizzo prospettico del Ninfeo di Egeria a Roma (particolare), penna e inchiostro bruno su carta, Firenze, Uffizi, GDSU, 665 A r.



Figura 3.127 - Ninfeo di Egeria, Parco della Caffarella, Roma.





Figura 3.128 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probativa Piscina*, sezione, LM 140.



Figura 3.129 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per il portico del *Tempio de Salomone*, con il dettaglio della *Probativa Piscina*, pianta, LM 259.

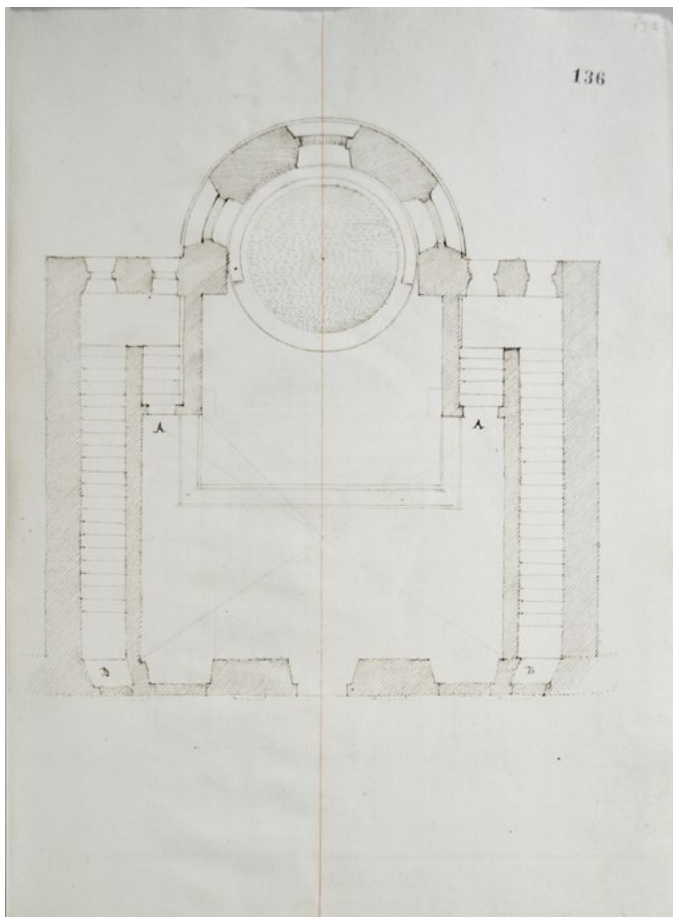


Figura 3.130 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probativa Piscina*, pianta, LM 136.



Figura 3.131 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probativa Piscina*, sezione, LM 137.



Figura 3.132 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Probativa Piscina*, sezione con dettaglio dell'automata dell'angelo, LM 139.



## I palazzi e la Basilica del Santo Sepolcro: Gerusalemme o non Gerusalemme?

Come si è visto nei paragrafi precedenti, alcuni progetti del Libro dei Misteri creano un sistema coerente e stratificato, che, oltre a riprodurre la topografia della città di Gerusalemme, ne definisce un'immagine accurata e persuasiva. Tuttavia, nel disegno di Galeazzi Alessi per l'area alta, non mancano elementi contraddittori, che sembrano discostarsi da quanto detto fino a questo momento. Un esempio particolarmente significativo è rappresentato dalle case di *Caifas* e *Pilato*, che Alessi disegna all'interno delle mura della città, a poca distanza dalla *Porta Aurea*<sup>165</sup>.

I pellegrini in visita a Gerusalemme identificavano il sito della casa di Caifas in una chiesa non lontana dal monte Sion, mentre riconoscevano il palazzo e il Pretorio di Pilato in alcuni edifici nei dintorni della Probativa Piscina, lungo la cosiddetta Via Dolorosa<sup>166</sup> (Figg. 3.133-3.134).

Intorno alla metà del XVI secolo le rappresentazioni delle case di Caifas e di Pilato non erano per nulla frequenti e le descrizioni testuali erano piuttosto sommarie<sup>167</sup>. In genere i pellegrini non si soffermavano sull'architettura della casa di Caifas, di cui ormai non rimaneva quasi nulla, ma identificavano quel luogo con il *mistero* correlato a quel sito, ovvero la presentazione di Cristo al sommo sacerdote ebraico Caifas<sup>168</sup>. La casa di Pilato, invece, era invece descritta come “una de le più belle case di Ierusalem”, il luogo “dove Cristo fu deriso e flagellato e sputato ne la faza sua gloriosa e coronato cum una corona de spine e finaliter condannato a morte”, usando le parole del padovano Gabriele Capodilista<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Sulla disposizione di questi edifici nel progetto di Alessi per l'area alta, si veda il paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzi Alessi** (I palazzi e la città).

<sup>166</sup> Come spiega Francesco Suriano, il sito della casa di Caifas è da riconoscere in un luogo vicino al monte Sion, “dove fo condemnato Christo esser degno de morte, de la qual fo facta una chiesa, et vi è indulgentia plenaria”. F. Suriano 1900, 108.

<sup>167</sup> Le immagini del Palazzo di Pilato diventano più frequenti a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo. Si veda, ad esempio, la ricostruzione della Fortezza Antonia in: B. Amico 1620, 24-26. Su Bernardino Amico, autore di un volume sull'architettura della Terra Santa, con illustrazioni di grande qualità, incise da Antonio Tempesta e Jaques Callot: M. Piccirillo 2009, 369-373; B. Amico 1997, 1-34. Nelle vedute di Gerusalemme quattro e cinquecentesche, si possono soltanto distinguere i volumi degli edifici, immersi nel tessuto urbano (si veda, ad esempio, la veduta di Reuwich: Fig. 3.12). L'unica immagine in cui l'architettura dei due edifici è definita con maggiore precisione è l'incisione di Jacob Clauser (Fig. 3.133). È probabile che, nel rappresentare la *Casa di Caifas* al foglio 11 del Libro dei Misteri, Alessi si sia ispirato proprio a quest'immagine (Fig. 3.135).

<sup>168</sup> Girolamo Castiglione, confondendosi con la casa di Anna, descrive la Casa di Caifas con queste parole: “Partendosi del loco sopradicto [la Probativa Piscina] trovi una *bella casa* la quale fu del forte Samsone [...]”. Girolamo 1499, Capitolo XXXI. Roberto di Sanseverino, invece, spiega che le case di Caifas ed Anna erano completamente in rovina: al loro posto, un pellegrino poteva trovare soltanto dei “sassi”, in ricordo dei *misteri* avvenuti in quei luoghi, come spesso accadeva nei siti di Gerusalemme che non erano sotto la custodia dei minori osservanti francescani. R. Sanseverino 2006, 144.

<sup>169</sup> “Intraì ne la casa di Pilato, che è una de le più belle case di Ierusalem. Quivi in uno loco concavato sive basso, c'è lo loco dove esso Pilato stete a dar la sententia condannando Christo.” Antonio da Crema 1996, 108. S. Brasca 1966, 186. Pressoché identica la testimonianza di Santo Brasca: S. Brasca 1966, 72.



Figura 3.133 - Monogrammista IC (Jacob Clauser?), *Das heilige statt Jerusalem* [...], Silografia, 1550. Da: Muenster, Sebastian. *Cosmography*. Basel: Henricus Petri, 1550, 1110-1111.

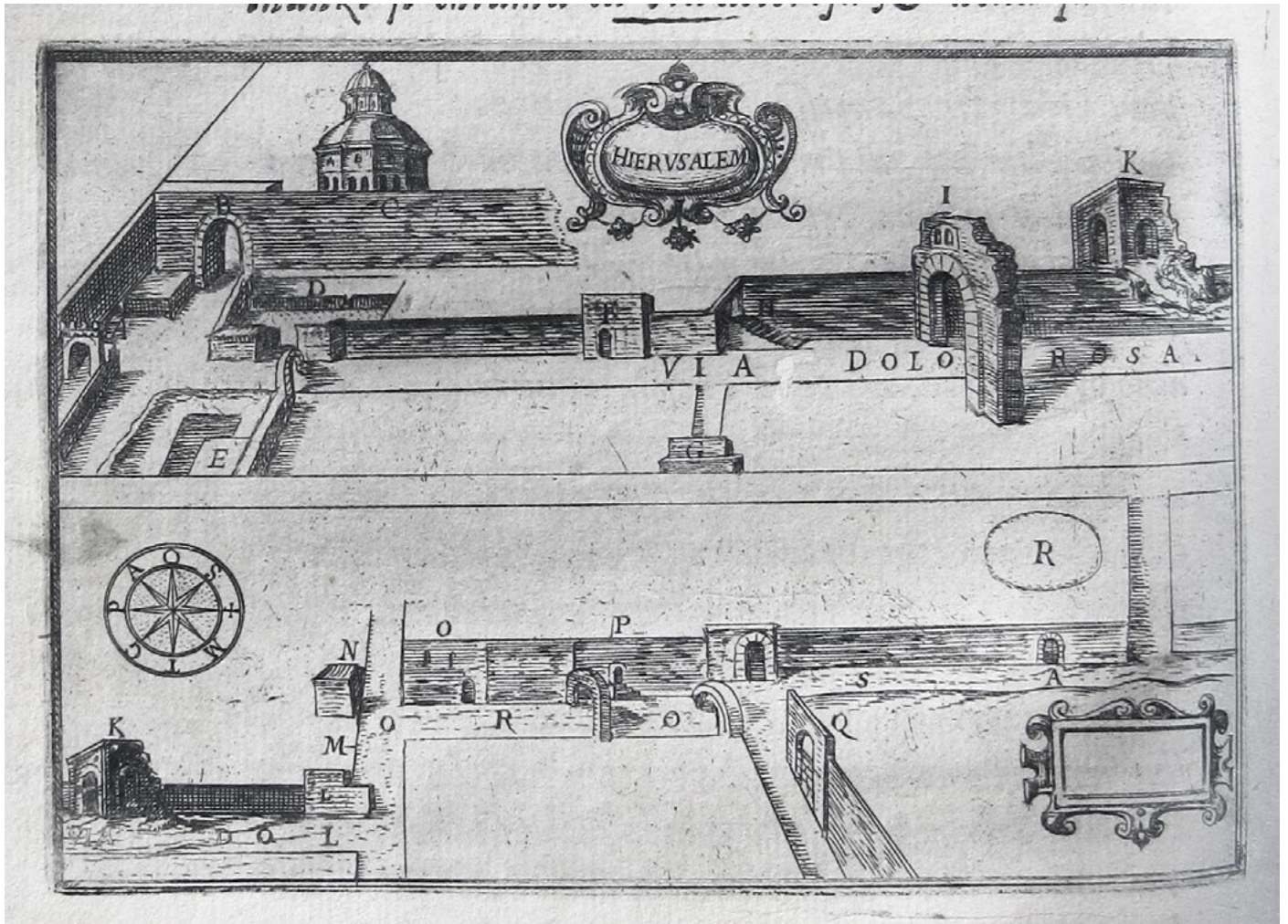


Figura 3.134 - Jan Zuellart, *Via Dolorosa*, calcografia, 1586. Da: G. Zuallardo 1586, 164. Con la lettera 'I' è indicato il cosiddetto "Arco di Pilato", dove, secondo la tradizione, avrebbe avuto luogo il mistero dell' *Ecce Homo*.



Nel progetto per il Sacro Monte, Alessi affronta il disegno per le case di *Case di Caifas* e di *Pilato* soltanto dopo aver stabilito il sito per la grande piazza del *Tempio di Salomone*. Come si è visto nel secondo capitolo, l'unica parte del Sacro Monte rimasta libera da costruzioni restava la spianata a Nord della *Chiesa Vecchia* e del complesso del monte Sion<sup>170</sup>. Pur conoscendo la topografia di Gerusalemme, Alessi è costretto a venire a compromessi: rinunciando a riprodurre la disposizione topografica dei “veri” edifici di Gerusalemme, le *Case di Pilato* e di *Caifas* sono disegnate a poca distanza tra loro, nell'unico spazio interno alle mura, che non fosse già occupato da altre costruzioni<sup>171</sup> (Fig. 3.135).

Scendendo al disegno di dettaglio, Alessi si trova nelle condizioni di immaginare l'aspetto delle *Case di Caifas* e *Pilato*, senza avere precisi riferimenti, dal momento che i resoconti di pellegrinaggio le descrivevano semplicemente come “le più belle case di Ierusalem”, senza soffermarsi sui dettagli architettonici di questi edifici. Per questo motivo l'architetto interpreta le *Case* come sontuosi palazzi signorili, simili a quelli che aveva realizzato nei decenni precedenti per i ricchi patrizi genovesi<sup>172</sup> (Fig. 3.136).

Anche se a un primo sguardo questi edifici non sembrano alludere in alcun modo all'architettura della città santa, ad un'analisi più attenta si può notare che la *Casa di Pilato* riproduce invece un elemento distintivo del “vero” edificio di Gerusalemme, spesso ricordato dai pellegrini che camminavano lungo la via Dolorosa. Al centro del piano nobile della *Casa di Pilato*, infatti, si può notare una loggia, da cui si affaccia la figura di Ponzio Pilato che indica Gesù Cristo, incoronato di spine (Fig. 3.138): si tratta della cosiddetta finestra dell'*Ecce Homo*, ovvero quella finestra del Palazzo Pretorio da cui, secondo la tradizione, Ponzio Pilato avrebbe mostrato Gesù alla folla, prima di condannarlo alla crocifissione (Fig. 3.137). La finestra dell'*Ecce Homo* era descritta nei resoconti di pellegrinaggio e talvolta rappresentata nelle vedute ‘realistiche’ di Gerusalemme (Fig. 3.133). Il frate minore osservante Luigi Vulcano, autore di un trattato sulla Terra Santa pubblicato a Napoli nel 1563, descriveva la finestra del Pretorio con queste parole:

“Andando per [la via Dolorosa] verso la porta del gregge [o di Santo Stefano], viddi l'arco, onde Pilato mostrò Cristo al populo dicendo. *Ecce homo*; Et qui gliè

---

<sup>170</sup> Si vedano le considerazioni fatte al paragrafo 2.2 **Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (I palazzi e la città).

<sup>171</sup> Sembra piuttosto evidente, vista l'attenzione mostrata nel riprodurre la topografia della città santa, che Alessi e i suoi committenti fossero consapevoli che questi due edifici, a Gerusalemme, si trovassero a grande distanza l'uno dall'altro. Sarebbe infatti bastato osservare una qualsiasi veduta di Gerusalemme (come quelle utilizzate da Alessi per progettare il *Tempio di Salomone*), per comprendere la disposizione delle case di Caifas e Pilato nella topografia della città.

<sup>172</sup> Si è già parlato di questi edifici al paragrafo 2.2 **Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (I palazzi e la città).

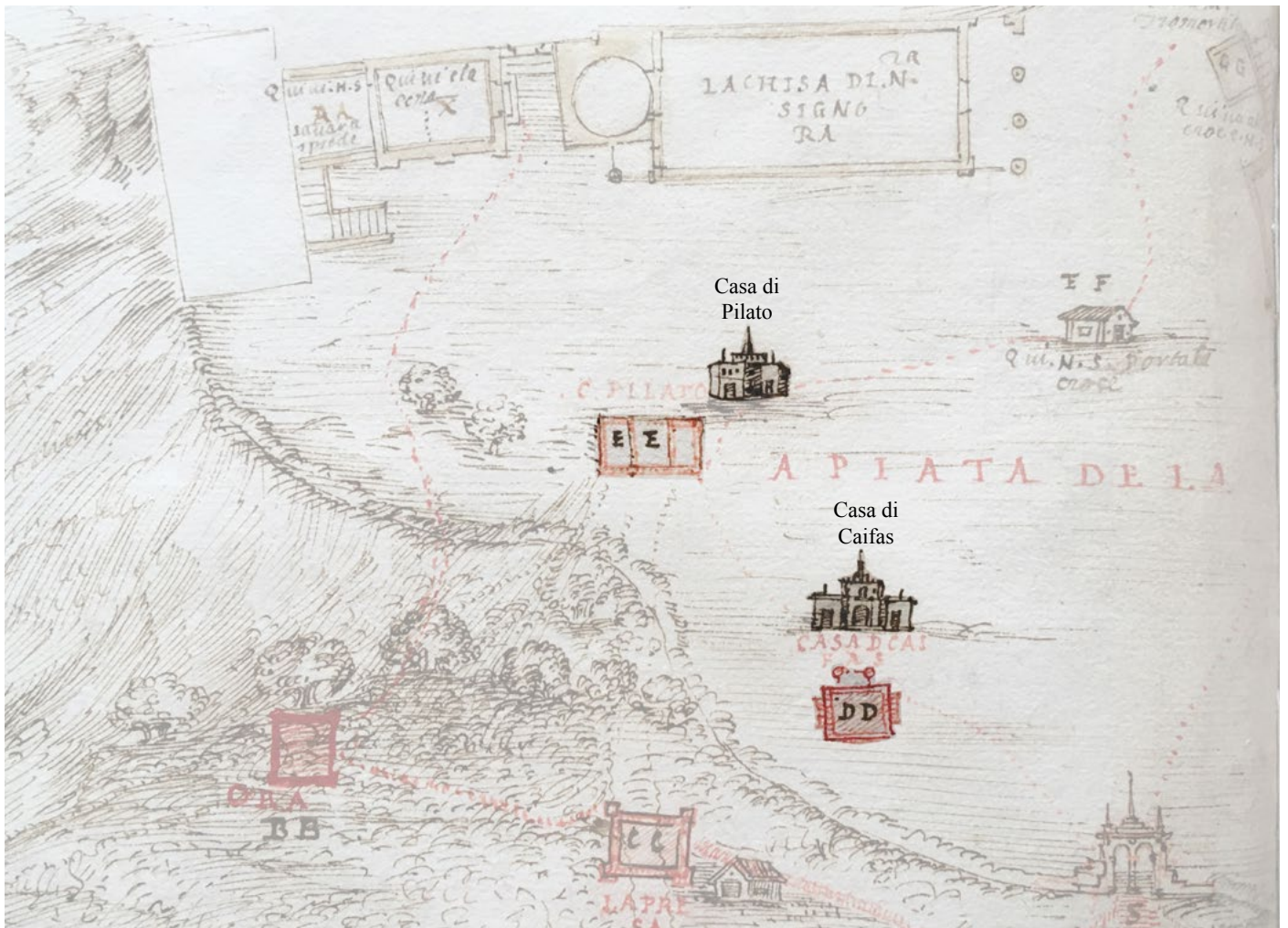


Figura 3.135 - Galeazzo Alessi, Progetto per l'area alta del Sacro Monte. LM 11. In evidenza le *Casa di Caifas e Pilato*.

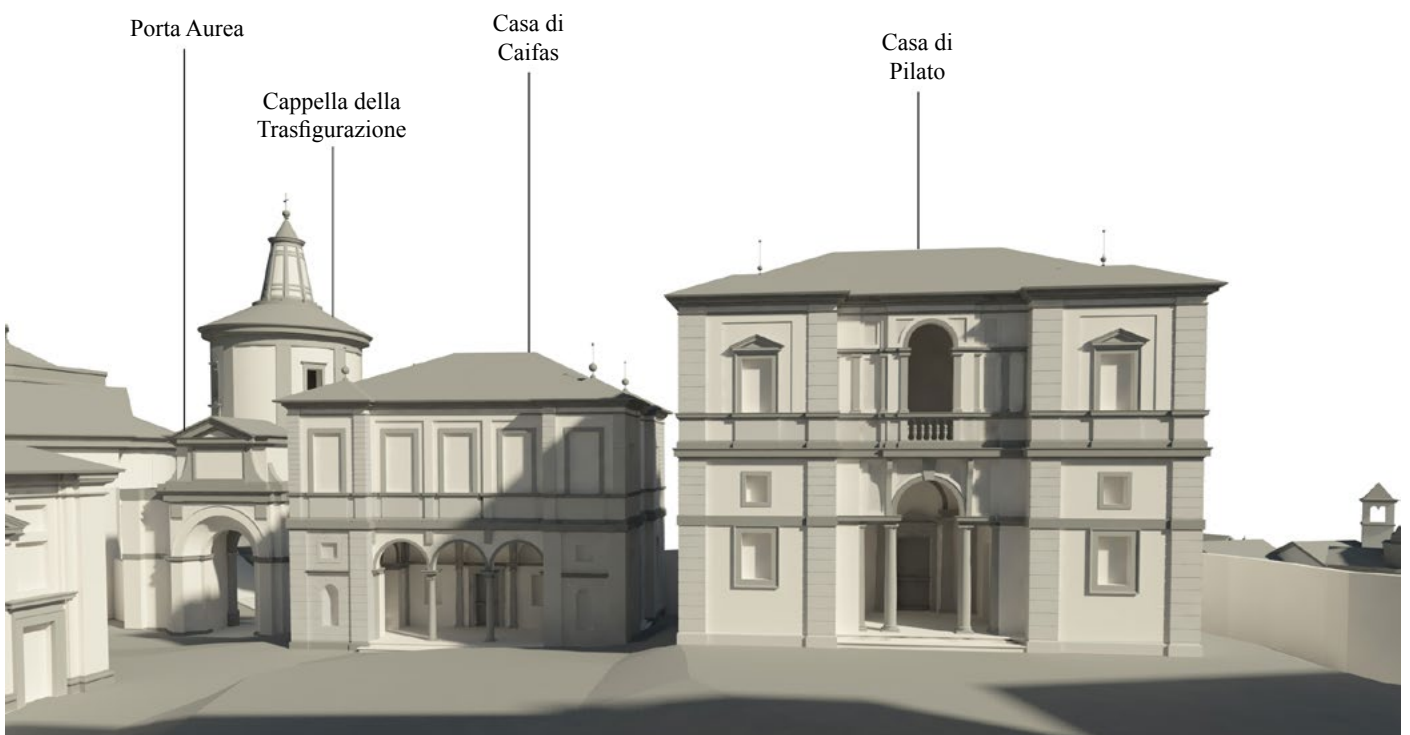


Figura 3.136 - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per l'area alta del Sacro Monte.



una fenestra con una colonna in mezzo, & nell'una banda steva Christo, & nell'altra Pilato [...].”<sup>173</sup>.

Luigi Vulcano, come molti altri pellegrini prima di lui, riconosceva la finestra dell'*Ecce Homo* in quella bifora che si affacciava sulla *Via Dolorosa*, rappresentata con grande vividezza nella calcografia che accompagna il *Devotissimo Viaggio di Gierusalemme* di Jan Zuellart (1586)<sup>174</sup> (Fig. 3.137).

Tuttavia, nel rappresentare la finestra dell'*Ecce Homo* all'interno della *Casa di Pilato*, Galeazzo Alessi non sembra interessato ad imitare le forme della “vera” finestra del Pretorio, ma è invece intenzionato a creare un'ambientazione coerente e uniforme: non avrebbe avuto alcun senso, agli occhi di un architetto come Galeazzo Alessi, realizzare una bifora al centro di un palazzo signorile. Una finestra a bifora sarebbe senz'altro risultata una scelta anacronistica per uno spettatore del tempo (Fig. 3.138).

Quindi, per evocare Gerusalemme e i suoi monumenti, Alessi non tenta di riprodurre i dettagli architettonici del “vero” edificio, ma si affida a un sistema più sofisticato, che intende coinvolgere emotivamente e fisicamente i visitatori del Sacro Monte. L'architetto progetta la *Casa di Pilato* in funzione del movimento dello spettatore. Nell'idea di Alessi, i pellegrini del Sacro Monte avrebbero camminato all'interno di una scenografia estremamente persuasiva: si sarebbero mossi tra le stanze della “bella casa” del prefetto della Giudea e qui avrebbero visto alcuni degli eventi decisivi della Passione di Cristo. Uscendo, dopo aver contemplato la *Presentazione a Pilato*, la *Flagellazione* e l'*Incoronazione di Spine*, avrebbero osservato il mistero dell'*Ecce Homo* da una certa distanza, guardando la scena dal basso all'alto. Gli spettatori non avrebbero soltanto osservato, ma sarebbero anche diventati attori della scena, in una “relazione tra opera d'arte e spettatore [...] pienamente transitiva”, come scrive John Shearman<sup>175</sup>. Infatti, mostrando soltanto le statue di Cristo e di Pilato, l'osservatore si sarebbe trovato nelle condizioni di completare la rappresentazione (Fig. 3.139): con un espediente comune a molte altre opere rinascimentali, Alessi avrebbe suggerito agli osservatori di essere parte della folla che aveva condannato a morte Cristo, rompendo le barriere tra l'evento rappresentato e lo spettatore<sup>176</sup>. L'architettura della *Casa di Pilato* è pensata “per annullare la

---

<sup>173</sup> L. Vulcano 1563, 134. Su Luigi Vulcano, si veda la nota 23 in questo capitolo. Jan Zuellart descrive la finestra con queste parole: “Hora bisogna sapere ch'il detto Pretorio, e la Corte dove i Giudei, e Farisei gridando [...] erano avanti un'arco, in forma di Ponte, o Porta, che si vede li appresso, antichissimo, & è assai alto [...]. In cima del quale vi è restato qualche poco d'edificio, come una Galleria, havendo verso l'Oriente una gran fenestra divisa da un pilastro, per la quale il detto Pilato mostrò il nostro Redentore flagellato, e coronato di spine, dicendo: Ecce homo, etc.”. G. Zuallardo 1587, 156.

<sup>174</sup> G. Zuallardo 1587, 156.

<sup>175</sup> Con il termine “transitive”, John Shearman intende quelle opere che “non esauriscono l'azione in sé, ma la estendono su un ‘oggetto’”. J. Shearman 2008, 32-33.

<sup>176</sup> Si vedano, ad esempio, le considerazioni su alcune rappresentazioni quattro e cinquecentesche dell'*Ecce Homo* (tra cui quella al Sacro Monte di San Vivaldo): J. Shearman 2008, 36-43. Il vangelo descrive la scena con queste parole: “Pilato uscì di nuovo, e disse loro: «Ecco, ve lo conduco fuori, affinché sappiate che non trovo in lui nessuna colpa». Gesù dunque uscì, portando la corona

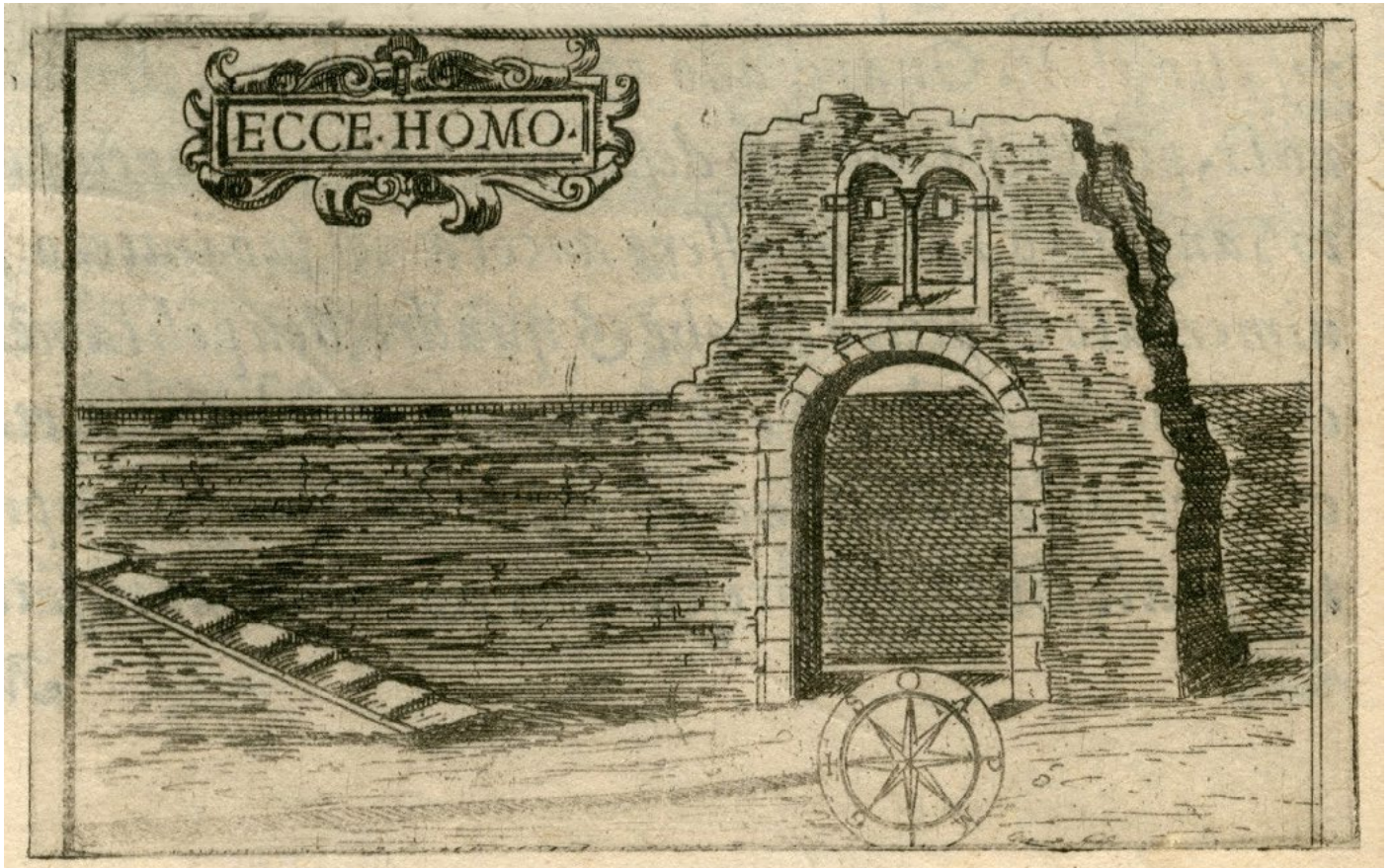


Figura 3.137 - Jan Zuellart, Arco e finestra dell' *Ecce Homo*, calcografia, 1586. Da: G. Zuallardo 1586, 164.



Figura 3.138 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la *Casa di Pilato*, alzato, LM 199.



Figura 3.139 - Jacques Callot, *Ecce Homo*, acquaforte, 1624-1625 ca, Washington, National Gallery of Art, R.L. Baumfeld Collection, 1969.15.531.



distanza storica” tra osservatore e rappresentazione, per permettere allo spettatore di “partecipare a quell’esperienza come se si ripetesse in quel momento”<sup>177</sup>.

Un caso differente, ma non meno rilevante, è rappresentato dalle cappelle del *Santo Sepolcro* e della *Crocifissione*. Nel XVI secolo, era chiaro a chiunque avesse osservato una qualsiasi veduta o mappa di Gerusalemme che il monte Calvario e l’edicola del Santo Sepolcro, luoghi della crocifissione e della sepoltura di Cristo, si trovassero nella parte opposta della città, rispetto al Tempio di Salomone (Fig. 3.140). Per quale motivo, allora, nel progetto di Alessi, le cappelle del *Santo Sepolcro* e della *Crocifissione* sono direttamente collegate al portico del *Tempio di Salomone* (Fig. 3.143)? La questione è piuttosto complessa, ma merita di essere analizzata nel dettaglio per comprendere come l’orografia del sito e il sistema di preesistenze abbiano condizionato il progetto di Alessi per una Nuova Gerusalemme al Sacro Monte.

Nel *Proemio* del Libro dei Misteri, Alessi spiega di voler realizzare, tra le cappelle di *Cristo che Porta la Croce* e della *Cena in Emmaus*, ben sei misteri: la *Madonna Tramortita*, la *Spogliazione*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, il *Santo Sepolcro* e il *Noli Me Tangere* (Fig. 3.141). Tre di questi misteri si trovavano all’interno di edifici preesistenti, che, per ragioni diverse, non potevano essere demoliti: il *Santo Sepolcro*, la *Crocifissione* e il *Noli Me Tangere*<sup>178</sup>. Se l’obiettivo principale del progetto per l’area alta era quello di creare un percorso chiaro, continuo e senza interruzioni, allora era necessario collegare tra loro le cappelle esistenti e trovare il sito adatto per costruire i nuovi edifici, non lontano da queste tre cappelle.

Lo spazio a disposizione era estremamente ridotto, dal momento che a Sud dell’antico portico del *Santo Sepolcro* (ovvero sul versante del monte che si affaccia verso Varallo) il terreno diventava talmente ripido da essere definito una “parete”<sup>179</sup>. Il progetto per la piazza del *Tempio*, sviluppandosi intorno alla fontana che si trovava di fronte al *Santo Sepolcro*, costituiva un ulteriore ostacolo, in quanto limitava le possibilità di costruire i nuovi edifici a Nord dell’antico portico.

L’architetto e i suoi committenti conoscevano la topografia di Gerusalemme ed erano consapevoli che nella città santa i misteri della Crocifissione, del Santo Sepolcro e del *Noli Me Tangere* non si trovavano nella spianata del Tempio, ma all’interno della Basilica del Santo Sepolcro. È forse per questo motivo che, in un primo

---

di spine e il manto di porpora. Pilato disse loro: «Ecco l’uomo!». Come dunque i capi dei sacerdoti e le guardie lo ebbero visto, gridarono: «Crocifiggilo, crocifiggilo!» Pilato disse loro: «Prendetelo voi e crocifiggetelo; perché io non trovo in lui alcuna colpa». I Giudei gli risposero: «Noi abbiamo una legge, e secondo questa legge egli deve morire, perché si è fatto Figlio di Dio.» Giovanni (19, 6-7).

<sup>177</sup> J. Shearman 2008, 43.

<sup>178</sup> Si vedano le considerazioni al paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (Il rinnovamento del Sacro Monte).

<sup>179</sup> Non a caso nell’atto di donazione del Sacro Monte (1493), uno dei più antichi documenti della storia del Sacro Monte, il notaio scrive che la cappella del *Santo Sepolcro* si trova “in dicto territorio, ubi dici solebat *super parietem*”. P. Galloni 1909, 8.

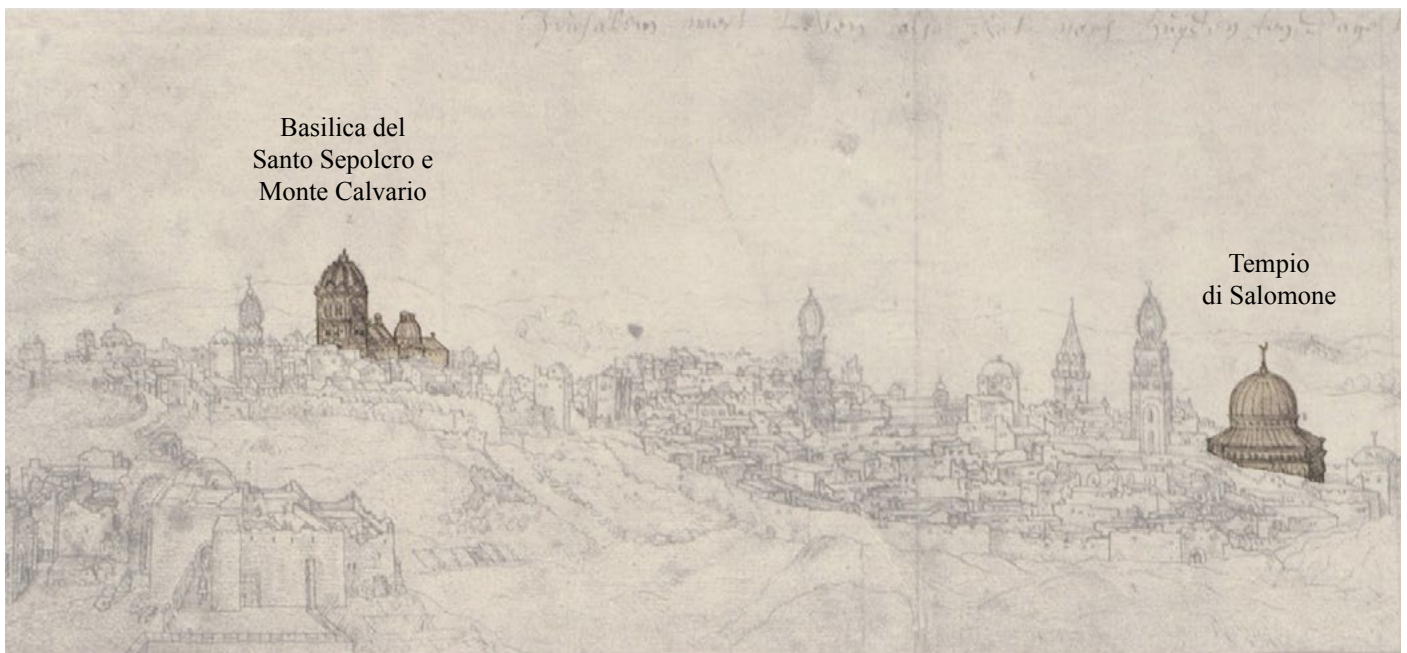


Figura 3.140 - Anonimo (Anversa?), Veduta di Gerusalemme da Sud, penna e inchiostro su carta, 1530-1550 ca, collocazione sconosciuta (già nella collezione di Maurice Delacre, Ghent). Da: D. Van Heesch 2019, 202.

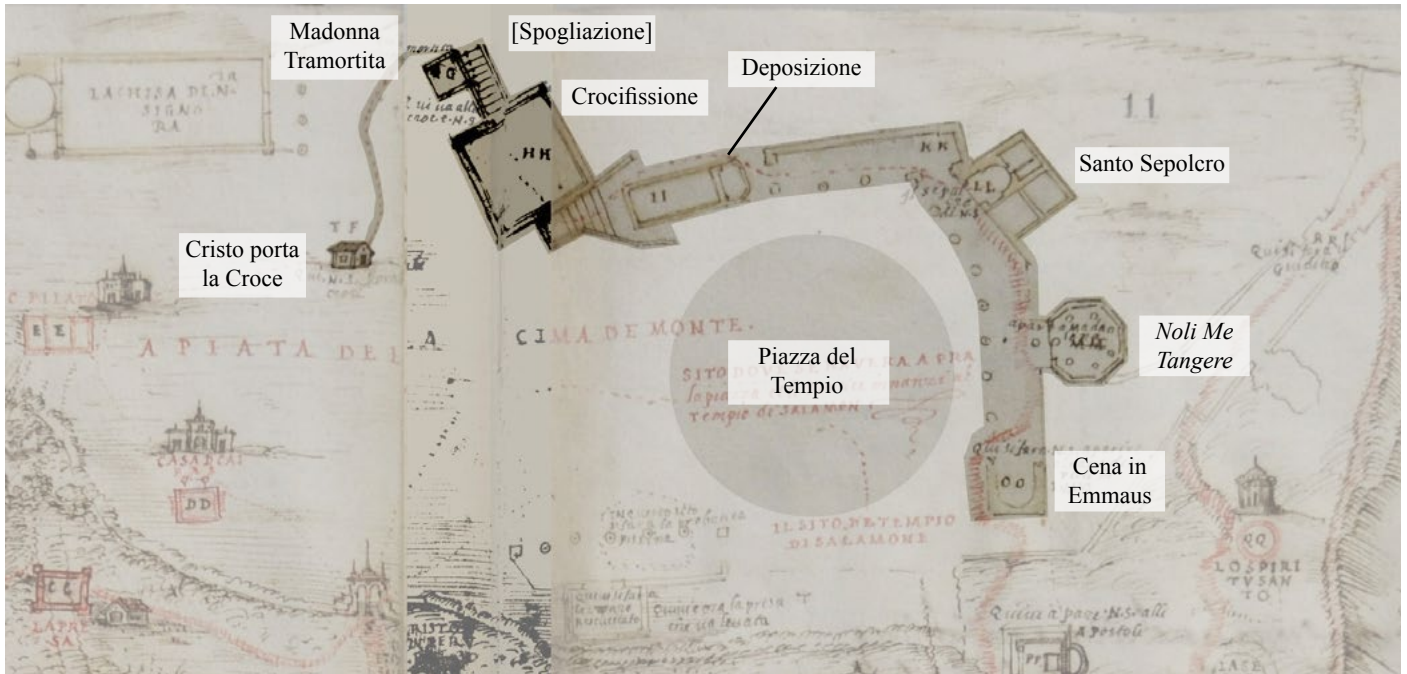


Figura 3.141 - Galeazzo Alessi, Progetto per l'area alta del Sacro Monte, pianta, LM 11. In evidenza il sito della piazza del *Tempio di Salomone* e i sette misteri compresi tra la cappella di *Cristo che porta la Croce* e la *Cena in Emmaus*. In questo disegno si può vedere chiaramente il rilievo del preesistente portico del *Santo Sepolcro*, evidenziato da Alessi con acquarellature color ocra. Nel progetto per l'area alta, l'architetto decide di abbattere il vecchio portico, ma di mantenere alcune di queste cappelle, come si può vedere a Figg. 142, 143.



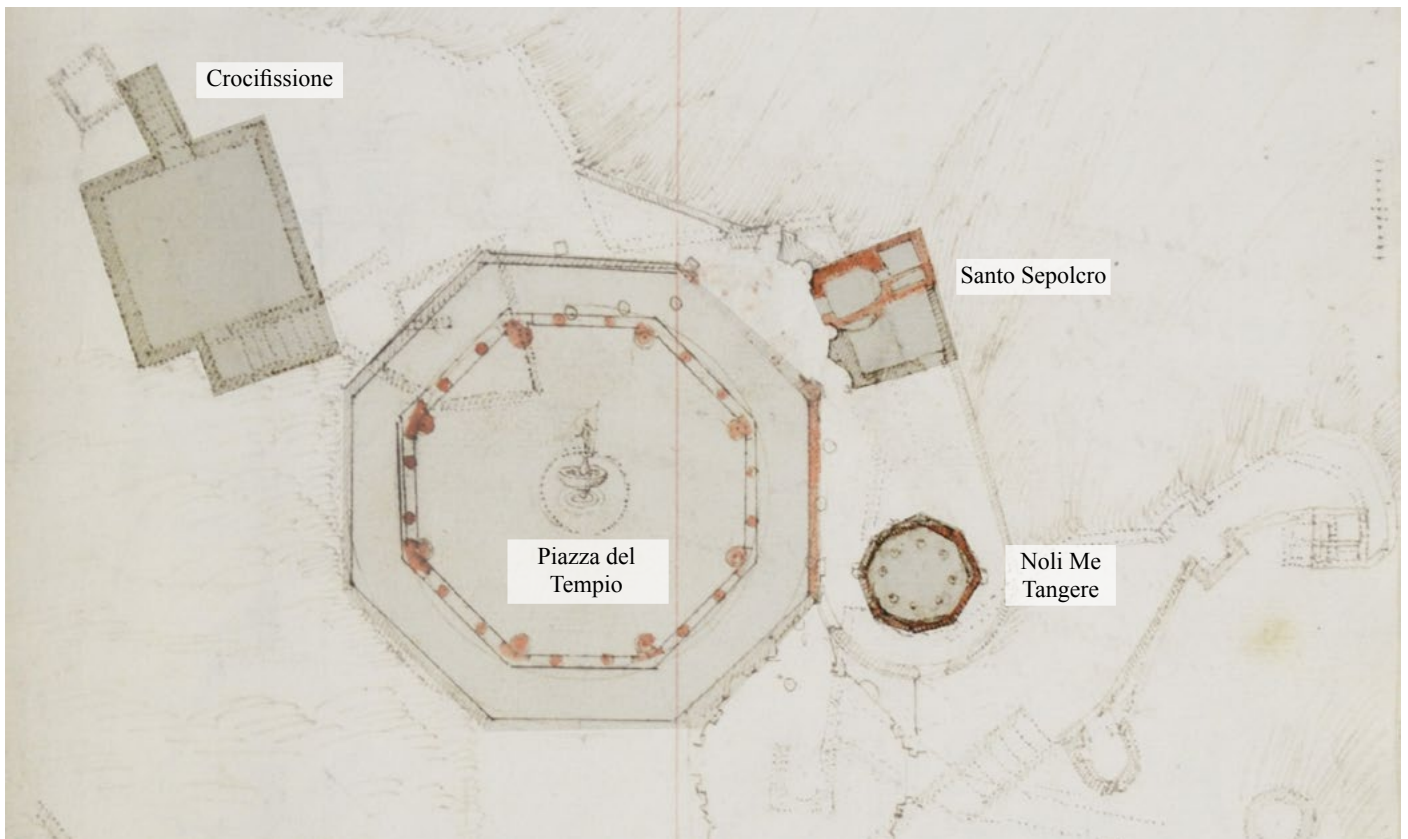


Figura 3.142 - Galeazzo Alessi, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, pianta, LM 118. In evidenza le preesistenti cappelle della *Crocifissione*, del *Santo Sepolcro* e del *Noli Me Tangere*. Si può notare come in questo primo progetto Alessi tenti di creare una barriera visiva tra le tre cappelle e la piazza del *Tempio di Salomone*.

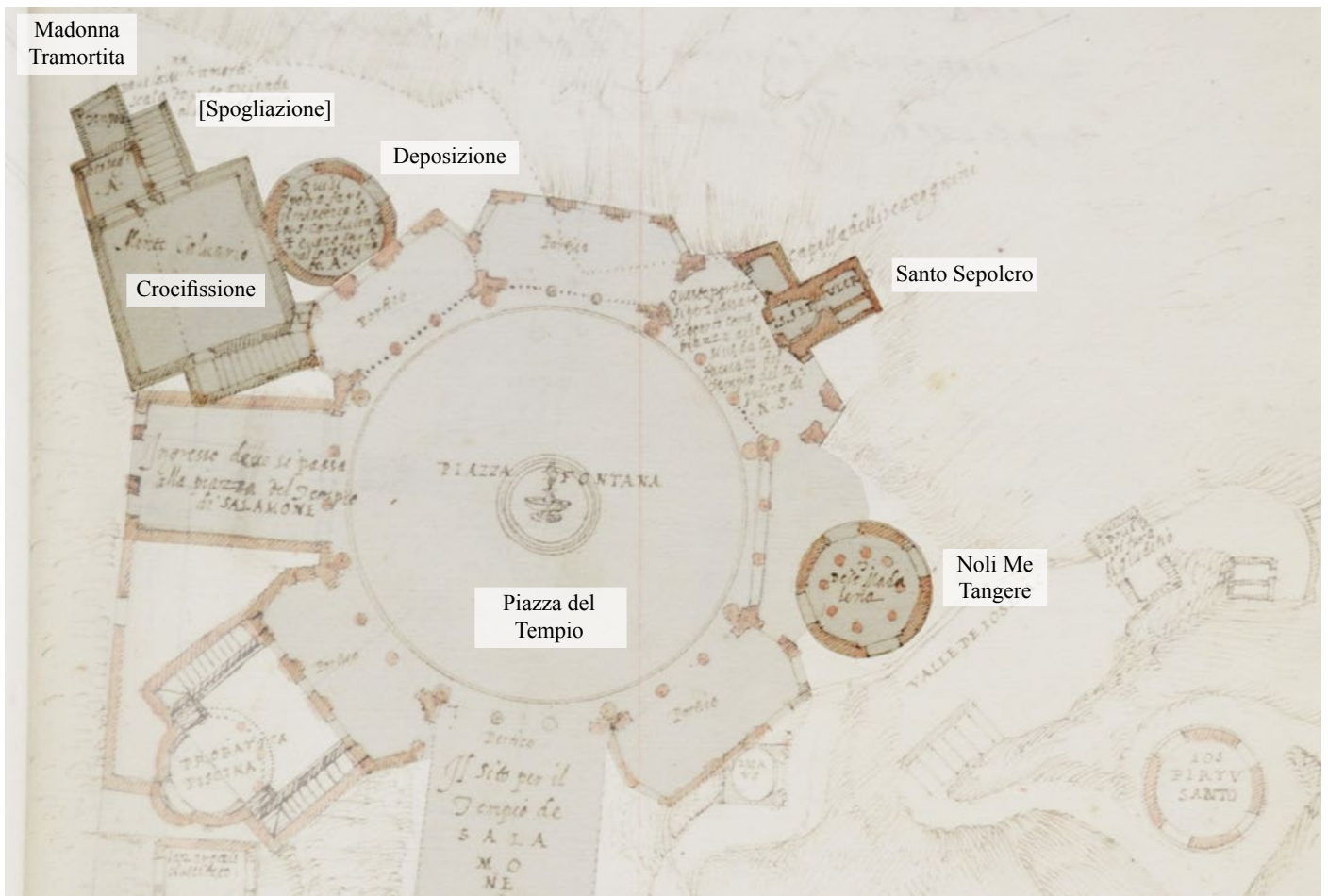


Figura 3.143 - Galeazzo Alessi, Progetto per la piazza del *Tempio di Salomone*, pianta, LM 259. In questo progetto si può vedere come Alessi include le cappelle della *Crocifissione*, della *Deposizione*, del *Santo Sepolcro* e del *Noli Me Tangere* nel disegno della piazza del *Tempio*.



Figura 3.144 - Ricostruzione ipotetica del progetto di Galeazzo Alessi per l'area alta del Sacro Monte. In evidenza le cappelle che compongono la parte finale del percorso. In rosso è indicato il tragitto che avrebbe dovuto seguire il pellegrino per visitarle.

**Legenda:** 1. Cristo porta la Croce; 2. Madonna Tramortita; 3. Spogliazione; 4. Crocifissione; 5. Deposizione; 6. Santo Sepolcro; 7. *Noli Me Tangere*; 8. Cena in Emmaus; 9. Apparizione ai Discepoli; 10. Ascensione; 11. Spirito Santo; 12. Giudizio Universale.

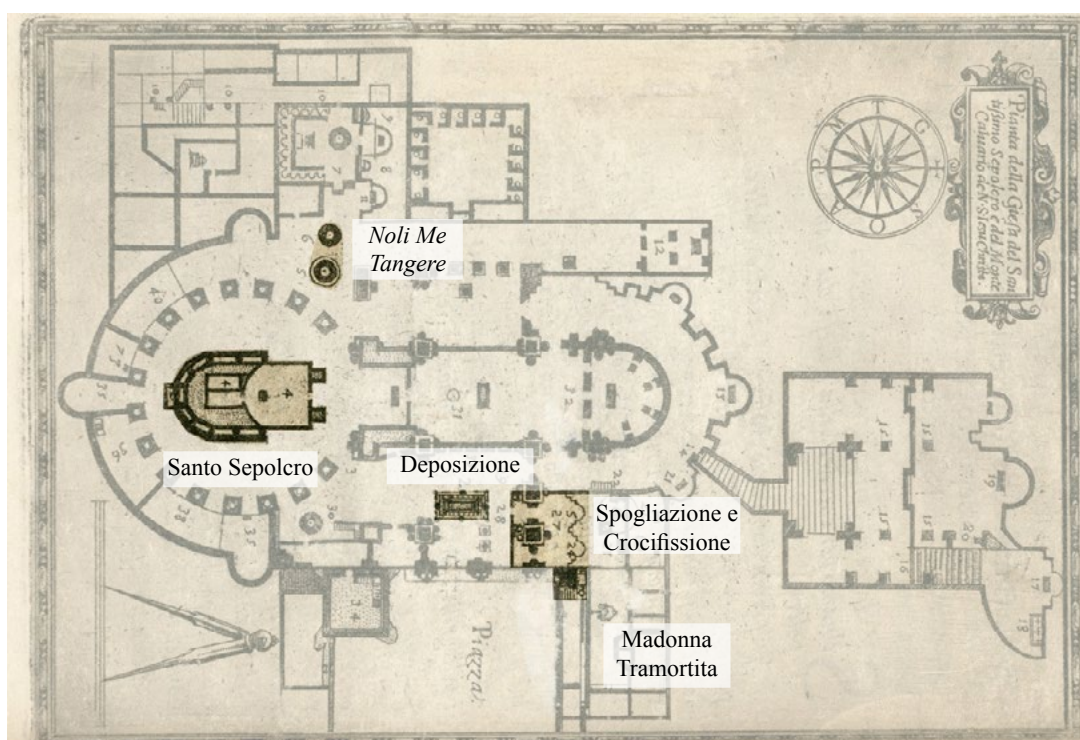


Figura 3.145 - Jan Zuellart, Pianta della Basilica del Santo Sepolcro, calcografia, 1586. Da: G. Zuallardo 1586. In evidenza i sei *misteri* riprodotti da Alessi nel progetto del Libro dei Misteri.



momento, Alessi tenta di creare una barriera visiva tra queste cappelle e la piazza del *Tempio di Salomone*<sup>180</sup> (Fig. 3.142).

Soltanto nel progetto definitivo, rappresentato al foglio 259 (Fig. 3.143), Alessi decide di intrecciare l'ultima parte del percorso (da *Cristo che porta la Croce* al *Giudizio Universale*) alla piazza del *Tempio*. Conservando le antiche cappelle e unendole alle cellule del portico, Alessi progetta i nuovi edifici (*Madonna Tramortita*, *Spogliazione* e *Deposizione*) nelle poche aree del Sacro Monte rimaste libere, ovvero ai piedi del monte Calvario, intorno alla cappella della *Crocifissione*. Come si può vedere nella ricostruzione proposta nella Figura 3.144, per seguire il corretto ordine dei *misteri*, i pellegrini avrebbero dovuto visitare queste cappelle, attraversando il portico e affacciandosi più volte sulla piazza del *Tempio*.

Sembra evidente che Alessi fosse consapevole di venire meno ai propositi di riprodurre fedelmente la topografia della città santa, ma la necessità di mettere “ordine” al complesso prevale sugli intenti *mimetici*: nel disegno 259 del Libro dei Misteri, l'architetto propone infatti una soluzione in grado di unire vecchie e nuove costruzioni in maniera convincente, ottimizzando gli esigui spazi a disposizione, senza preoccuparsi troppo di ricreare sul Sacro Monte la disposizione dei “veri” edifici di Gerusalemme.

Altrettanto controversi sono i disegni per le singole cappelle: a Gerusalemme, i *misteri* della Madonna Tramortita, della Spogliazione, della Crocifissione, della Deposizione, del Santo Sepolcro e del *Noli Me Tangere* erano raccolti all'interno della grande Basilica del Santo Sepolcro (Fig. 1.145), uno degli edifici più importanti della cristianità, conosciuto in occidente in un'innumerabile quantità di repliche, descrizioni, disegni e immagini a stampa<sup>181</sup> (Figg. 3.146, 3.147). È evidente che nel nuovo Sacro Monte di Alessi non sarebbe stato possibile realizzare una copia della monumentale architettura dell'*Anastasis* di Gerusalemme, la grande rotonda fatta costruire da Costantino intorno al sito del Sepolcro di Cristo<sup>182</sup> (Fig. 3.148). La necessità di adattare i vecchi edifici al nuovo percorso rendeva pressoché impossibile la costruzione di un'architettura che evocasse le caratteristiche architettoniche dell'*Anastasis* e unisse in un unico edificio tutti i *misteri* previsti nel progetto di Alessi. Al Sacro Monte le distanze tra il *Santo Sepolcro* e il monte Calvario riproducevano infatti le misure dei *Sacra Loca* a Gerusalemme: per replicare l'architettura dell'*Anastasis*, inglobando le cappelle già costruite, sarebbe stato necessario costruire una rotonda delle stesse dimensioni dell'originale, con una cupola dal diametro di oltre 20 metri.

---

<sup>180</sup> Nel foglio 258 Alessi disegna il percorso che collega questi edifici alle spalle del portico del *Tempio di Salomone*. Sul disegno 258, si veda anche il paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi** (La piazza del *Tempio di Salomone*).

<sup>181</sup> La bibliografia sulla Basilica del Santo Sepolcro e la sua ricezione in Occidente è molto ricca. Il più recente testo monografico in lingua italiana sul tema è: M. Losito 2011. Si veda anche: J.E.A. Kroesen 2000; C. Morris 2005.

<sup>182</sup> Sull'architettura della Basilica del Santo Sepolcro e la sua evoluzione nei secoli: D. Pringle 2007, 6-72.

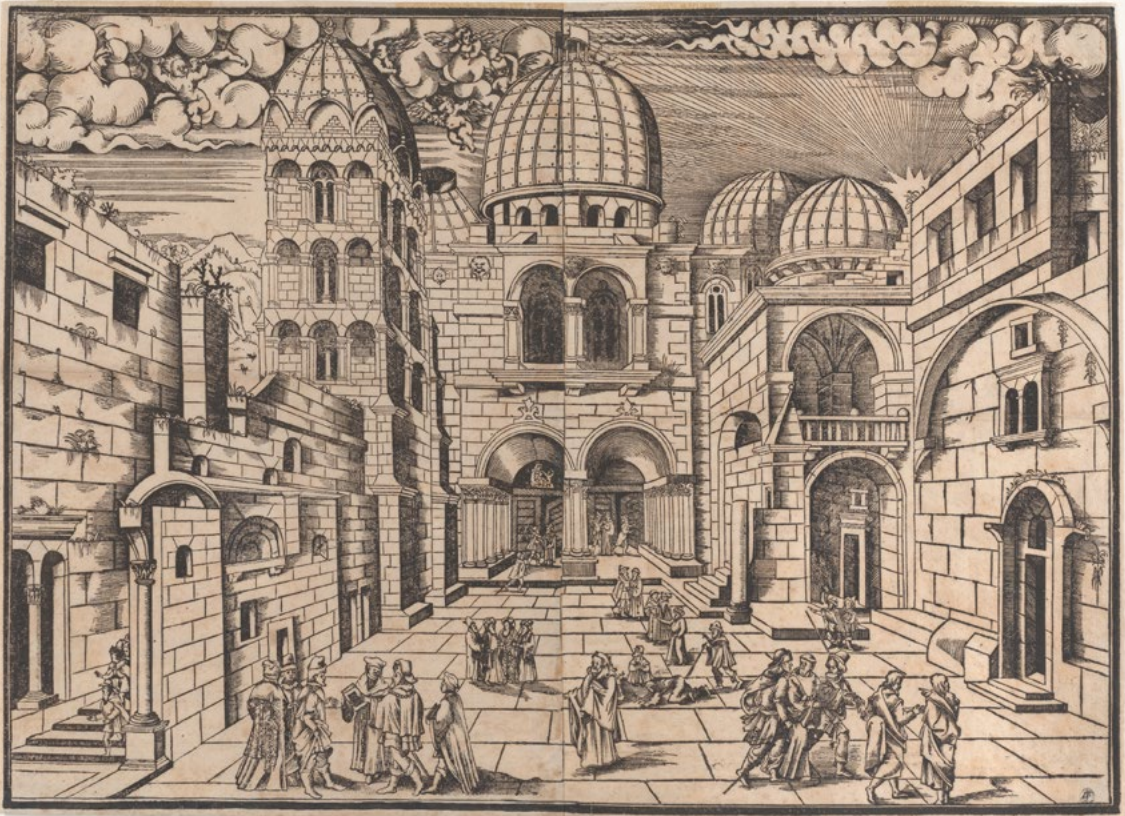


Figura 3.146 - Domenico dalle Greche, Basilica del Santo Sepolcro, silografia, 1546, New York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number: 2019.1.

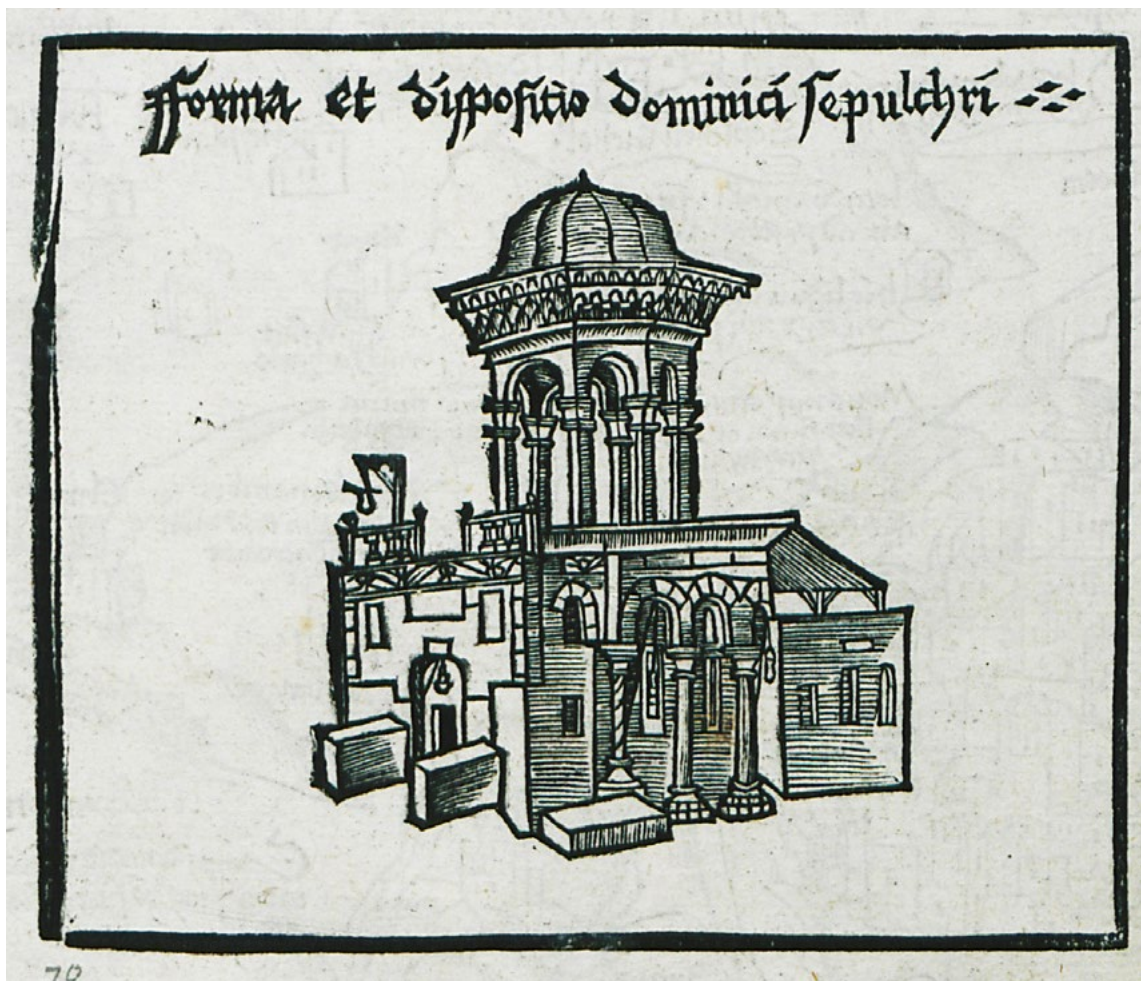


Figura 3.147 - Erhard Reuwich, Edicola del Santo Sepolcro, silografia, 1486. Da: Breydenbach, Bernard von. *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz, 1486.



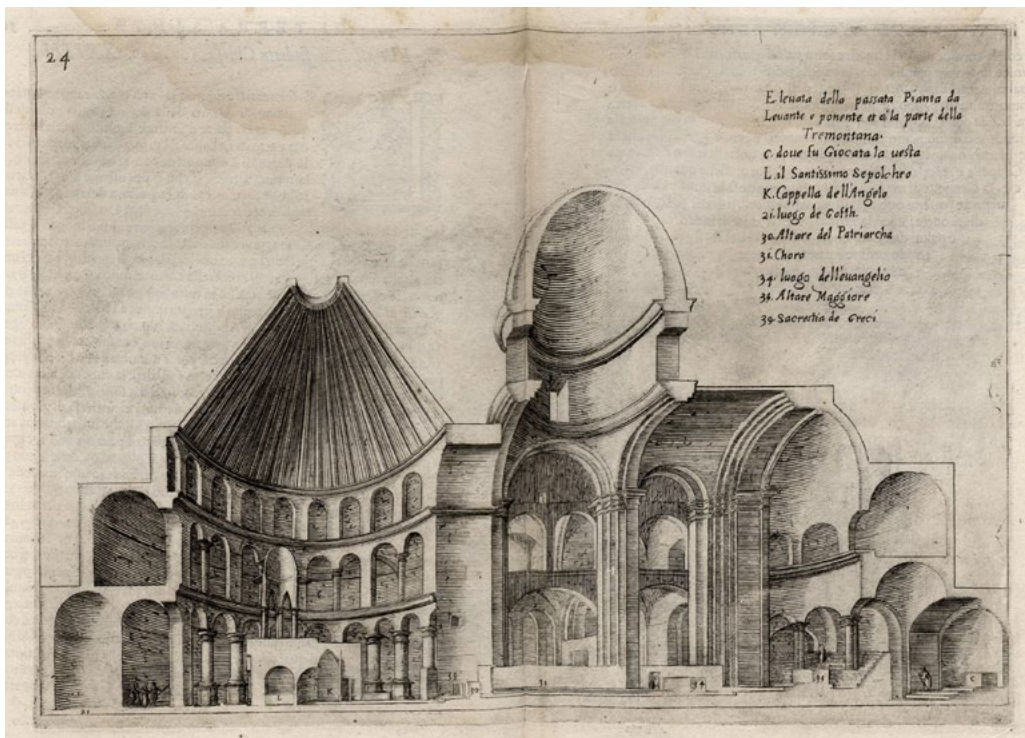


Figura 3.148 - Bernardino Amico, Sezione prospettica della Basilica del Santo Sepolcro, acquaforte, 1620. Da: B. Amico 1620.

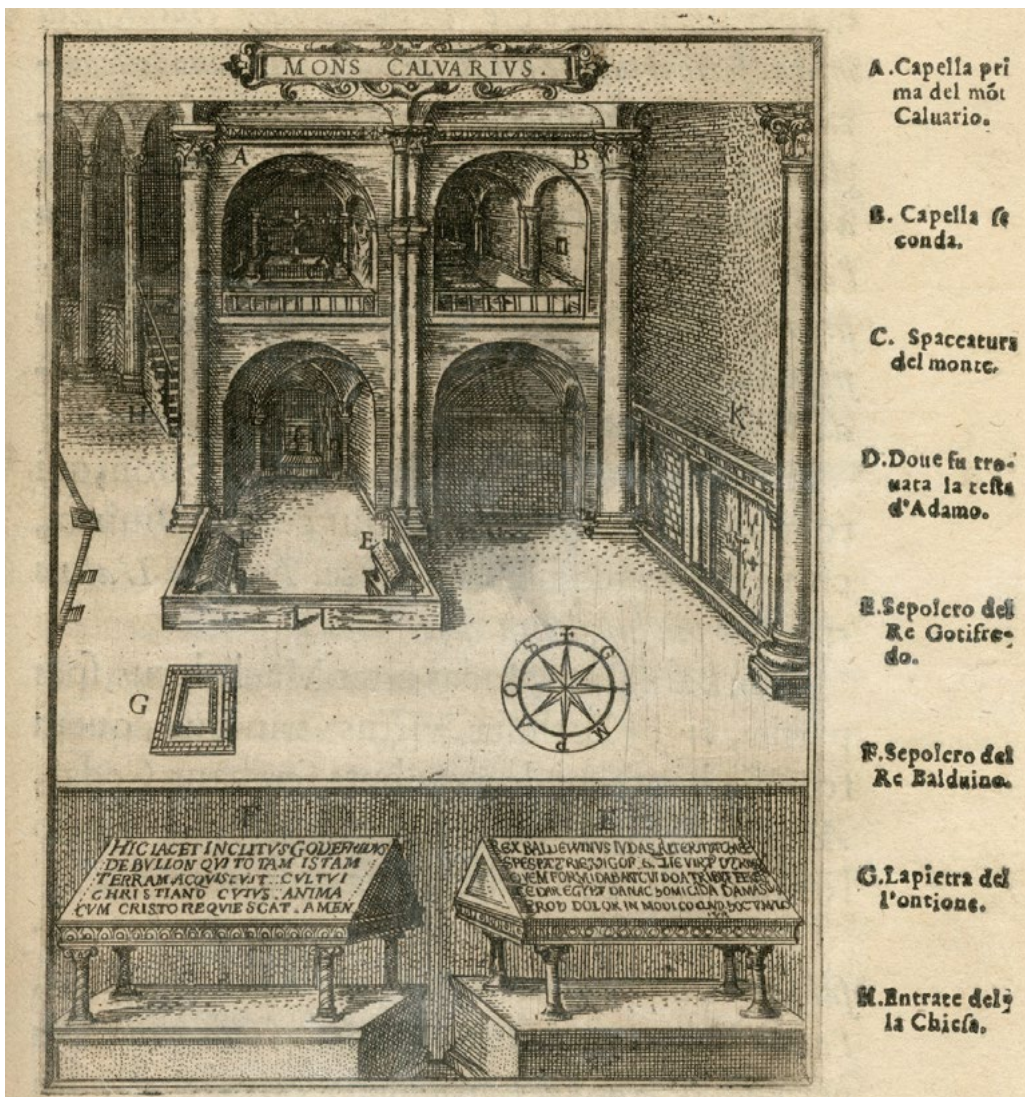


Figura 3.149 - Jan Zuellart, *Mons Calvarius*, calcografia, 1586. Da: G. Zuallardo 1586, 186. Con la lettera "G" è indicata la cosiddetta "Pietra dell'Unzione", dove, secondo la tradizione, avrebbe avuto luogo il mistero della Deposizione.

Rinunciando quindi a raccogliere questi *misteri* all'interno di un unico edificio, come avveniva invece a Gerusalemme, Alessi si trova nelle condizioni di progettare sei diverse architetture, una per ciascun *mistero*.

Nei resoconti di pellegrinaggio e nei trattati sulla Terra Santa, i *misteri* della Crocifissione, del *Noli Me Tangere*, della Madonna Tramortita, della Spogliazione e della Deposizione erano in genere descritti come “luoghi” e non come architetture. Ad esempio, Niccolò da Poggibonsi spiega che il *mistero* della Deposizione era rappresentato da una “pietra di porfido verde”, di fronte all'ingresso della Basilica del Santo Sepolcro (Fig. 3.149), così come il sito del *Noli Me Tangere* era segnato soltanto da una grande lastra di marmo incastonata nel pavimento<sup>183</sup>.

È forse per l'assenza di un'architettura connessa alla rappresentazione di questi *misteri*, che Alessi interpreta le cappelle della *Salita al Calvario*, della *Madonna Tramortita*, della *Spogliazione* e della *Deposizione* come generici edifici a pianta centrale, in cui non si può riconoscere alcuna caratteristica che rimandi, in maniera esplicita, all'architettura di Gerusalemme.

Per il *Santo Sepolcro*, Alessi non riproduce le forme della famosa edicola che i pellegrini potevano vedere all'interno della Basilica costantiniana (Figg. 3.150, 3.151). Il progetto si limita a rinnovare l'aspetto esterno della modesta cappella costruita da Bernardino Caimi, conservando gli spazi interni, che erano stati “fatt[i] ad imitatione, et con la giusta misura di quell[i] di Terra Santa”, come spiega nel *Proemio*<sup>184</sup> (Figg. 3.152, 3.153). L'unico obiettivo del progetto sembra essere quello di inglobare le preesistenze nel nuovo disegno, nascondendo le irregolarità dell'edificio, “con tutto l'ordine, e decoro d'architettura che si conviene” a “così Santa Opera”<sup>185</sup>.

Il disegno per il *Santo Sepolcro* è l'emblema della fluidità e della mancanza di determinismo nella Gerusalemme ideata da Galeazzo Alessi e collaboratori. Laddove sarebbe stato quasi scontato riprodurre il “vero” edificio di Gerusalemme, quell'edicola che ormai era diventata una vera e propria icona dell'architettura religiosa occidentale (Figg. 3.154, 3.155), Alessi si disinteressa totalmente degli intenti imitativi che avevano guidato gli altri progetti per l'area alta, in favore di una soluzione che propende più per l'armonia generale che per il simbolo.

Si ha quindi l'impressione che in alcuni casi il disegno per il Sacro Monte sia il frutto di una discussione, di un dibattito, di un confronto (probabilmente con la

---

<sup>183</sup> “Tra l'entrata della porta, come s'entra dentro, di lungi da sei passi al dritto della porta, si è in terra una pietra di porfido verde, ed è lunga otto palmi e tre dita, larga uno palmo e uno dito; et in questo luogo fu posto Cristo, quando fu levato dalla Croce, e ivi unto e aromatizzato. D'intorno alla detta pietra a due palmi si è lavorato come scacchi”. Niccolò da Poggibonsi 1881, 54-55. “Di fuori della cappella [della Santa Colonna], dinanzi alla porta, si è una grande pietra, tonda, e tutta bianca, e nel mezzo si à uno buco come una noce; e ivi stava santa Maria Magdalena, quando Cristo gli aparve, a modo d'ortolano. [...] Di lungi alla detta pietra, da tre passi, e ivi stava Gesù Cristo, colla marra in mano; e santa Maria Magdalena, tutta infiammata dello amor di Iesù, si il domandò, dicendo: *Tullerunt dominum meum*. E Cristo [...] disse a Maria: *Noli me tangere*”. Niccolò da Poggibonsi 1881, 72.

<sup>184</sup> LM 6v.

<sup>185</sup> LM 3.



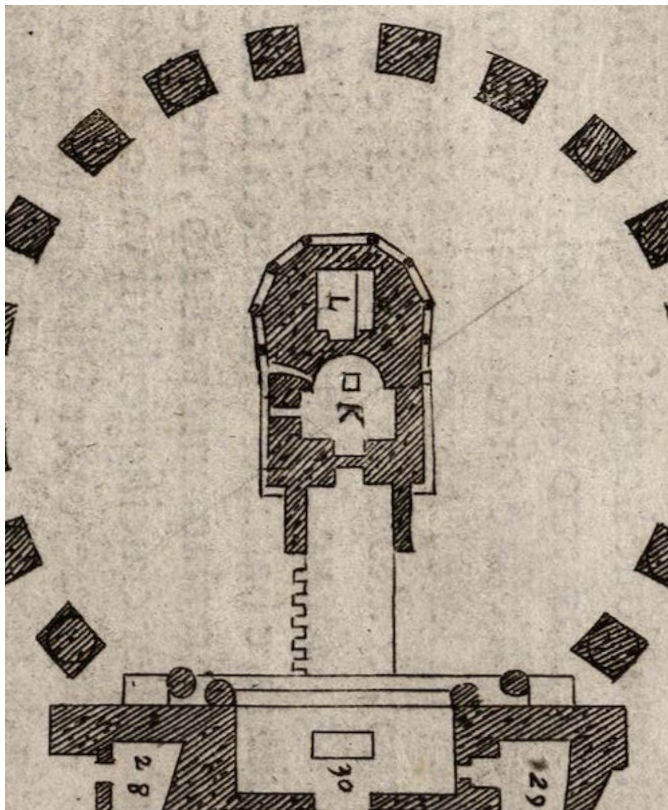


Figura 3.150 - Bernardino Amico, *La vera pianta del SS. Sepolchro e Monte Calvario di Nostro Signore Giesu Christo* (dettaglio dell'edicola del Santo Sepolcro), acquaforte, 1620. Da: B. Amico 1620.



Figura 3.151 - Konrad Grüenberg, *Edicola del Santo Sepolcro*, Penna, inchiostro e acquerello su carta, 1487, Karlsruhe, Badische Landes-Bibliothek, Cod. St. Peter pap. 32 (*Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*).

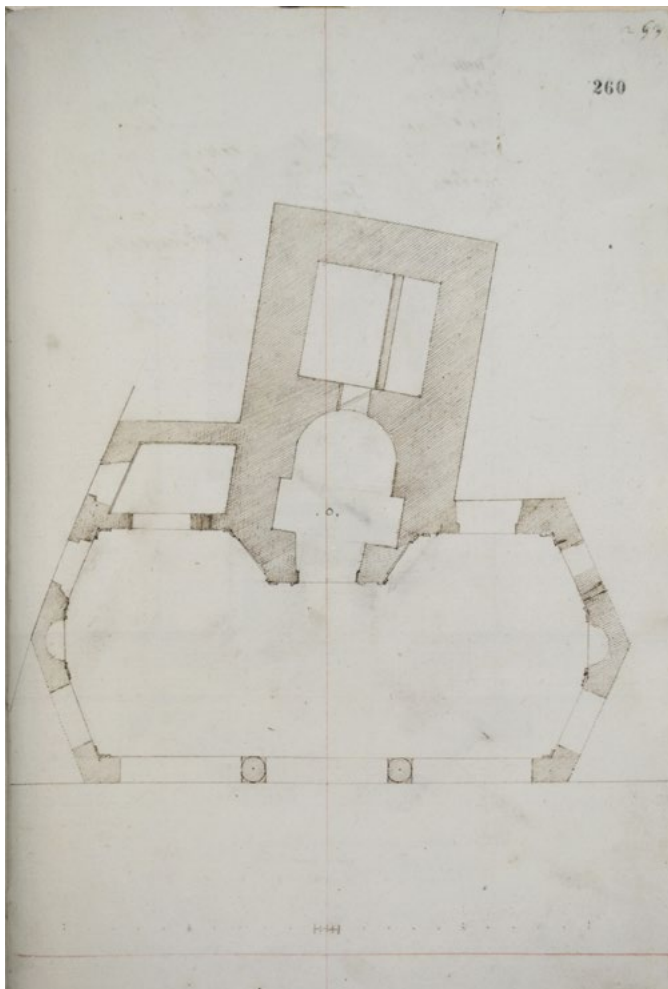


Figura 3.152 - Galeazzo Alessi e collaboratori, *Progetto per il rinnovamento del Santo Sepolcro*, pianta, LM 260.



Figura 3.153 - Galeazzo Alessi e collaboratori, *Progetto per il rinnovamento del Santo Sepolcro*, alzato, LM 262.





Figura 3.154 - Leon Battista Alberti, Sepolcro Rucellai, 1457-67, Firenze, Chiesa di San Pancrazio (ora Museo Marino Marini), Cappella Rucellai. Il sepolcro riproduce le forme dell'edicola del Santo Sepolcro a Gerusalemme.



Figura 3.155- Replica dell'Edicola del Santo Sepolcro, Görlitz, 1481-1504.



committenza milanese e i frati minori di Sant'Angelo), mentre in altre occasioni gli attori si riducono, facendo emergere in maniera più evidente la cultura architettonica di Alessi e dei suoi collaboratori: è questo il caso della cappella del *Santo Sepolcro*, ma anche di altri esempi analoghi, come le cappelle dell'*Ultima Cena*, dello *Spirito Santo* e dell'*Orazione nell'Orto*<sup>186</sup>. In questi progetti, Alessi non sembra preoccuparsi di riprodurre fedelmente la topografia e l'architettura dei monumenti di Gerusalemme, ma è più interessato a rendere il percorso ordinato e lineare, nel creare una scenografia uniforme e nel dare all'osservatore l'impressione di entrare e uscire dalle mura di una città, seguendo il flusso della narrazione.

Il progetto per la città di Gerusalemme si trova così in bilico tra intenzioni e compromessi, in un disegno in cui il tentativo di imitare la città santa si unisce a spettacolari trovate scenografiche, che puntano a coinvolgere lo spettatore ed immergerlo in una sequenza di immagini omogenea e persuasiva.

### 3.4 Il progetto e i suoi spettatori

Una cupola a cipolla, lanterne coniche, un portale a due fornicati, una grande piazza ottagonale con al centro una fontana: quale osservatore avrebbe potuto comprendere il progetto? Chi avrebbe potuto interpretare correttamente questo sofisticato sistema di riferimenti? Come possiamo essere certi, in ogni caso, dell'intenzionalità di Galeazzo Alessi e dei suoi committenti?

Domande di questo tipo costituiscono un nodo cruciale non soltanto per il Libro dei Misteri, ma, in generale, per tutti gli studi che tentano di interrogare l'iconografia (o l'iconologia) di un'architettura. A questo proposito, un filone storiografico particolarmente ricco, inaugurato dal famoso saggio di Richard Krautheimer pubblicato nel 1942, è quello che indaga le riproduzioni medievali del Tempio di Salomone e della rotonda dell'Anastasis<sup>187</sup>. Per molti di questi edifici, come osserva

---

<sup>186</sup> Nella cappella dell'*Ultima Cena*, come per la cappella del *Santo Sepolcro*, Alessi si limita a rinnovare l'aspetto dell'edificio preesistente. Si veda: **Appendice 4**, scheda **158-167**. Il *mistero* dello Spirito Santo, a Gerusalemme, era collocato all'interno del monastero del monte Sion, a fianco della sala dove si credeva che avesse avuto luogo l'Ultima Cena. La necessità di rendere continuo il percorso spinge Alessi a non collocare la cappella dello *Spirito Santo* vicino all'*Ultima Cena*, ma poca distanza dalla cappella dell'*Ascensione*, sopra all'altura che, come si è visto, avrebbe rappresentato il monte Oliveto. Si veda: **Appendice 4**, scheda **307-309**. A Gerusalemme il luogo dell'*Orazione nell'Orto* era identificato in una grotta nell'Orto degli Ulivi, sulle pendici del monte Oliveto. Alessi rappresenta disegna le cappelle dell'*Orazione nell'Orto* e della *Cattura* negli spazi extra-urbani a Nord delle *Casa di Caifas e Pilato*: le cappelle erano tempietti a pianta centrale che, immersi nella natura alpina, intendevano ricreare l'aspetto di una via sepolcrale antica, come si è visto al paragrafo **2.2 Il Sacro Monte di Galeazzo Alessi**. Si veda anche: **Appendice 4**, schede **158-167**, **158-167**.

<sup>187</sup> Il saggio fu pubblicato per la prima volta sul *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (R. Krautheimer 1942 a), in stretta relazione a uno studio sull'architettura carolingia (R. Krautheimer 1942 b), e ristampato, con una postfazione dell'autore in: R. Krautheimer 1969. Il saggio di Krautheimer ha avuto un grande successo storiografico ed è stato alla base di molti studi sulla ricezione dell'architettura della Terra Santa, come, ad esempio: J.A. Ramirez 1983 b; R. Ousterhout 2009. Sulla fortuna del saggio di Krautheimer: P. Crossley 1988; C. Carver McCurrach 2011; K. Blair Moore 2017, 3-6. In linea con le prime ricerche di Krautheimer è stato pubblicato anche il controverso saggio di Laurence Hull Stookey sul simbolismo nelle cattedrali gotiche: L. Hull Stookey 1969.

Catherine Carver McCurrach, l'unica prova dell'intenzionalità dell'architetto è l'architettura stessa: in assenza di disegni o testimonianze scritte, come accade per buona parte di questi edifici, come si può essere “certi che un osservatore, un committente e un architetto condividessero il significato di determinate scelte progettuali”? “Senza un'unione tra il committente e/o l'architetto e l'osservatore, come possiamo discutere l'esistenza di un'iconografia”<sup>188</sup>?

Da questo punto di vista, il Libro dei Misteri costituisce un caso di studio privilegiato, non soltanto perché esiste un legame accertato tra la committenza e l'architetto, ma anche perché esiste la testimonianza dell'architetto, che afferma in maniera esplicita di voler “imitare” gli edifici di Gerusalemme. Inoltre le cappelle del Libro dei Misteri hanno un nome, che, come si è visto, rimanda a un corrispettivo in Terra Santa: ad esempio, quando Alessi si riferisce alla cappella dell'*Ascensione*, sta alludendo non soltanto al *mistero* dell'*Ascensione*, ma anche al luogo e all'architettura di Gerusalemme legati al *mistero* dell'*Ascensione*<sup>189</sup>.

Tuttavia, tentare una lettura esclusivamente in chiave iconografica di queste architetture espone in ogni caso a molti rischi, perché i testi e le immagini utilizzati dall'architetto e dai suoi committenti hanno filtrato le informazioni sulla Terra Santa, producendo effetti talvolta inaspettati, difficili da interpretare per un osservatore contemporaneo. Non conoscendo con certezza i riferimenti di Alessi, in questo capitolo si è tentato di procedere per congetture, attingendo a un bacino di immagini e testi che, nonostante gli sforzi, risulta inevitabilmente lacunoso. I casi di studio presentati in questo capitolo non hanno la pretesa di dare una risposta definitiva, ma intendono invece aprire una riflessione che, fino a questo momento, era quasi del tutto estranea agli studi sul Libro dei Misteri<sup>190</sup>.

In un famoso passaggio della sua “Introduzione all'iconografia dell'architettura medievale”, Richard Krautheimer sosteneva che per un osservatore medievale era del tutto naturale leggere in un'architettura “diversi *layer* di significato, anche se contraddittori o non del tutto definiti”<sup>191</sup>: per Krautheimer i riferimenti a questioni

---

<sup>188</sup> “Krautheimer himself notes the potential for variation in the interpretation of a single monument, even among medieval viewers [...]. Here he highlights a significant conundrum: we can never be sure if or how medieval viewers and the medieval patron and/or architect shared an understanding of the significance of design choices. In the case of the Carolingian church at Fulda, a hagiographic text was available to throw light on a viewer's perceptions, but in the absence of such textual witnesses, without a union between patron and/or architect and viewer, how can we discuss the existence of an iconography? In architectural history, our document so often remains the signifier itself, and often determining the physical shape of that signifier at the moment in which we want to read it is no small task.” C. Carver McCurrach 2011, 43.

<sup>189</sup> Si vedano le considerazioni al paragrafo 3.3 **Tradurre Gerusalemme in un progetto di architettura** (“I veri [edifici] nella propria Città di Hierusalem”).

<sup>190</sup> Come si è visto, l'unica eccezione è rappresentata da: I. Balestreri 2013.

<sup>191</sup> “His conviction that medieval art and architecture contained layers of meanings, some contradictory, or only half-defined, recalls Warburg's belief in what comes close to ‘open signification’: his recognition of the contradictions and polarities of the human mind.” P. Crossley 1988, p. 121



teologiche, alle Sacre Scritture e all'architettura di Gerusalemme, “vibra[vano] simultaneamente nella mente di un osservatore colto”<sup>192</sup>.

Nonostante il saggio di Krautheimer si riferisca a contesti lontani da quello del Libro dei Misteri, alcune di queste considerazioni potrebbero risultare valide anche per il progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte: l'architetto sembra infatti progettare la Nuova Gerusalemme di Varallo anche in funzione di spettatori preparati, in grado di comprendere i diversi *layer* di significati e significanti.

È evidente che esistessero diversi livelli di lettura per il progetto, dal momento che l'oggetto “Libro dei Misteri” era rivolto a un pubblico ben preciso (ovvero il committente e il suo ristretto gruppo di conoscenze), mentre l'eventuale trasposizione in pietra era invece indirizzata a un'*audience* più vasta.

Nel primo caso, sembra quasi scontato che il ristretto gruppo di spettatori che aveva accesso al manoscritto possedesse gli strumenti per comprendere il progetto di Alessi. Nel secondo caso, invece, la questione si fa più complessa, non soltanto perché il pubblico avrebbe dovuto interpretare il progetto in tre dimensioni, ma anche perché si sarebbe trattato di un'*audience* estremamente variegata, che corrispondeva grosso modo alla moltitudine di visitatori che s'imbattevano nel Sacro Monte intorno al 1570.

Molto è stato scritto sui visitatori del Sacro Monte: conosciamo i nomi di molti personaggi illustri, come Renato di Challant, Anna d'Alençon, Francesco II Sforza, il duca di Savoia, Alfonso d'Avalos, Cesare Maggi, Margherita Medici e Carlo Borromeo, e conosciamo anche l'identità di quei pellegrini in grado di scrivere il proprio nome sulle pareti delle cappelle<sup>193</sup>. Esisteva anche una folla di persone semplici, che, non sapendo né leggere, né scrivere, non ha lasciato nessuna traccia del suo passaggio, ma costituiva forse la parte più consistente di quel pubblico di “divote persone”, cui si rivolgeva la Nuova Gerusalemme al Sacro Monte di Varallo<sup>194</sup>.

Nel XVI secolo la conoscenza delle Sacre Scritture era pervasiva e toccava tutti i livelli della società: come scrive John Shearman, “lo spettatore più coinvolto del XV [e XVI] secolo non solo conosceva i Vangeli meglio di noi, ma, a differenza nostra, era anche stato esortato da sermoni e esercizi spirituali come le francescane *Meditazioni sulla vita di Cristo* a pensare a cosa doveva essere accaduto lì ed allora, nella frazione precisa di spazio e di tempo in cui il miracolo [aveva avuto] luogo”<sup>195</sup>. Non sarebbe quindi stato difficile per uno spettatore cinquecentesco comprendere l'esperienza di uscire dalla città santa, per vedere i *misteri* dell'*Orazione nell'Orto* e della *Cattura di Cristo*, riattraversare le mura e visitare i *misteri* della *Presentazione a Caifas e Pilato* nelle case “più belle case di Ierusalem”. Forse non sarebbe stato altrettanto semplice cogliere le allusioni alla topografia di Gerusalemme,

---

<sup>192</sup> “The significances would have “vibrated” simultaneously in the mind of the educated observer.” R. Krautheimer 1969, 149.

<sup>193</sup> G. Gentile 2006; P.G. Longo 2008, M.P. Ritsema Van Eck 2018; G. Gentile 2019 a, 141-145.

<sup>194</sup> LM 7.

<sup>195</sup> J. Shearman 2008, 33.

anche per uno spettatore preparato. Sarebbe stata forse necessaria la presenza di una guida, in grado di spiegare ai visitatori la struttura del Sacro Monte, come peraltro avveniva anche ai tempi di Bernardino Caimi.

Tuttavia, a partire dalla fine del XV secolo, avevano cominciato a circolare una grande quantità di immagini di Gerusalemme e dei suoi monumenti: stampe come quelle di Erhard Reuwich avevano toccato, direttamente o indirettamente, una fetta sempre più ampia della società. Anche chi non aveva la possibilità di acquistare e di vedere queste immagini avrebbe potuto comunque osservare Gerusalemme negli sfondi delle pale d'altare e in piccoli quadri di devozione personale, che affollavano le città europee del sedicesimo secolo. Alcuni edifici della Terra Santa, come il Tempio di Salomone, la Porta Aurea o la Basilica del Santo Sepolcro, erano diventati parte della cultura popolare, erano considerati simboli di quella città mitica, geograficamente lontana, ma allo stesso tempo vicina, grazie alla capacità comunicativa delle immagini. Come un osservatore contemporaneo che oggi vede New York e il sogno americano in una fotografia della Statua della Libertà, uno spettatore cinquecentesco, nel profilo a cipolla della Cupola della Roccia, avrebbe potuto senz'altro riconoscere Gerusalemme e la Terra Santa.

Al di là delle sottigliezze e dei riferimenti eruditi, il progetto di Alessi fa leva soprattutto sulla forza evocativa delle immagini, in grado di toccare un pubblico eterogeneo e di suggerire Gerusalemme negli occhi, più o meno attenti, più o meno istruiti, delle schiere di pellegrini in visita al Sacro Monte.





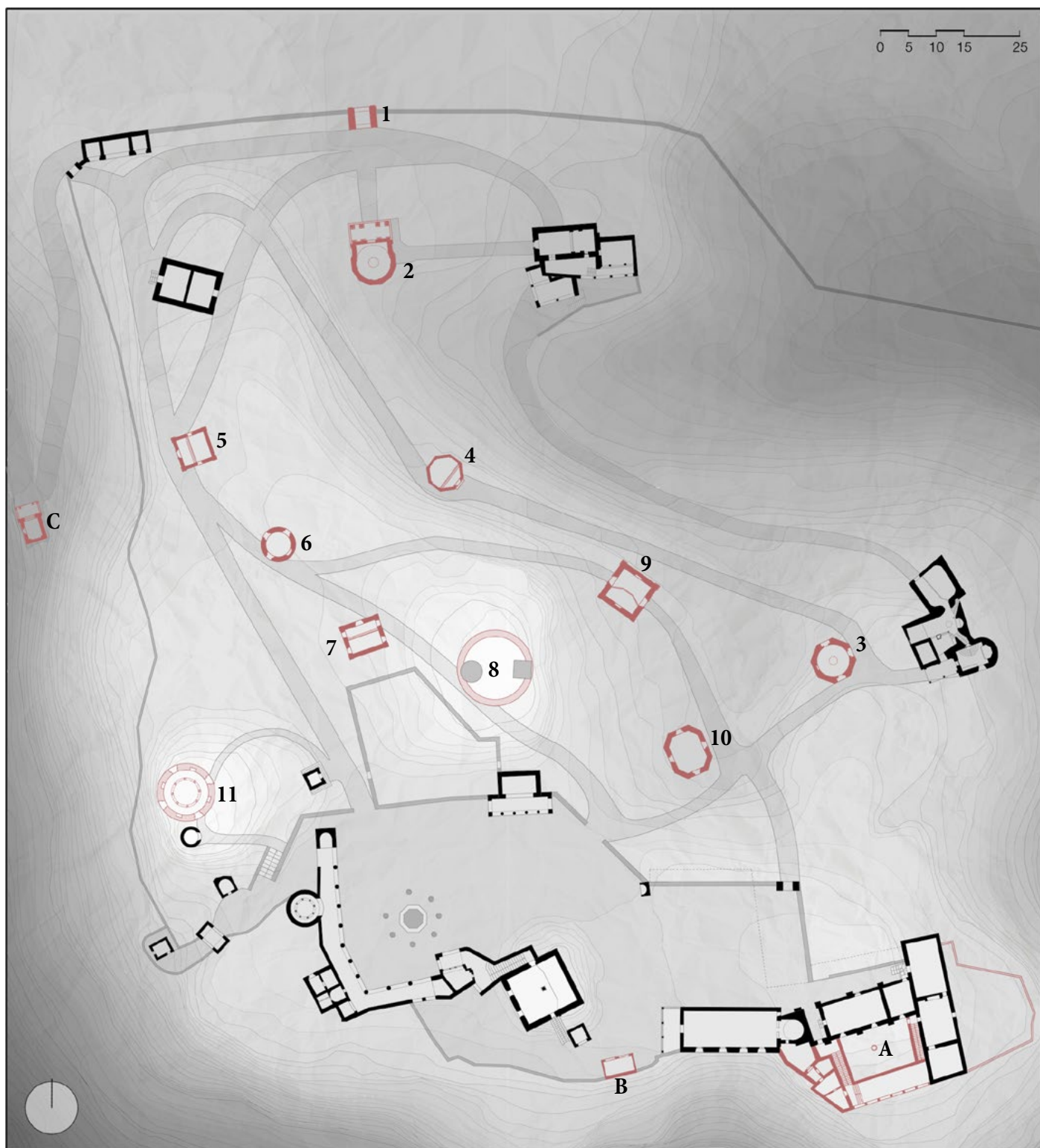


Figura 4.1 - Ricostruzione del Sacro Monte intorno al 1584: in rosso sono evidenziati gli interventi realizzati negli anni del “cantiere alessiano”.

**Legenda:** 1. Porta Maggiore (1563-65); 2. Adamo ed Eva (1566-67); 3. Strage degli Innocenti (1572-78); 4. Battesimo (1572-78); 5. Samaritana (1572-78); 6. Paralitico (1566-78); 7. Figlio della Vedova di Naim (1572-78); 8. Trasfigurazione (1566-in corso); 9. Lazzaro (1578-83); 10. Entrata a Gerusalemme (1580-83); 11. Ascensione (1566-in corso); A. Ampliamento del monastero (1576-77); B. Nuova bottega delle corone (1560-78); C. Cappella di Cesare Maggi (1560-68 ca.).



## Conclusioni

Per circa un ventennio il progetto del Libro dei Misteri guida il cantiere del Sacro Monte di Varallo, portando alla costruzione di nove edifici, che, in maniera più o meno fedele, riflettono i disegni di Galeazzo Alessi (Fig 4.1). A partire dal 1580, con la morte di Giacomo d'Adda, i lavori rallentano e, poco alla volta, si chiude la vicenda del “cantiere alessiano”. Si apre invece un altro capitolo, dominato dai vescovi novaresi, che imprimeranno una svolta decisiva al cantiere, costruendo a tutti gli effetti l'immagine del Sacro Monte che conosciamo ancora oggi<sup>1</sup>. Tuttavia il progetto di Galeazzo Alessi non lascia in eredità soltanto nove edifici, ma molto altro. La successione di *misteri* prevista nel Libro dei Misteri, ad esempio, costituirà un costante termine di confronto negli anni a venire, anche quando l'intransigente vescovo Carlo Bascapé proporrà una rigida riforma del programma iconografico. Molte innovazioni presentate nel progetto di Alessi per Varallo, inoltre, diventeranno componenti fondamentali nella definizione di una tipologia replicata nell'arco prealpino nei decenni successivi. L'idea di sviluppare la narrazione dei *misteri*, attraverso un percorso immerso nella natura e punteggiato di tempietti a pianta centrale, sarà presto emulata nei Sacri Monti di Crea, Orta, Varese e Oropa<sup>2</sup> (Figg. 4.2, 4.3). La proposta di dividere lo spettatore dalla scena sacra attraverso le vetriate avrà grande successo a Varallo, così come in tutti gli altri Sacri Monti fondati tra fine Cinquecento e inizio Seicento. La volontà dichiarata nel *Proemio* di costruire il progetto di architettura dentro il paesaggio e in funzione del paesaggio diventerà una delle caratteristiche distintive dei Sacri Monti prealpini (Figg. 4.4, 4.5), come si legge ancora oggi nella targa commemorativa che ricorda l'elezione dei Sacri Monti a Patrimonio Mondiale dell'umanità UNESCO<sup>3</sup>.

L'importanza del Libro dei Misteri, tuttavia, va oltre il cantiere valesiano e quei complessi devozionali ispirati al modello del Sacro Monte di Varallo. Il Libro

---

<sup>1</sup> Ho affrontato questi aspetti in: L. Fecchio 2019 a. In particolare, sugli sviluppi del cantiere dopo il 1584: G. Gentile 2019, 175-260; G. Symcox 2019, 123-173.

<sup>2</sup> Il Sacro Monte di Crea è fondato nel 1589, quello di Orta nel 1594, quello di Varese nel 1604 e quello di Oropa nel 1620. Per una panoramica aggiornata sul tema, si veda: G. Gentile 2019, 261-338.

<sup>3</sup> “Oltre al loro significato spirituale simbolico, questi complessi offrono uno splendido esempio di integrazione degli elementi architettonici nei paesaggi circostanti, disseminati di colline, foreste e laghi”. <http://whc.unesco.org/en/list/1068> (ultima consultazione: 16/12/2020).





Figura 4.2 - Cleto da Castelletto, Cappella 15 (San Francesco riceve le Stimmate sulla Verna), Sacro Monte di Orta, ultimata entro il 1594.



Figura 4.3 - Sacro Monte di Crea, iniziato nel 1589.





Figura 4.4 - Sacro Monte di Oropa, iniziato nel 1620.



Figura 4.5 - Sacro Monte di Varese, iniziato nel 1604.

dei Misteri è infatti un'operazione culturale, in cui s'intrecciano temi di notevole rilevanza nella seconda metà del Cinquecento.

Risulta evidente, innanzi tutto, che il Libro dei Misteri sia il prodotto di una "società sofisticata e inflazionata di cultura, elegante e concettosa [...], ma tutt'altro priva di estrosità creativa", come scrive Antonio Pinelli nelle pagine della sua monografia dedicata alla *Bella Maniera*<sup>4</sup>. Il Libro dei Misteri è un oggetto raffinato e prezioso, pensato per "dilettare" e "compiacere" un committente colto e appassionato di architettura<sup>5</sup>. Il Libro dei Misteri è concepito come un'opera d'arte curata nei minimi dettagli, densa di riferimenti, "polifonica" e "cumulativa", usando espressioni di John Shearman<sup>6</sup>. Anche le allusioni alla Commedia dantesca e a Leon Battista Alberti, agli edifici antichi e ai monumenti di Gerusalemme, così come i raffinati svolazzi disegnati sotto le iscrizioni, contribuiscono a rendere il progetto elegante e stratificato. Come in una continua sfida al lettore e all'osservatore, Alessi evita sistematicamente di svelare al lettore i suoi riferimenti, la sua conformità alle "regole" e il suo allontanarsi dall'uso comune: come Torquato Tasso o Francesco Salviati, l'architetto si guarda bene dal cadere in "quella soverchia agevolezza d'essere tosto inteso"<sup>7</sup>.

Il Libro dei Misteri diventa quindi per Galeazzo Alessi il luogo per esporre e illustrare un progetto di architettura, ma anche uno strumento per ostentare la ricercatezza dell'architetto e del suo committente e l'occasione per discutere sull'idea stessa di architettura. Infatti, le riflessioni sulla "bellezza", sull'"ordine" e sul "decoro" in architettura, sugli ordini architettonici e sull'idea di paesaggio e natura sono distribuite tra le pagine del volume e talvolta sono talmente evidenti da aver spinto la storiografia a pensare che il progetto sia stato concepito come un piano "ideale", senza alcun legame con la realtà del cantiere del Sacro Monte. Il Libro, invece, illustra un progetto assolutamente concreto, dove l'architetto tenta di risolvere problemi tangibili, di offrire soluzioni, di rispondere a necessità pratiche, rappresentative e devozionali, come si è visto nel secondo capitolo.

---

<sup>4</sup> L'espressione citata tra virgolette è tratta dal capitolo in cui Antonio Pinelli ripercorre le grandi acquisizioni storiografiche di Craig Hugh Smyth e John Shearman sul Manierismo: "[...] Smyth e soprattutto Shearman sono interessati a sottolineare la straordinaria aderenza del nuovo gusto figurativo incarnato dal Manierismo agli ideali di una società sofisticata e come inflazionata di cultura, elegante e concettosa fino al culto dell'artificiosità più lambiccata, ma tutt'altro priva di estrosità creativa, o tanto meno indifferente ai valori estetici". A. Pinelli 2003, 39-40

<sup>5</sup> Più volte, nel corso del Libro, utilizza espressioni come "dilettare" e "compiacere", come si può leggere in: LM 9. È piuttosto evidente che Giacomo d'Adda fosse un appassionato d'architettura, anche soltanto per la scelta di far realizzare un oggetto particolare come il Libro dei Misteri. Ma anche in una lettera inviata nel 1566 ai fabbricieri del Sacro Monte nel 1566 Giacomo dà prova dell'importanza da lui conferita all'architettura e al "disegno" di architettura: il committente del Libro consiglia ai fabbricieri di attendere le indicazioni dell'"Ingegner del Signor Thomaxo Marino" (ovvero Galeazzo Alessi) per la prosecuzione dei lavori, poiché "le g[i]exe [chiese] [senza] disegno et architectura non sono apriate [apprezzate]". La lettera è pubblicata integralmente in: L. Fecchio 2019 a, 127.

<sup>6</sup> In particolare: J. Shearman 1983, 108-114.

<sup>7</sup> Le parole sono citate dal discorso funebre di Torquato Tasso, composta dall'umanista Lorenzo Giacomoni Malespini. J. Shearman 1983, 120-21.



Osservando il progetto di Alessi nel suo insieme, emerge la figura di un professionista che, con la sua “abilità manageriale” e “il suo eclettismo”, riesce a dialogare e confrontarsi con committenti e consulenti, a gestire simultaneamente molti cantieri, mobilitando un’ampia schiera di collaboratori<sup>8</sup>. Alessi non appare quindi come un genio solitario, che, tormentato dalle crisi che affliggono il suo tempo, “inventa” il nuovo Sacro Monte, opponendosi a istituzioni religiose e laiche, in nome della sua indipendenza creativa, come troppo spesso è stato definito dalla storiografia architettonica novecentesca<sup>9</sup>. È invece un personaggio consapevole e misurato, che risponde alle richieste di una committenza sofisticata e ambiziosa e sensibile al mutato clima religioso negli anni appena successivi alla chiusura del Concilio di Trento. I toni affettati del *Proemio* mostrano chiaramente l’immagine di un architetto “cortigiano”, che intende manifestare la sua riconoscenza nei confronti del committente e dare prova di conformismo religioso, ma, allo stesso tempo, non rinuncia ad ostentare la sua cultura umanistica e l’alta posizione sociale raggiunta grazie alla “professione di architettura”.

Il Libro dei Misteri conferma inoltre le osservazioni di Howard Burns, che ha definito Galeazzo Alessi come un *bookish architect*<sup>10</sup>, ovvero un architetto che non ha costruito la propria carriera a partire dall’esperienza di cantiere, come Antonio da Sangallo il Giovane o Palladio, soltanto per citare due esempi celebri, ma come un intellettuale che ha imparato la professione dallo studio delle antichità classiche e dal continuo confronto con la trattatistica. Ciò non significa, in ogni caso, che Alessi non sia in grado di risolvere problemi tecnici e strutturali: lo dimostrano i suoi disegni per il cantiere di Santa Maria di Carignano (Fig. 4.6) e le notazioni di carattere tecnico-costruttivo disseminate tra i fogli del Libro (Fig. 4.7). Significa invece che la sua figura in qualche modo riflette l’ideale albertiano dell’architetto intellettuale e il modello vasariano dell’artista cortigiano, “un gentiluomo che dialoga, socialmente alla pari, con altri intellettuali gentiluomini: principi, vescovi, cardinali, nobili mercanti e colti banchieri”, come scrive Claudia Conforti<sup>11</sup>. Non sorprende quindi vedere il progetto per la Nuova Gerusalemme valesiana come il risultato di un dialogo e di un confronto con la committenza laica e con i consulenti

---

<sup>8</sup> Con queste parole Antonio Pinelli descrive Giorgio Vasari, in contrapposizione a Pontormo rappresentante esemplare di una stagione definita da Pinelli “Sperimentalismo anticlassico”: “Con il suo irrequieto sperimentalismo, con la sua indipendenza intellettuale e morale, con la sua ansia di ricerca, ma anche con i suoi dubbi e con le sue abitudini di vita ancora venate di sobrietà artigiana, il Pontormo è il campione più rappresentativo della prima fase, così come Vasari, con la sua boria, i suoi vestiti di velluto, il suo conformismo morale e intellettuale, ma anche con la sua abilità manageriale, il suo eclettismo e la sua capacità di far fronte, mobilitando un’amplissima schiera di collaboratori, alle esigenze rappresentative dello Stato assoluto, lo sarà della seconda”. A. Pinelli 2003, 23-24. In effetti, in Alessi si possono trovare molti elementi comuni a Vasari, tali da giustificare il commento positivo espresso dallo storiografo aretino nelle *Vite*. C. Conforti 2013 b. Che anche Alessi fosse “borioso” e “vestito di velluto”, è evidente dal ricco lascito testamentario in favore dell’amante Franceschetta. Si veda: A. Rossi 1983: 23-26.

<sup>9</sup> Si vedano, a questo proposito, le considerazioni nel paragrafo **0.2 Stato dell’arte**.

<sup>10</sup> Come scrive Donna Salzer in: D. Salzer 1992, 301.

<sup>11</sup> Conforti 2013 b, 23.

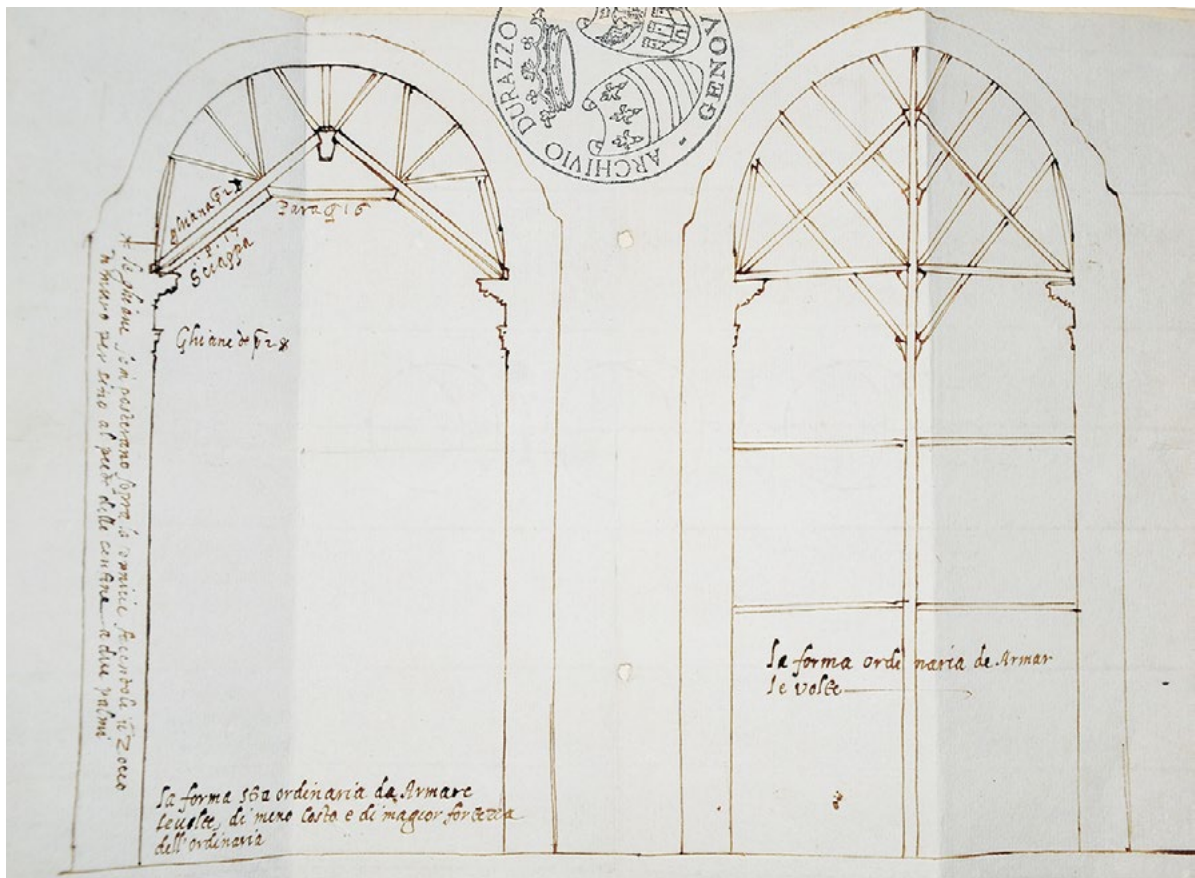


Figura 4.6 - Lettera di Galeazzo Alessi alla fabbrica della chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, con una sezione delle volte delle navate laterali e il dettaglio delle centine, penna e inchiostro bruno su carta, 1569, Genova, Archivio Durazzo-Giustiniani. Da: R. Gill 2016, 212.



Figura 4.7 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Progetto per la cappella dell’Orazione nell’Orto, LM 168. Nella didascalia, l’architetto dà indicazioni di carattere tecnico, consigliando di fare “gli ornamenti più necessarij di pietra di scarpello” e il tetto “di squame di pietra” (ovvero di costruire il manto di copertura con le cosiddette “beole” valesiane).



religiosi, ovvero i frati minori osservanti milanesi, che con ogni probabilità guidano l'architetto nell'elaborazione del piano.

Il Libro dei Misteri è inoltre una testimonianza rara, ma alquanto significativa, del cambiamento del ruolo dell'architetto nella società di metà Cinquecento. Se, come si è visto, un architetto cortigiano come Alessi è considerato un intellettuale, accolto nelle corti europee con tutti gli onori, allora lo strumento che permette di dare forma al “concetto” che scaturisce dal suo “intelletto”, usando termini michelangioleschi<sup>12</sup>, diventa un componente fondamentale nell'idea stessa di fare architettura. Proprio in questi anni si sviluppa l'idea che il disegno sia “il principio e la fine dell'arte”, come scrive Vasari, il mezzo che rende concreta l'idea, la creazione, le “linee” e le “misure”<sup>13</sup>. Come si è visto nel primo capitolo, creare un libro di disegni per illustrare un progetto di architettura è di per sé una scelta piuttosto anticonvenzionale, che dipende dalle richieste della committenza e dalle circostanze di un cantiere particolare come il Sacro Monte di Varallo. Ma, nel contesto dell'architettura di metà Cinquecento, questa scelta assume un'importanza particolare, perché, affidandosi totalmente al disegno, l'architetto si allontana dalla polvere del cantiere: non è più il tecnico che misura i marmi e mette in opera, ma è quell'intellettuale in grado di progettare e di trasmettere le proprie idee attraverso matita, squadra, compasso, penna e inchiostro<sup>14</sup>. In quest'ottica, la responsabilità di mettere in opera il progetto non spetta più all'architetto, ma agli “scalpellini e [ai] muratori”, come sostiene anche Vasari nelle *Vite*: a Varallo, così come a Santa Maria presso San Celso, Alessi non è pagato per seguire la costruzione dell'architettura da lui progettata, ma è pagato soltanto per offrire al committente il disegno dell'opera.

Non sembra quindi azzardato pensare che intorno a Galeazzo Alessi si sia sviluppata una sorta di bottega (o *atelier*), come scrive Aurora Scotti, in cui vengono elaborati progetti, ma, allo stesso tempo, s'impara l'architettura proprio attraverso il disegno. Il processo di redazione del Libro dei Misteri, di cui si è tentato di ricostruire i tempi e gli attori nel primo capitolo di questa tesi, potrebbe essere quindi definito come un “cantiere di formazione”, in cui gli aiuti di bottega e i copisti imparano la professione con lo strumento del disegno, mettendo in bella copia gli schizzi e le invenzioni del maestro<sup>15</sup>. A questo proposito, è particolarmente significativo osservare il foglio 73 del Libro dei Misteri (Fig. 4.8): qui, a fianco del disegno di un portale, l'architetto annota (o fa annotare) i nomi degli elementi che compongono il portale, come se non soltanto volesse mostrare il progetto, ma

---

<sup>12</sup> Si fa riferimento, ovviamente, al famoso sonetto di Michelangelo: “Non ha l'ottimo artista alcun concetto // c'un marmo solo in sé non circoscrive // col suo superchio, e solo a quello arriva // la man che ubbidisce all'intelletto [...]”. M. Buonarroti 2013, Rima 151.

<sup>13</sup> G. Vasari 1568, Cap. XV. Il passaggio è citato nel paragrafo **1.2 L'architettura del foglio e l'architettura del libro: il progetto grafico** (La rappresentazione ortogonale e le teorie del disegno architettonico).

<sup>14</sup> R. Gill 2016.

<sup>15</sup> Sull'idea di “professione” nel Rinascimento, importanti considerazioni si possono trovare in: E. Merrill 2017.

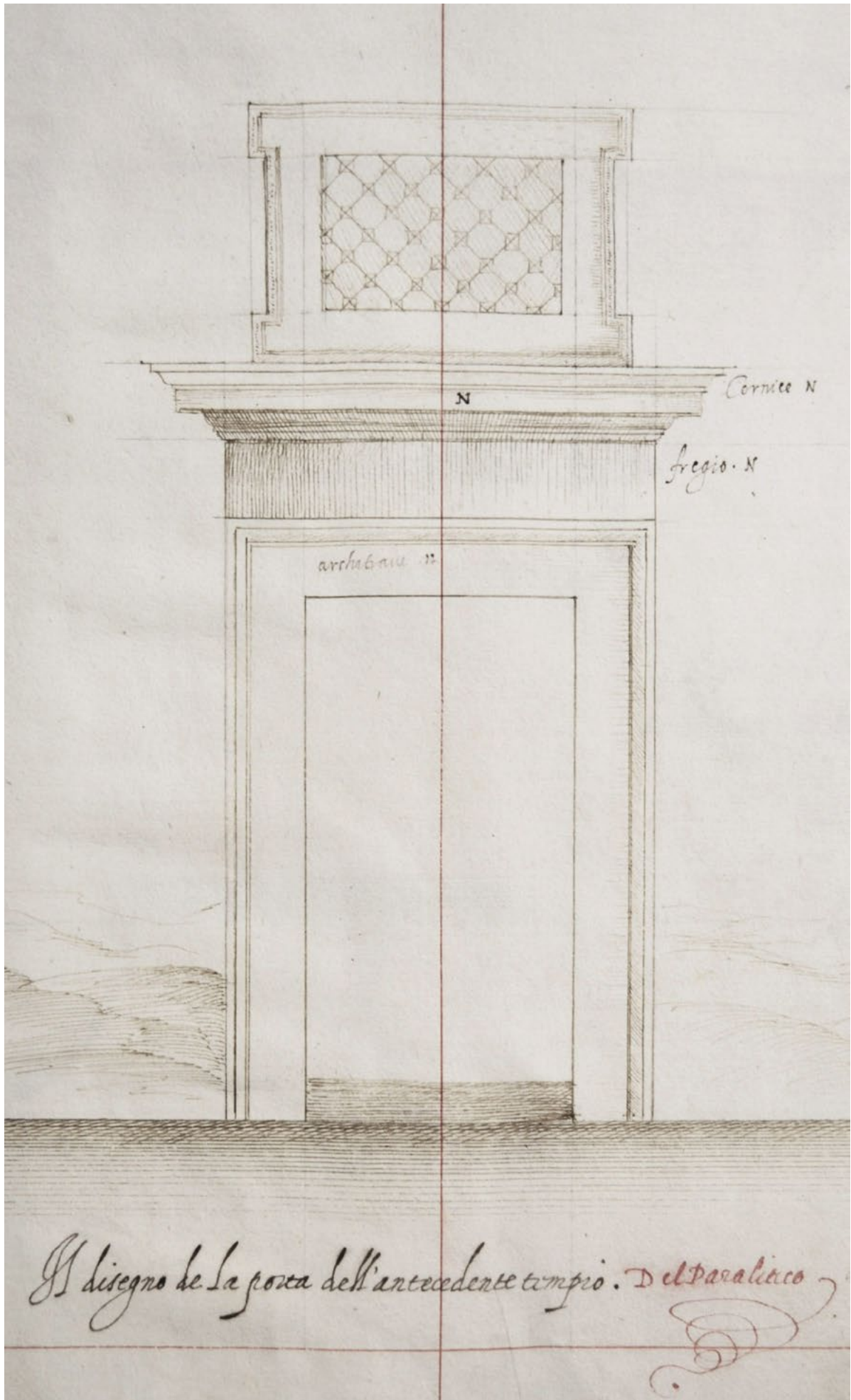


Figura 4.8 - Galeazzo Alessi e collaboratori, Portale della cappella del *Paralitico*, LM 73.



anche, con un intento didattico, volesse ricordare al copista e al lettore le diverse parti che compongono l'architettura<sup>16</sup>.

È quindi evidente l'impegno teorico esibito nel progetto del Libro dei Misteri, così com'è evidente che Alessi mostri un pieno controllo delle "regole et termini di architettura", della norma vitruviana e delle teorie artistiche e architettoniche che si sviluppano a Roma (ma non solo) a cavallo della metà del secolo. Tuttavia Alessi non è un architetto dogmatico, ma appartiene a quell' "età più culta" descritta nelle pagine del *Manierismo* di John Shearman. Pur conoscendo la "regola", Alessi apprezza la "licenza" e la "bizzarria", il gioco intellettuale e la sfida all'osservatore. È un architetto flessibile e versatile, in grado di attingere a un bacino di fonti eterogenee, unendo spunti e suggestioni che, ad occhi contemporanei, potrebbero apparire incompatibili. Questo aspetto emerge sia nelle scelte grafiche adottate nelle pagine del volume, sia nelle scelte progettuali. Si pensi, ad esempio, al modo in cui l'architetto fa convivere le moderne vedute paesaggistiche sullo sfondo dei disegni, con le piccole *maniculae* di origine medievale, che dialogano con il lettore e lo guidano nell'interpretazione delle tavole del Libro. Si pensi, inoltre, al progetto per la città di Gerusalemme, dove le vie sepolcrali romane e i ninfei antichi si combinano ai palazzi "modernamente antichi"<sup>17</sup> delle *Case di Caifas e Pilato*, ma anche alle esotiche lanterne cilindriche e alle ricostruzioni erudite dell'*Imbomon* e del *Tempio di Salomone*.

La flessibilità di Alessi emerge anche nella grande capacità di adattare il progetto al contesto, di valutare la convenienza dell'architettura in relazione al sito e alle possibilità economiche della Fabbrica. Come Alessi stesso scrive in una lettera indirizzata nel 1570 al Cardinale della Corgna, mentre sta ancora lavorando al progetto per il Sacro Monte di Varallo, per qualsiasi architettura è sempre necessario "vedere il luoco e discorrere seco", poiché i progetti di architettura non sono "come i vestimenti, che basta solo il mandare le misure agli artefici"<sup>18</sup>. A Varallo, Alessi non manda soltanto "le misure agli artefici", ma visita quell'angolo del mondo cattolico, incastonato tra le Alpi, dove una settantina di anni prima un frate francescano aveva deciso di fondare una Nuova Gerusalemme, e "discorre" con quel luogo: è proprio da quel "discorrere" che prende vita un progetto particolare e unico, come quello descritto tra i fogli del Libro dei Misteri.

Il Libro è molto più di un progetto di architettura per il Sacro Monte: nella sua unicità, è il riflesso delle ambizioni di uno dei più importanti architetti dell'epoca e del suo ricco committente e racchiude nelle sue pagine questioni, idee e dibattiti che attraversano l'architettura, l'arte e la cultura della seconda metà Cinquecento.

---

<sup>16</sup> LM 73.

<sup>17</sup> Dalle parole di Vasari nell'edizione Torrentiniana, per descrivere le opere di Giulio Romano: "Tal che se Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbero vinti dalla maniera di lui che fu sempre *anticamente moderna*, e *modernamente antica*". G. Vasari 1550, V, 55.

<sup>18</sup> Il passaggio è citato e commentato in: C. Conforti 2013 b, 26.





# Bibliografia

## Fonti Primarie

Alberti, Filippo. *Elogio a Galeazzo Alessi da Perugia di Filippo Alberti dal Mss nella Bibl.ca Com.le di Perugia*, a cura di Luca Beltrami. Milano: Tipografia Umberto Allegretti, 1913.

Alberti, Leon Battista. *De Re Aedificatoria*. Firenze: N. di Lorenzo, 1485.

Alberti, Leon Battista. *L'architettura di Leonbatista Alberti*, traduzioni di Cosimo Bartoli. Firenze: Torrentino, 1550

Alberti, Leon Battista. *L'architettura*, a cura di Paolo Portoghesi e traduzioni di Giovanni Orlandi. Milano: Edizioni il Polifilo, 1966.

Amico, Bernardino. *Trattato delle Piante & Immagini de Sacri Edifizi di Terra Santa Disegnate in Ierusalemme secondo le regole della Prospettiva & vera misura della lor grandezza*. Firenze: Pietro Cecconcelli, 1620.

Amico, Bernardino. *Plans of the Sacred Edifices of the Holy Land*, with a Preface and Notes by Bellarmino Bagatti O.F.M. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1997.

*Antiquarie prospettiche romane*, a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella. Parma: Fondazione Pietro Bembo, 2004

Antonio da Crema. *Antonio da Crema, Itinerario al Santo Sepolcro 1486*, a cura di Gabriele Nori. Ospedaletto: Pacini, 1996.

Averlino, Antonio, detto il Filarete. *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Introduzione e note di Liliana Grassi. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1972.

Barbaro, Daniele. *La pratica della prospettiva di monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia. Opera molto utile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti*. Venezia: Appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio, 1569.

Barbiellini, Carlo. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri Professori che in dette arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*. Tomo III. Roma: Pagliarini, 1759.

Barozzi, Iacomo da Vignola. *Regola delli cinque ordini d'architettura*. [Roma]: s.e., 1562.

Bascapè, Carlo. *Novaria Seu De Ecclesia Novarensis, Libri Duo*. Novara: Hyeronimum Sessallum, 1612.

Bassi, Martino. *Dispareri in materia d'architettura, et perspectiva. Con pareri di eccellenti, et famosi Architetti, che risolvono. Di Martino Bassi Milanese*. Bressa (Brescia): Francesco, & Pie. Maria Marchetti Fratelli, 1572.

*Bede: On the Temple*, translated with notes by Seán Connolly and with an introduction by Jennifer O'Reilly. Liverpool: Liverpool University Press, 1995.

Bertano, Giovanni Battista. *Gli oscuri et difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio*. [Mantova]: Venturino Ruffinello, 1558.

*Biblia. His accesserunt schemata Tabernaculi Mosaici, & Templi Salomonis, quae praeunte Francisco Vatablo Hebraicarum literarum Regio professore doctissimo, summa arte & fide expressa sunt.* Lutetiae: Ex Officina Roberti Stephani Typographi Regii, 1546.

Brant, Sebastian. *De origine et conversatione bonorum regum et de laude civitatis Hierosolymae.* Basilea: Johann Bergmann 1495.

Brasca, Santo e Gabriele Capodilista. *Viaggio in Terrasanta di Santo Brasca, 1480, con l'itinerario di Gabriele Capodilista, 1458*, a cura di Anna Laura Momigliano Lepschy. Milano: Longanesi, 1966.

Buonarroti, Michelangelo. *Rime e Lettere*, a cura di Paola Mastrocola. Torino: UTET, 2013. Kindle edition.

Calvo, Fabio. *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus Simulachrum.* Roma: Valerius Dorichus Brixiensis, 1532.

Casola Pietro. *Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola*, a cura di Anna Paoletti. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.

Castiglione, Baldassarre. *Il libro del Cortegiano del Conte Baldesar Castiglione.* Venezia: Manunzio e Torresano, 1528.

Cataneo, Pietro. *I Quattro Primi Libri di Architettura di Pietro Cataneo Senese.* Venezia: in casa de figliuoli di Aldo, 1554.

Crispolti, Cesare. *Perugia Augusta, Descritta da Cesare Crispolti perugino.* Perugia: Eredi di Pietro Tommasi, & Sebastiano Zecchini, 1648.

*Da Figline a Gerusalemme, Viaggio del prete Michele in Egitto e in Terrasanta (1489-1490), con il testo originale del viaggio di ser Michele*, a cura di Marina Montesano. Roma: Viella, 2010.

Dante Alighieri. *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello.* Venezia: Francesco Marcolini, 1544.

Dante Alighieri. *Commedia – Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci. Milano: Mondadori, 2006.

*Descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia Sopra il quale è il Sepolchro di Christo con molti altri loghi simigliati a quelli di Terra Santa, con infinite statue & pitture bellissime.* Novara: Francesco Sesalli, 1566.

*Descrittione del Sacro Monte di Varale di Valle di Sesia Sopra il quale è il Sepolcro di N.S. Giesu Christo, con molti altri loghi a imitatione di quelli di Terra Santa, con infinite statue et pitture bellissime.* Novara: Francesco Sesalli, 1578.

*Descrittione del Sacro Monte di Varale di Val' di Sesia Sopra Dove, come in una nova Gerusalem, è il Sepolchro di N.S. Giesu Christo, con infiniti luoghi pij, ad imitatione di quelli di Terra Santa, con statue e pitture maravigliose [...].* Varallo: appresso Pietro & Anselmo fratelli Ravelli, 1590.

Dinali, Bernardino. *La «Jerosolomitana Peregrinatione» del mercante milanese Bernardino Dinali (1492) dal codice della Biblioteca Statale di Lucca ms. 1301, cc. 1r-37v*, a cura di Ilaria Sabbatini. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2007.

Doni, Anton Francesco. *Le Ville di Anton Francesco Doni*, a cura di Ugo Bellocchi. Modena: Aedes Muratoriana, 1969.

Erizzo, Sebastiano. *Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le medaglie antiche.* Venezia: Valgrisiana, 1559.



- Faostino da Toscolano. *Itinerario di Terra Santa*, a cura di Walter Bianchini. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992.
- Fassola, Gio. Battista. *La Nuova Gierusalemme ossia il Santo Sepolcro di Varallo*. Milano: Federico Agnelli Scultore & Stampatore, 1671.
- Ferrari, Giovanni Giacomo. *Brevi Considerationi sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo*. Varallo: Pietro Ravelli, 1612.
- Fontaine, Charles. *Figures du Nouveau Testament*. Lion: Jan de Tournes, 1554.
- Gamucci, Bernardo. *Libri Quattro Dell'Antichità della città di Roma, Raccolte sotto brevità da diversi antichi et moderni Scrittori, per M. Bernardo Gamucci da San Gimignano*. Venezia: Varisco, 1565.
- Gauthier, Martin-Pierre. *Les plus beaux edifices de la ville de Gênes et des ses environs*. Paris: s.e., 1818.
- Georgievicz, Bartholomeo. *Specchio della peregrinatione delli piu notabili luoghi della Terra Santa di promessa, et delle processioni, et cerimonie, che nella città di Hierusalem si sogliono celebrare. Bartholomeo Georgievicz di Croatia detto Pellegrino di Hierusalem autore*. Roma: Valerio Dorico, 1554.
- Giovanni di Fedanzola. *Fra Giovanni di Fedanzola da Perugia, Descriptio Terrae Sanctae, Ms. Casanatense 3876*, traduzione e note di Sabino de Sandoli, a cura di Ugolino Nicolini e Renzo Nelli. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 2003.
- Girolamo de Castellione. *Fior de terra sancta noviter impressa*. Messina: Wilhelm Schomberger a spese di Matteo Pangrazio, 1499.
- Guarini, Guarino. *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini, chierico regolare, Opera postuma dedicata a sua sacra Reale Maestà*. Torino: Mairese, 1737.
- Hypnerotomachia di Poliphilo, cioè pugna d'amore in sogno*. Venezia: in casa de figliuoli di Aldo, 1545.
- Josephus. *Della Historia della guerra hebbero i giudei co' romani*. Firenze: Bartolomeo de' libri, 1493.
- Labacco, Antonio. *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquità di Roma*. [Roma]: s.e., 1552.
- Lomazzo, Giovan Paolo. *Rime: divise in 6 Libri: Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da pittori, ha cantato le lodi di Dio, e de cose sacre, di Prencipi, di Signori, et huomini letterati di pittori, scoltori e architetti*. Milano: Ponzio, 1587.
- Mandavilla, Ioanne de. *Ioanne de Mandavilla, Qual tratta de le piu maravegliose cose e piu notabile che se trovino, e come presentialemente ha cercato tutte le parte habitabile del mondo, et ha notato alcune degne cose che ha vedute in esse parte*. Venezia: s.e., 1553.
- Mandeville, John. *The Travels of Sir John Mandeville*, translated with an Introduction and Notes by Charles Moseley. London: Penguin Classics, 2005.
- Mandeville, John. *The Book of Marvels and Travels*, translated with an Introduction and Notes by Anthony Bale, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Maraffi, Damiano. *Figure del Nuovo Testamento, Illustrate da versi vulgari Italiani*. Lione: Giovanni di Tournes, 1554.
- Maraffi, Damiano. *Figure del Vecchio Testamento, con versi toscani, per Damian Maraffi nuovamente composti, illustrati*. Lione: Giovanni di Tournes, 1554.

- Marliani, Bartolomeo. *Urbis Romae topographia B. Marliani ad Franciscum regem Gallorum ... Adiecta priori eiusdem auctoris topographiae editioni in hoc opere sunt.* [...]. Roma: in aedibus Valerij Dorici, & Aloisij fratris, Academiae Romanae impressorum, 1544.
- Martini, Francesco di Giorgio. *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltese Degrassi. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1967.
- Milizia, Francesco. *Memorie degli architetti antichi e moderni. Terza edizione accresciuta e corretta dallo stesso autore.* Parma: dalla Stamperia Reale, 1781.
- Münster, Sebastian. *Cosmographia Universale, Nella quale secondo che n'hanno parlato i piu veraci Scrittori, son designati i siti di tutti gli paesi.* Colonia: Appresso gli heredi d'Arnoldo Byrckmanno, 1575.
- Niccolò da Poggibonsi. *Libro d'Oltremare di Fra Niccolò da Poggibonsi*, a cura di Alberto Bacchi della Lega. Bologna: Romagnoli, 1881.
- Palladio, Andrea. *I quattro libri dell'Architettura.* Venezia: Domenico de' Franceschi, 1570.
- Paradin, Olaude. *Quadrins historiques de la Bible.* Lion: Jan de Tournes, 1553.
- Pascoli, Lione. *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, I. Roma: De Rossi, 1732.
- Petrarca, Francesco. *Guida al viaggio da Genova alla Terra Santa. Itinerarium Syriacum*, tradotto e a cura di Ugo Dotti. Milano: Feltrinelli, 2018. Kindle edition.
- Plinio il Giovane. *50 Lettere*, a cura di Giulio Vannini. Milano: Mondadori, 2019
- Philandrier, Guillaume. *In M. Vitruvium. De architectura annotationes.* Roma: s.e., 1544.
- Ratti, Carlo Giuseppe. *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura ed Architettura ecc.* Genova: Ivone Gravier, 1780.
- Rossi, Giuseppe Ignazio. *La libreria Mediceo-Laurenziana architettura di Michelangnolo Buonarroti* [...]. Firenze: Stamperia Granducale, per i Tartini, e Franchi, 1739.
- Rubens, Peter Paul. *Palazzi di Genova.* Anversa: s.e., 1622.
- Quaresmio, Francesco. *Historica Theologica et Moralis Terrae Sanctae Elucidatio* [...]. Anversa: s.e., 1639.
- Quaresmio, Francesco. *Elucidatio Terrae Sanctae*, brani scelti e tradotti da Sabino de Sandoli. Jerusalem: Franciscan Printing Press, 1989.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. *Dictionnaire Historique d'Architecture* [...]. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere et C.ie, 1832.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome. *Dizionario storico di architettura* [...], traduzione italiana di Antonio Mainardi. Mantova: Presso gli Editori Fratelli Negretti, 1842.
- Reisner, Adam. *Ierusalem Vetustissima illa et celeberrima totius mundi civitas, ex sacris literis et Aprobatis Historicis ad unguem descripta* [...]. Francofurti: s.e., 1563.
- Rinuccini, Filippo e Pierantonio Buondelmonti. *Alessandro di Filippo Rinuccini, Santissimo Peregrinaggio del Santo Sepolcro 1474. In appendice: Itinerario di Pierantonio Buondelmonti 1468*, a cura di Andrea Calamai. Ospedaletto: Pacini Editore, 1993.
- Sanseverino Roberto. *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per Roberto da Sanseverino.* Bologna: Romagnoli Dall'Acqua, 1888.
- Sanseverino, Roberto. *Viaggio in Terra Santa fatto e descritto per Roberto da San Severino*, a cura di Paola Calò. Italia: Edizioni digitali del CISVA, 2006.



- Scamozzi, Vincenzo. *Dell'idea della architettura universale* [...]. Venezia: [Giorgio Valentino], 1615.
- Schedel, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493.
- Serlio, Sebastiano. *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre cose che sono in Italia e fuori de Italia*. Venezia: Marcolino, 1540.
- Serlio, Sebastiano. *Extraordinario Libro di Architettura di Sebastiano Serlio, Architetto del Re Christianissimo. Nel quale si dimostrano trenta porte di opera Rustica mista con diversi ordini: Et venti di opera dilicata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto*. Lione: Giovan di Tournes, 1551.
- Serlio, Sebastiano. *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio [...] et un'indice copiosissimo Raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi*. Venezia: Francesco de' Franceschi Senese, 1584.
- Soprani, Rafaele. *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono*. Genova: Per Giuseppe Bottaro, e Gio. Battista Tiboldi Compagni, 1674.
- Suriano, Francesco. *Il trattato di Terra Santa e dell'Oriente di Frate Francesco Suriano, missionario e viaggiatore del Secolo XV (Siria, Palestina, Arabia, Egitto, Abissinia, ecc)*, a cura di P. Girolamo Golubovich. Milano: Artigianelli, 1900.
- Taegio, Bartolomeo. *La villa: dialogo di M Bartolomeo Taegio All Invittissimo, & gloriosissimo Imperatore Ferdinando Primo*. Milano: Francesco Moscheni, 1559.
- Taegio, Bartolomeo. *La Villa*, translated and edited by Thomas E. Beck. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Varchi, Benedetto. *De Sonetti di M. Benedetto Varchi, Parte Prima*. Fiorenza: Lorenzo Torrentino, 1555.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze: Lorenzo Torrentino 1550.
- Vasari, Giorgio. *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori. Di Nuovo dal Medesimo Riviste Et Ampliate Con I Ritratti Loro Et con l'aggiunta delle Vite de' vivi, & de' morti Dall'anno 1550, insino al 1567*. Firenze: Giunti 1568.
- Vasari, Giorgio. *Vita di Galeazzo Alessi architetto perugino per Giorgio Vasari con note*. Perugia: G. Boncompagni, 1873.
- Viaggio da Venetia al Sancto Sepulchro*. Venezia: Niccolò Zoppino e Vincenzo di Paolo, 1518.
- Vitruvio Pollione, Marco e Fra Giocondo. *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intelligi possit*. Venezia: Tridentino, 1511.
- Vitruvio Pollione, Marco e Cesare Cesariano. *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati, & con mirando ordine insigniti*. Milano: Gotardo da Ponte, 1521.
- Vitruvio Pollione, Marco e Giovanni Battista Caporali. *Architettura, con il suo commento et figure, Vetruiuo in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia*. Perugia: Iano Bigazzini, 1536.
- Vitruvio Pollione, Marco e Daniele Barbaro. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*. Venezia: Francesco Marcolino, 1556.

Vitruvio Pollione, Marco e Daniele Barbaro. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio Tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileia, da lui riveduti et ampliati; et hora in piu commoda forma ridotti*. Venezia: Francesco de Franceschini Senese, et Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.

Vitruvio Pollione, Marco. *De Architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzioni di Antonio Corso e Elisa Romano. Torino: Einaudi, 1997.

Vitruvio Pollione, Marco e Cesare Cesariano. *Vitruvio De Architectura, Libri II-IV, I materiali, i templi, gli ordini*, a cura di Alessandro Rovetta. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

Von Breydenbach, Bernhard. *Peregrinationes, Un viaggiatore del Quattrocento a Gerusalemme e in Egitto, Ristampa anastatica dell'incunabolo*, traduzione e note di Gabriella Bartolini e Giulio Caporali. Roma: Vecchiarelli, 1999.

Vulcano, Luigi. *Iesus Vera et nuova Descrittione di tutta Terra Santa, Compilata da verissimi autori dal Ven. P. Frate Luigi Vulcano dalla Padula dell'ordine minore osservante di S. Francesco*. Napoli: Scotto, 1563.

Zuallardo, Giovanni. *Il devotissimo viaggio di Gierusalemme. Fatto, e descritto in Sei Libri dal signor Giovanni Zuallardo, Cavaliere del Santiss. Sepolcro di N.S. l'Anno 1586. Aggiuntivi i disegni in Rame di varij Luoghi di Terra S. & altri Paesi*. Roma: Domenico Basa, 1586.

## Fonti secondarie

Aceto, Angelamaria e Francesco Di Teodoro. "L'architettura disegnata. Nuove indagini e prospettive per 'Raffaello architetto'". *Raffaello 1520-2020* (catalogo della mostra: Roma, Scuderie del Quirinale, 5/3/2020 – 2/6/2020), a cura di Marzia Faietti e Matteo Lanfranconi, 317-357. Milano: Skira, 2020.

Ackerman, James Sloss. "Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 461-466. Genova: Sagep Editrice, 1975.

Ackerman, James Sloss. "The Tuscan / Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture". *Journal of the Society of Architectural Historians* 42, 1 (March 1983): 15-34.

Ackerman, James Sloss. *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*. London: Thames & Hudson, 1990.

Ackerman, James Sloss. "Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento (1989)". *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, a cura di James Sloss Ackerman, 161-175. Milano: Electa, 1998.

Ackerman, James Sloss. "Conventions in Architectural Drawing, North and South, 1220-1550". *L'Europa e l'arte italiana* (atti del convegno internazionale: Firenze, 22-27 settembre 1997), a cura di Max Sedel, 221-236. Venezia: Marsilio, 2000.

Adorni, Bruno. "L'architettura in area lombarda e emiliana". *Storia dell'architettura italiana, Il Primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, 272-305. Milano: Electa, 2002.

Adorni, Bruno, a cura di. *La chiesa a pianta centrale. Tempio civico del Rinascimento*. Milano: Electa, 2002.

Adorni, Bruno. *Giulio Romano architetto, gli anni mantovani*. Milano: Silvana, 2012.



- Agosti, Giovanni e Jacopo Stoppa, a cura di. *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, (catalogo della mostra: Vercelli e Novara, 24/3/2018 – 1/7/2018; Varallo, 24/3/2018 – 16/9/2018). Milano: Officina Libraria, 2018.
- Agosti, Giovanni, Donata Minonzio e Jacopo Stoppa. *Varallo ai tempi di Gaudenzio Ferrari, Itinerari*. Milano: Officina Libraria, 2018.
- Agosti, Giovanni. “Per Enzo Mengaldo, tra due linguaggi”. *Prospettiva, Rivista di storia dell’arte antica e moderna* 169-171 (Gennaio-Luglio 2018): 274-282.
- Aiello, Lucia e Marco Bascapè, a cura di. *Guida dell’Archivio dei Luoghi Pii Elemosinieri di Milano*. Como: NodoLibri, 2012.
- Alexander, Jonathan James Graham. “‘Jerusalem the Golden’: Image and Myth in the Middle Ages in Western Europe”. *Jewish Art* 23/244 (1997/1998): 254-264.
- Alexander, Jonathan James Graham. *The Painted Book in Renaissance Italy, 1450-1600*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Algeri, Giuliana. “Il Sacro Monte nell’opera alessiana”. *Studi di storia delle arti, Università di Genova, istituto di storia dell’arte* 1978/9 (1979): 105-112.
- Alves, José da Felicidade. *Album dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- Amadio, Sonia. “Allestire una parete: disegni per la decorazione ad affresco nei Palazzi Romani”. *Bollettino dell’Arte* 2016 (volume speciale: *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di Claudia Conforti e Giovanna Saporì): 53-66.
- Amadio, Sonia. “Il fregio nei palazzi romani del Cinquecento. Studi, progetti, modelli nella bottega”. *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento* (actes du colloque international: Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 16/12/2011 – 17/12/2011), sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annik Lemoine, 63-73. Paris: Somogy éditions d’art, 2016.
- Ambers, Janet, David Saunders and Catherine Higgitt, edited by. *Italian Renaissance Drawings: Technical Examination and Analysis*. London: Archetype, 2010.
- Andresen, Johannes, Amilcare Barbero e Guido Gentile, a cura di. *La Passione nel paesaggio, Bibliografia tedesca / Passion in der Landschaft, Deutschsprachige Bibliographie*. Pozzo Monferrato: ATLAS, 2007.
- Angeleri, Paola. “Sacro Monte”. *Varallo ai tempi di Gaudenzio Ferrari, Itinerari*, a cura di Giovanni Agosti, Donata Minonzio e Jacopo Stoppa, 66-97. Milano: Officina Libraria, 2018.
- Antonucci, Micaela. “Galeazzo Alessi: l’estro silenzioso di un maestro dell’architettura del Cinquecento”. *Aid Monuments, Conoscere Progettare Ricostruire* (atti del convegno: Perugia, 24/5/2012 – 26/5/2012), II (*Galeazzo Alessi Architetto-Ingegnere*), a cura di Claudia Conforti e Vittorio Gusella, 29-46. Roma: Aracne, 2013.
- Arad, Pnina. *Christian Maps of the Holy Land, Images and Meaning*. Turnhout: Brepols, 2020.
- Argan, Giulio Carlo. “Giardino e Parco”. *Enciclopedia Universale dell’Arte*, VI (*Ghana – Grünewald*), 156-159. Venezia-Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1958.
- Ashby, Thomas. *Sixteenth-century drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner*. London: Macmillan & Co., 1904.
- Azzi Visentini, Margherita. *La villa in Italia, Quattrocento e Cinquecento*. Milano: Electa 1995.
- Baert, Barbara. *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*. Leiden: Brill, 2004.

- Baiocco, Simone e Cristina Quattrini, a cura di. *Brera mai vista, Due momenti di Gerolamo Giovenone*. Milano: Skira, 2011.
- Bakker, Boudewijn. "The Amsterdam "Paradise" by Herri Met De Bles and the Fountain of Life." *The Rijksmuseum Bulletin* 63, 2 (2015): 114-133.
- Baldacchini, Lorenzo. *Il libro antico*. Roma: Carocci, 1982.
- Baldasso, Renzo. "Filarete's *Disegno*". *Arte Lombarda* 155, 1 (2009): 39-46.
- Baldini, Gianni. "Un ignoto manoscritto d'architettura militare autografo di Galeazzo Alessi". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 25, 2 (1981): 253-278.
- Balestreri, Isabella, a cura di. *La Raccolta Bianconi, Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*. Milano: Guerini e Associati, 1995.
- Balestreri, Isabella. "Dettagli dall'antico del quarto decennio del XVI secolo. I maestri «PS» e «GA col Tribolo» alla Biblioteca Ambrosiana". *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo* 14/15 (2012): 25-32.
- Balestreri, Isabella. "L'architettura del Sacro Monte di Varallo, disegni, progetti, vedute tra XVI e XVII secolo; una proposta di lettura". *L'architettura del Sacro Monte, storia e progetto*, a cura di Isabella Balestreri e Maurizio Meriggi, 9-25. Assago: Libraccio, 2012.
- Balestreri, Isabella. "La pianta centrale ne il Libro dei Misteri di Galeazzo Alessi. Modelli, fonti, riferimenti". *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, a cura di Stefano Piazza, 29-39. Palermo: Caracol, 2013.
- Balfour, Alan. *Solomon's Temple, Myth, Conflict, and Faith*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- Barberi, Sandra, a cura di. *Il Castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*. Torino: Umberto Allamandi, 1999.
- Barbero, Amilcare, a cura di. *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*. Novara: DeAgostini, 2001.
- Barbero, Amilcare e Stefano Piano, a cura di. *Linee di integrazione e sviluppo all'atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* (atti del convegno internazionale: Varallo, 17/4/1996 – 18/4/1996). Ponzio Monferrato: ATLAS, 2006.
- Barbero, Amilcare e Stefano Piano, a cura di. *Religioni e Sacri Monti* (atti del convegno internazionale: Torino, Moncalvo e Casale Monferrato, 12/10/2004 – 16/10/2004). Ponzio Monferrato: ATLAS, 2006.
- Barbero, Amilcare e Giuseppe Roma, a cura di. *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi della Terrasanta nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo* (atti delle giornate di studio: Università degli studi di Calabria, 12/5/2005 – 13/5/2005). Ponzio Monferrato: ATLAS, 2008.
- Barbieri, Edoardo, a cura di. *'Ad stellam', Il Libro d'Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa fra Medioevo ed Età Moderna*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019.
- Barletti, Emanuele, a cura di. *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*. Firenze: Edifir, 2011.
- Barocchi, Paola, a cura di. *Trattati d'Arte del Cinquecento, Fra Manierismo e Controriforma, I (Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte)*. Bari: Laterza, 1960.
- Barocchi, Paola, a cura di. *Trattati d'Arte del Cinquecento, Fra Manierismo e Controriforma, II (Gilio, Paleotti, Aldovrandi)*. Bari: Laterza, 1961.



- Barocchi, Paola, a cura di. *Trattati d'Arte del Cinquecento, Fra Manierismo e Controriforma*, III (C. Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comaninii). Bari: Laterza, 1962.
- Baroni, Costantino. *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I (*Edifici Sacri, Parte I*). Firenze: Firenze Sansoni Editore, 1940.
- Baroni, Costantino. *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1968.
- Bartal, Renana and Hannah Vorholt, edited by. *Between Jerusalem and Europe, Essays in Honour of Bianca Kühnel*. Leiden / Boston: Brill, 2015.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, I. Roma: Bontempelli, 1914.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, VI. Roma: Bontempelli, 1914.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, II. Roma: Bontempelli, 1915.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, III. Roma: Bontempelli, 1917.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, IV. Roma: Bontempelli, 1919.
- Bartoli, Alfonso. *I Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*, V. Roma: Bontempelli, 1922.
- Battaglia, Salvatore, a cura di. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino: Utet, 1995. (<http://www.gdli.it/> - Ultima consultazione: 29/1/2021)
- Battisti, Eugenio. "Roma apocalittica e Re Salomone". *Rinascimento e Barocco*, a cura di Eugenio Battisti, 72-94. Torino: Einaudi, 1960.
- Battisti, Eugenio. "Storia del concetto di Manierismo in architettura". *Bollettino del CISA Andrea Palladio* 9, (1967): 204-210.
- Battisti, Eugenio. "Proposte per una storia del concetto di Manierismo in Architettura". *Odeo Olimpico* VII, (1968-1969): 19-67.
- Battisti, Eugenio. "Natura Artificiosa to Natura Artificialis". *The Italian Garden*, edited by David R. Coffin, 3-35. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, 1972.
- Battisti, Eugenio. "Il concetto di imitazione e suoi riflessi sui sacri monti". *La 'Gerusalemme' di San Vivaldo e i sacri monti in Europa* (atti del convegno: Firenze e San Vivaldo, 11/9/1986 – 13/9/1986), a cura di Sergio Gensini, 133-143. Ospedaletto Pisa: Pacini, 1989.
- Beebe, Kathryne. "The Jerusalem of the Mind's Eye: Imagined Pilgrimage in the Late Fifteenth Century". *Visual Constructs of Jerusalem*, edited by Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai and Hannah Vorholt, 409-420. Turnhout: Brepols, 2014.
- Bek, Lise. "Ut ars natura – ut natura ars. Le ville di Plinio e il concetto del giardino nel Rinascimento". *Analecta Romana Instituti Danici* 7 (1974): 109-156.
- Bekemeier, Anemone, Bestandskatalog bearbeitet von. *Reisen nach Jerusalem. Das Heilige Land in Karten und Ansichten aus fünf Jahrhunderten. Sammlung Loewenhardt*. Berlin: Dr. Ludwing Reichert Verlag Wiesbaden, 1993.

- Belardi, Paolo. *Alessi Bernini Borromini, Tre rilievi indiziari*. Roma: Officina Edizioni, 2006.
- Bell, Margaret F. "Image as Relic: bodily vision and the reconstruction of viewer / image relationships at the Sacro Monte di Varallo". *California Italian Studies* 5 (2014): 303-331.
- Bellini, Federico. "Il portale nel Palazzo Romano". *Bollettino dell'Arte*, 2016: 231-254.
- Beltrami, Luca. "Un disegno inedito del Palazzo Marino in Milano di Galeazzo Alessi". *Archivio Storico dell'Arte* I, 6 (1888): 145-147.
- Beltrami, Luca. "I lavori di restauro e compimento del Palazzo Marino in Milano". *L'edilizia Moderna* V, 2, 7, 9, 10 (1896): 10, 57-60, 67-68, Tav. 6, 34-37, 41-42.
- Beltrami, Luca. "Disegni di Architettura, N. 8 della Serie: Disegno del Secolo XVI per la decorazione di una sala". *L'edilizia Moderna* IX, 4 (1900): 30.
- Beltramini, Guido and Howard Burns, a cura di. *Palladio* (catalogo della mostra: Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20/9/2008 – 6/1/2009; Londra, Royal Academy of Arts, 31/1/2009; 13/4/2009). Venezia: Marsilio, 2008.
- Benedetti, Sandro. *Fuori dal Classicismo, Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento*. Roma: Multigrafica Editrice, 1984.
- Benedetti, Sandro. "Sintetismo e magnificenza nella Roma post-tridentina". *L'Architettura a Roma e in Italia (1580-1621)* (Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura: Roma, 24/3/1988 – 26/3/1988), a cura di Gianfranco Spagnesi, I, 27-56. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1989.
- Benelli, Francesco. "Antonio da Sangallo the Younger and a Vitruvian Pantheon for Leo X". *Pegasus* 18/19 (2018): 73-114.
- Benelli, Francesco. "Antonio da Sangallo the Younger's Reactions to the Pantheon: An Early Modern Case of Operative Criticism". *Journal of the Society of Architectural Historians* 78, 3 (September 2019): 276-291.
- Benvenuti, Anna e Pierantonio Piatti, a cura di. *Come a Gerusalemme, evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo e età moderna*. Firenze: SISMELE - Edizioni del Galluzzo, 2013.
- Benzan, Carla. "Behold the man: presenting presence at the Sacro Monte of Varallo, c. 1610". *Object, graduate research and reviews in the history of art and visual culture* 16 (2014): 5-27.
- Benzan, Carla. "Alone at the Summit: Solitude and the Ascetic Imagination at the Sacro Monte of Varallo". *Solitude. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, edited by Karl E.A. Enenkel and Christine Göttler, 224-246. Leiden / Boston: Brill, 2018.
- Benzan, Carla. "Coming to Life at the Sacro Monte of Varallo: the Sacred Image *al vivo* in Post-Tridentine Italy". *Ad Vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*, edited by Thomas Balfe, Joanna Woodall and Claus Zittel, 200-223. Leiden / Boston: Brill, 2019.
- Berger, Pamela. *The Crescent on the Temple, The Dome of the Rock as Image of Ancient Jewish Sanctuary*. Leiden / Boston: Brill, 2012.
- Bertelli, Simone. "La riscoperta del Sacro Monte tra Ottocento e Novecento: il ruolo della fotografia". *Sacri monti: rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei sacri monti piemontesi e lombardi* 2 (2010): 21-59.
- Bertheau, Carl. "Reißner, Adam". *Allgemeine Deutsche Biographie*, 28 (Reinbeck - Rodbertus), 150-152. Leipzig: Duncker & Humblot, 1889.



- Bertoldi, Elisa. "Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda". *Arte Lombarda* 40, 19 (1974): 197-204.
- Bevilacqua, Mario e Marcello Fagiolo, a cura di. *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*. Roma: Artemide, 2012.
- Bevilacqua, Mario. "Learning How to Build in a New Language: Italian Architectural Prints in Renaissance Europe". *Architects Without Borders, Migration of Architects and Architectural Ideas in Europe, 1400-1700*, edited by Konrad Ottenheym, 90-110. Mantova: Il Rio Arte, 2014.
- Bianchi, Paola. "Porta Nuova, Carità e Monte Angelico". *Milano, Radici e luoghi della Carità*, a cura di Lucia Aiello, Marco Bascapè e Sergio Rebora, 149-153. Torino: Allemandi, 2009.
- Biviglia, Maria e Federica Romani. "Alessi progettista e consulente a Bastiola, Santa Maria degli Angeli, Assisi e Spello". *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria)*, V (2012): 201-214.
- Blair Moore, Kathryn. "Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade, Image of the Dome of the Rock in Italy". *Muqarnas* 27 (2010): 51-78.
- Blair Moore, Kathryn. "The Disappearance of an Author and the Emergence of a Genre: Niccolò da Poggibonsi and Pilgrimage Guidebooks between Manuscript and Print". *Renaissance Quarterly* 66, 2 (Summer 2013): 357-411.
- Blair Moore, Kathryn. *The architecture of the Christian Holy Land, reception from late antiquity through the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Blair Moore, Kathryn. "Adomnán's On the Holy Places: Pilgrimage Manuscripts and Architectural Translation from Jerusalem to Europe". *Art in Translation* 10, 1 (2018): 11-29.
- Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- Blunt, Anthony. *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*. Torino: Einaudi, 1966.
- Boco, Fedora. "La vita culturale e artistica a Perugia al tempo di Galeazzo Alessi e la nascita dell'Accademia". *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria)*, V (2012): 13-18.
- Bologna, Giulia. *Palazzo Marino in Milano*. Milano: Silvana Editoriale, 1999.
- Bologna, Marco, a cura di. *L'Archivio della famiglia Sauli di Genova*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2001.
- Bonavita, Andrea. "Tra Alciati, Tibaldi e Alessi: la cappella Cusani in S. Marco a Milano". *The Gordian Knot, Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di Maddalena Basso, Jessica Gritti e Orietta Lanzarini, 203-211. Roma: Campisano Editore, 2014.
- Bordiga, Gaudenzio. *Storia e Guida del Sacro Monte*. Varallo: Caligaris, 1830.
- Borghini, Stefano. "Uso e caratteristiche del reimpiego nella chiesa di Sant'Angelo a Perugia. Gli spolia come criterio ordinatore dello spazio architettonico". *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso* (atti del convegno: Roma, 8/10/2007 – 10/10/2007), a cura di Jean-François Bernard, Philippe Bernardi e Daniela Esposito, 293-301. Roma: École Française de Rome, 2008.
- Borghini, Stefano. "Murature giustiniane in Italia centrale: il caso perugino del San Michele Arcangelo". *Archeologia dell'Architettura* 18 (2013): 114-126.
- Borsi, Franco. *Giovanni Antonio Dosio, Roma Antica e i disegni di architettura degli Uffizi*. Roma: Officina Edizioni, 1976.

- Bossi, Paolo, Santino Langé e Francesco Repishti, a cura di. *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706)*. Firenze: Edifir, 2007.
- Bourne, Molly. "Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua". *Imago Mundi* 51 (1999): 51-82.
- Briquet, Charles-Moïse. *Les filigranes, dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en en 1600 avec 39 figures dans le texte et 16122 fac-similés de filigranes*, I-IV. Genève: Kundig & Fils, 1907.
- Brizio, Anna Maria, "Studi su Gaudenzio Ferrari". *L' arte, rivista di storia dell'arte medievale e moderna* 29 (1926): 103-120, 158-178.
- Brizio, Anna Maria. "Configurazione del Sacro Monte di Varallo nel 1514". *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti* 8-11 (1954-57): 1-6.
- Brizio, Anna Maria, a cura di. *Mostra di Gaudenzio Ferrari* (catalogo della mostra: Vercelli, Museo Borgogna, 1/4/1956 – 31/6/1956). Milano: Silvana, 1956.
- Brothers, Cammy. "Architecture, History, Archeology: Drawing Ancient Rome in the Letter to Leo X & in Sixteenth-Century Practice". *Coming About... A Festschrift for John Shearman*, edited by Lars R. Jones, 135-140. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001.
- Brothers, Cammy. *Michelangelo, drawing, and the invention of architecture*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Brothers, Cammy. "Drawing in the Void: The Space between the Sketchbook and the Treatise". *Some Degree of Happiness, Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di Maria Beltramini e Caroline Elam. Pisa: Edizioni della Normale, 2010. 93-105.
- Brothers, Cammy. "What Drawings Did in Renaissance Italy". *The Companions to the History of Architecture, Renaissance and Baroque Architecture*, edited by Alina Payne, 104-135. Hoxford: Wiley Blackwell, 2017.
- Bruno, Sara, a cura di. "Visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte". *Sacri monti: rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei sacri monti piemontesi e lombardi* 2 (2010): 503-524.
- Bruschi, Arnaldo. "L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia a problemi". *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI, Da Martino V al Sacco di Roma*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, 410-434. Milano: Electa, 1989.
- Buccaro, Alfredo. "I portali e lo 'sguardo' prospettico tra la lezione di Serlio e l'influenza vinciana". *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, a cura di Alfredo Buccaro e Maria Rascaglia, 419-425. Napoli: CIRICE - FedOA Federico II University Press, 2020.
- Budde, Hendrik und Andreas Nachama, herausgegeben von. *Die Reise nach Jerusalem. Eine kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte, 3000 Jahre Davidstadt* (exhibition catalogue: Berlin, Schloss Charlottenburg, 22/11/1995 – 29/2/1996). Berlin: Argon, 1995.
- Bull, Michael, Paul Gilroy, David Howes and Douglas Kahn, "Introducing Sensory Studies". *The Senses and Society* 1 (2006): 5-7.
- Burns, Howard. "Le idee di Galeazzo Alessi sull'architettura e sugli ordini". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 147-164. Genova: Sagep Editrice, 1975.



- Burns, Howard. "Pirro Ligorio's Reconstruction of Ancient Rome: the Antequae Urbis Imago of 1561". *Pirro Ligorio, Artist and Antiquarian*, edited by Robert W. Gaston, 19-92. Milano: Silvana Editoriale, 1988.
- Burns, Howard. "I Quattro Libri dell'Architettura". *Palladio* (catalogo della mostra: Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 20/9/2008 – 6/1/2009; Londra, Royal Academy of Arts, 31/1/2009; 13/4/2009), a cura di Guido Beltramini e Howard Burns, 328-331. Venezia: Marsilio, 2008.
- Burns, Howard. "Between the lines: Palladio's project and Palladio's drawings". *Palladio and His Legacy, A Transatlantic Journey* (exhibition catalogue: The Morgan Library & Museum, New York, 2/4/2010 – 1/5/2010; Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 27/1/2011 – 1/5/2011; The Heinz Architectural Center, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 29/9/2011 – 31/12/2011), edited by Charles Hind and Irena Murray, 8-19. Venezia: Marsilio, 2010.
- Burns, Howard. *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*. Costabissara (Vicenza): Colla, 2012.
- Burns, Howard e Maria Beltramini. "L'architettura nella pittura veneziana, 1270-1600". *Architectura Picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, 125-150. Modena: Franco Cosimo Panini, 2016.
- Bury, Micheal. *The Print in Italy 1550-1620*. London: British Museum Press, 2001.
- Butler, Samuel. *Ex voto. An account of the Sacro Monte of New Jerusalem at Varallo Sesia, with some Notice of Tabacchetti's remaining Work at the Sanctuary of Crea*. London: Trybner & Co., 1888.
- Butler, Samuel. *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e Crea*. Novara: Fratelli Miglio, 1894.
- Cafà, Valeria. "Pirro Ligorio (1513/1514-1583), Ricostruzione dell'aviario della villa di Varrone a Cassino". *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa* (catalogo della mostra: Vicenza, 5/3/2005-3/7/2005), a cura di Guido Beltramini and Howard Burns, 197-198. Venezia: Marsilio, 2005.
- Cagna Pagnone, Maria Grazia, Annalisa Colla e Michela Cometti, a cura di. *Aspetti storici ed artistici del Sacro Monte di Varallo, mostra documentaria* (catalogo della mostra: Varallo, 14/4/1980 – 20/4/1980). Varallo: Tipografia Editrice Zanfa, 1980.
- Cagna Pagnone, Maria Grazia, a cura di. *Il Sacro Monte di Varallo, mostra documentaria*. Borgosesia: Tipolitografia di Borgosesia, 1984.
- Cagna Pagnone, Maria Grazia, a cura di. *La famiglia d'Adda Salvaterra e la Valsesia, mostra documentaria*. Borgosesia: Tipolitografia di Borgosesia, 1986
- Calò Mariani, Maria Stella, a cura di, *Il cammino di Gerusalemme* (atti del II convegno internazionale: Bari, Brindisi e Trani, 18/5/1999 – 22/5/1999). Bari: Adda, 2002.
- Campbell, Ian, edited by. *Ancient Roman Topography and Architecture, The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, I (Drawings by Francesco di Giorgio, Ligorio, Labacco, Dosio and four anonymous sixteenth-century draughtsmen)*. London: Miller, 2004.
- Campbell, Ian and Arnold Nesselrath. "The Codex Stosch: Surveys of Ancient Buildings by Giovanni Battista da Sangallo". *Pegasus* 8 (2006): 9-90.
- Campbell, Ian and Aonghus Mackechnie. "The 'Great Temple of Salomon' at Stirling Castle". *Architectural History*, 54 (2011): 91-118.
- Campbell, Stephen J. *The Endless Periphery, Toward a Geopolitics of Art in Lorenzo Lotto's Italy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

- Campopiano, Michele. “Note sulla presenza francescana in Terrasanta: le descrizioni dei luoghi santi tra XIV e XVI secolo e il ruolo della custodia di Terrasanta”. *Gli italiani e la Terrasanta*, a cura di Antonio Musarra, 49-72. Firenze: Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2014.
- Campopiano, Michele. “Osservazioni preliminari sull’opera di Paul Walther von Guglingen”. *‘Ad stellam’, Il Libro d’Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Edoardo Barbieri, 55-70. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019.
- Camporesi, Piero. *Le belle contrade, Nascita del paesaggio italiano*, con prefazione di Giorgio Boatti. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- Cannon-Brookes, Peter. “Varallo Revisited. Samuel Butler and the Sacro Monte”. *Apollo* 100 (August 1974): 108-116.
- Cannon-Brookes, Peter. “The sculptural complexes of San Vivaldo”. *La ‘Gerusalemme’ di San Vivaldo e i sacri monti in Europa* (atti del convegno: Firenze e San Vivaldo, 11/9/1986 – 13/9/1986), a cura di Sergio Gensini, 271-279. Ospedaletto Pisa: Pacini, 1989.
- Capelli, Simona. “Marcello Venusti dalla collezione Borghese alla Francia alla National Gallery di Londra. Ipotesi per una ricostruzione delle vicende di alcuni dipinti romani”. *Studi di Storia dell’Arte* 22 (2011): 83-90.
- Cappelli, Adriano. *Lexicon abbreviatarum: dizionario di abbreviature latine ed italiane: usate nelle carte e codici specialmente del Medio-Evo riprodotte con oltre 14000 segni incisi: con l’aggiunta di uno studio sulla brachigrafia medioevale, un prontuario di sigle epigrafiche, l’antica numerazione romana ed arabica ed i segni indicanti monete, pesi, misure, etc..* Milano: Hoepli, 1979.
- Carboneri, Nino. “Le chiese dell’Alessi”. *Bollettino del CISA Andrea Palladio* 19 (1977): 191-200.
- Cardini, Franco. *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima Età Moderna*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- Caria, Marza. “«Incomençano le peligrinatione de la città sancta de Ierusalem», Il viaggio in Terra Santa di Francesco Suriano”. *‘Ad stellam’, Il Libro d’Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Edoardo Barbieri, 33-52. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019.
- Carpino, Stefania. “Misure, quote e scale nei disegni del Rinascimento”. *Il Disegno di Architettura* 15 (aprile 1997): 65-75.
- Carpo, Mario. *L’architettura nell’età della stampa, oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell’immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milano: Jaca Book, 1998.
- Carrara, Eliana. “Il corpus grafico di Giovanni Antonio Dosio: dall’antico alle regole”. *Symbolae Antiquariae* 5 (2012): 9-22.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory, A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Carver McCurrach, Catherine. “Renovatio Reconsidered: Richard Krautheimer and the Iconography of Architecture”. *Gesta* 50, 1 (2011). 41-69.
- Castelli, Silvia. “Josephus in Renaissance Italy”. *A Companion to Josephus*, edited by Honora Howell Chapman and Zuleika Rodgers, 402-413. Chirchester: Wiley Blackwell, 2016.
- Catalogo degli oggetti componenti la mostra di Arte Antica* (catalogo della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti: Torino, 1880). Torino: Vincenzo Bona, 1880.



- Cavallari-Murat, Augusto. “Il “*Libro dei Misteri*” e gli architetti del Sacro Monte di Varallo”. *Atti e memorie del terzo Congresso Piemontese di Antichità ed Arte* (atti del congresso: Varallo Sesia, settembre 1960): 81-107. Torino: Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1966.
- Ceccarelli, Francesco e Marco Folin, a cura di. *Delizie estensi. Architettura di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*. Firenze: Leo S. Olschki, 2009.
- Chareyron, Nicole. *Pilgrims to Jerusalem in the Middle Ages*, translated by W. Donald Wilson. New York: Columbia University Press, 2005.
- Chines, Loredana, Piero Scapecchi e altri, a cura di. *Nel segno di Aldo, nel V centenario della scomparsa 1515-2015* (catalogo della mostra: Bologna, Biblioteca Universitaria, 29/10/2015 – 16/1/2016). Granarolo dell’Emilia: Pàtron Editore, 2015.
- Christian, Kathleen Wren. “Landscapes of ruin and the imagination in the antiquarian gardens of Renaissance Rome”. *Garden and Imagination, Cultural History and Agency*, edited by Michel Conan, 116-137. Washington: Harvard University Press, 2008.
- Ciapponi, Lucia A. “Plinius Caecilius Secundus, Gaius”. *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*, edited by Virginia Brown, James Hankins and Robert A. Kaster, IX, 73-152. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2011.
- Clemens, Raymond and Timothy Graham. *Introduction to Manuscript Studies*. London: Cornell University Press, 2007.
- Cohn, Marjorie B., edited by. *Old Master Prints and Drawings, A Guide to Preservation and Conservation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.
- Colby, Robert. “Dosso’s Early Artistic Reputation and the Origins of Landscape Painting”. *Papers of the British School at Rome* 78 (2008): 201-231, 357-360.
- Cometti Valle, Michela. *Iconografia del Sacro Monte di Varallo, disegni, dipinti e incisioni dal XVI al XX secolo*. Varallo: Tipografia di Borgosesia, 1984.
- Commemorazione dell’architetto perugino Galeazzo Alessi celebrata dalla sua patria nel 14 marzo 1873 trecento anni dopo la morte: relazione, discorso, poesie*. Perugia: tipo-litografia di G. Boncompagni, 1873.
- Conforti, Claudia, *Vasari Architetto*. Milano: Electa, 1993.
- Conforti, Claudia e Vittorio Gusella, a cura di. *Aid Monuments, Conoscere Progettare Ricostruire* (atti del convegno: Perugia, 24/5/2012 – 26/5/2012), II (*Galeazzo Alessi Architetto-Ingegnere*). Roma: Aracne, 2013.
- Conforti, Claudia. “Galeazzo Alessi e il suo tempo”. *Aid Monuments, Conoscere Progettare Ricostruire* (atti del convegno: Perugia, 24/5/2012 – 26/5/2012), II (*Galeazzo Alessi Architetto-Ingegnere*), a cura di Claudia Conforti e Vittorio Gusella, 23-28. Roma: Aracne, 2013.
- Conforti, Claudia e Giovanna Saporì, a cura di. “Palazzi del Cinquecento a Roma”. *Bollettino dell’Arte*, 2016.
- Cooper, Tracy E. “I modani”. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell’architettura* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 31/3/1994 – 6/9/1994), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, 494-500. Milano: Bompiani, 1994.
- Coppa, Alessandra. “Un disegno ritrovato dell’Alessi per S. Maria di Carignano”. *Il Disegno di Architettura* 13 (aprile 1996): 65-67.
- Coppa, Alessandra. *Galeazzo Alessi, Trattato di fortificazione*. Milano: Guerini, 1999.

- Courtright, Nicola. "Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation. Landscapes all'Antica in the Vatican Tower of the Winds". *Sixteenth-century Italian Art*, edited by Michael Wayne Cole, 135-152. Oxford: Blackwell, 2006.
- Cozzo, Paolo. "I Sacri Monti prealpini: recenti contributi per un rinnovato interesse storiografico". *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* 2 (2019): 549-557.
- Crossley, Paul. "Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography". *The Burlington Magazine* 130 (1988). 116-121.
- Cusa, Michele. *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo ed alle sue adiacenze illustrata con disegni grafici eseguiti sugli originali ritratti per Michele Cusa*. Varallo: Tipografia A. Colleoni, 1857.
- Dacos, Nicole. *Roma Quanta Fuit, Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*. Roma: Donzelli, 2001.
- Dacos, Nicole. *Artisti stranieri a Roma nel '500, Il decoro di Palazzo Ricci Sacchetti*. Milano: Jaca Book, 2016.
- D'Amico, Stefano. *Le contrade e la città, Sistema produttivo e spazio urbano a Milano fra Cinque e Seicento*. Milano: Francoangeli Storia, 1994.
- Danesi Squarzina, Silvia. "La Sistina di Sisto IV e l'eredità del pensiero religioso medievale". *Ricerche sul '400 a Roma, Pittura e architettura*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, I, 213-231. Roma: Bagatto Libri, 1991.
- Davies, Paul. "The Hidden Signature, Scale Keys in Italian Renaissance Architectural Drawings". *Pegasus* 16 (2013): 123-150.
- Davies, Paul. "La chiesa a pianta centrale e il suo successo nell'Italia del Rinascimento". *L'arte rinascimentale nel contesto*, a cura di Edoardo Villata, 237-250. Milano: Jaca Book, 2015.
- Davis, Charles. "Frescos by Vasari for Sforza Almeni, 'Coppiere' to Duke Cosimo I". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 24, 2 (1980): 127-202.
- Davis, Charles. "La 'Madonna del Monastero degl'Angeli': Danti e l'ambiente intorno a Benedetto Varchi. Tra la quiete fraterna e la stanza dei 'sonetti spirituali'". *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo* (catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16/4/2008 – 7/9/2008), a cura di Charles Davis e Beatrice Paolozzi Strozzi, 164-203. Firenze: Giunti, 2008.
- Debiaggi, Casimiro. "La cappella dell'Annunciazione al Sacro Monte di Varallo". *Arte Lombarda* 19, 40 (1974): 175-178.
- Debiaggi, Casimiro. *A cinque secoli dalla fondazione del Sacro Monte di Varallo. Problemi e ricerche*. Varallo: Società Valsesiana di Cultura, 1980.
- Debiaggi, Casimiro. "Renato di Challant al Sacro Monte di Varallo nel 1558?". *Novarien* 43 (2014): 311-316.
- Debiaggi, Casimiro. *Il Sacro Monte di Varallo, Raccolta dei testi delle Cappelle del Sacro Monte di Varallo*. Amministrazione Vescovile del Sacro Monte di Varallo, 2016 (<https://www.sacromontedivarallo.org/wp/2016/08/08/sacro-monte-varallo-libro/> - Ultima consultazione: 29/1/2021).
- De Cristofaro, Alessio. "Baldassarre Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del Ninfeo di Egeria nella calle della Caffarella". *Horti Hesperidum, Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica* I (2013), 85-138.



- De Filippis, Elena, a cura di. *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*. Torino: Umberto Allemandi & Co., 2006.
- De Filippis, Elena e Massimiliano Caldera. “Il restauro dell’intonaco graffito della cappella dell’Arrivo dei Magi al Sacro Monte di Varallo”. *Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi* 2 (2010): 413-422.
- Degli Azzi Vitelleschi, Giustiniano. “Nuovi documenti per la biografia di Galeazzo Alessi”. *Il Vasari* VI, 3-4 (1934): 102-135.
- De Klerck, Bram. “Jerusalem in Renaissance Italy. The Holy Sepulchre on the Sacro Monte of Varallo”. *The imagined and real Jerusalem in art and architecture*, edited by Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven and Wouter Weijers, 215-236. Leiden / Boston: Brill, 2014.
- Delano-Smith, Catherine and Elizabeth Morley Ingram. *Maps in Bibles, 1500-1600, An Illustrated Catalogue*. Geneve: Librairie Droz S.A, 1991.
- Delano-Smith, Catherine and Alessandro Scafi. “Sacred Geography”. *Szent Helyek a Térképeken / Sacred Places on Maps*, edited by Z. Török, 33-54, 121-140. Hungary: Pannonhalma, 2005.
- Della Torre, Stefano. “L’inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo: l’interesse di un umanista per il tema della villa”. *Paolo Giovio, Il Rinascimento e la memoria* (atti del convegno: Como, 3/6/1983 – 5/6/1983), 283-301. Como: Presso la Società a Villa Gallia, 1985.
- Della Torre, Stefano. “Tecnologia edilizia e organizzazione del cantiere nella Milano del secondo Cinquecento”. *Annali di architettura* 10-11 (1998-99): 299-309.
- Della Torre, Stefano. “Milano, le due città”. *Storia dell’architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle, 372-389. Milano: Electa, 2001.
- Della Torre, Stefano. “Costruire a Milano nel Rinascimento”. *Storia dell’architettura come storia delle tecniche costruttive. Esperienze rinascimentali a confronto*, a cura di Maurizio Ricci, 95-116. Venezia: Marsilio, 2007.
- Del Salone di Palazzo Marino. Notizia presentata alla onorevole giunta municipale dalla commissione sopra il restauro*. Milano: Giuseppe Bernardoni, 1872.
- De Negri, Emma. “Galeazzo Alessi, architetto a Genova”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università dei Genova* 1 (1957).
- Diano, Antonio e Lionello Puppi, a cura di. *Tra monti sacri, ‘sacri monti’ e santuari: il caso veneto* (atti del convegno di studi: Monselice, 1/4/2005 – 2/4/2005). Padova: Il Poligrafo, 2006.
- Di Bene, Anna, a cura di. *Tempo, luoghi e innovazioni in Umbria con Galeazzo Alessi. Celebrazione per il V centenario della nascita di Galeazzo Alessi* (atti del convegno: Perugia, Palazzo Brutti, 29/9/2012). Perugia: Fabrizio Fabbri, 2012.
- DiFuria, Arthur J. “The Timeless Space of Maerten van Heemskerck’s Panoramas: Viewing Ruth and Boaz (1550)”. *The Primacy of the Image in Northern Art 1400-1700: Essays in Honor of Larry Silver*, edited by Debra Taylor Cashion, Henry Luttikhuisen and Ashley D. West, 405-418. Leiden: Brill, 2018.
- DiFuria, Arthur J. *Maarten van Heemskerck’s Rome, Antiquity, Memory and the Cult of Ruins*. Leiden, Boston: Brill, 2019.
- Di Teodoro, Francesco Paolo. *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X, con l’aggiunta di due saggi raffaelleschi*. Bologna: Minerva, 2003.
- Di Teodoro, Francesco. “La lettera a Leone X. ‘Non debe, adonque, Padre Santissimo, esser tra li ultimi pensieri di Vostra Santitate, lo haver cura che quello poco che resta di questa anticha madre

de la gloria e grandezza italiana...”. *Raffaello 1520-2020* (catalogo della mostra: Roma, Scuderie del Quirinale, 5/3/2020 – 2/6/2020), a cura di Marzia Faietti e Matteo Lanfranchi, 69-76. Milano: Skira, 2020.

Donkin, Lucy and Hannah Vorholt, edited by. *Imagining Jerusalem in the Medieval West*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

D’Orgeix, Émile. “The Goldshmidt and Scholz Scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art: A Study of Renaissance Architectural Drawings”. *Metropolitan Museum Journal* 36 (2001): 169-206.

Drake Boehm, Barbara and Melanie Holcomb, edited by. *Jerusalem, 1000-1400. Every People under Heaven* (exhibition catalogue: New York, The Metropolitan Museum of Art, 26/9/2016 – 8/1/2017). New York: Metropolitan Museum of Art, 2016.

Du Prey, Pierre de La Ruffinière. *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Durio, Alberto. *Il santuario di Varallo secondo uno sconosciuto cimelio bibliografico del 1514*. Novara: E. Cattaneo, 1926.

Durio, Alberto. “Francesco Sesalli e la prima «Descrittione» del Sacro Monte di Varallo”. *Bollettino storico della provincia di Novara* 21, 2 (aprile-giugno 1927), 4 (ottobre-dicembre 1927): 167-178, 379-396.

Durio, Alberto. “Bibliografia del Sacro Monte di Varallo e della Chiesa di Santa Maria delle Grazie annessa al santuario, 1493-1929”. *Bollettino storico della provincia di Novara* 23, 1 (gennaio-marzo 1927), 2-3 (luglio-dicembre 1927), 4 (ottobre-dicembre 1927): 82-94, 279-291, 453-498.

Durio, Alberto. “Bibliografia del Sacro Monte di Varallo. Omissioni e aggiornamenti (1600- 1943)”. *Bollettino Storico della Provincia di Novara* 37 (1943): 75-100.

Eclercy, Bastian, edited by. *Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence* (exhibition catalogue: Frankfurt, Städel Museum, 2/2/2016 – 5/6/2016). Munich / London / New York: Prestel, 2016.

Egger, Hermann. *Codex Escorialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis*. Wien: Hölder, 1905.

Ehrenscheidtner, Marie-Luise. “Jerusalem behind Walls: Enclosure, Substitute Pilgrimage, and Imagined Space in the Poor Clares’ Convent at Villingen”. *The Mediaeval Journal* 3, 2 (2013): 1-38.

Eisenbichler, Konrad, edited by. *Renaissance Medievalisms*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2009.

Ekserdjian, David. “Raphael’s Marriage of the Virgin and the Temple at Jerusalem in the Renaissance Imagination”. *Tomb and Temple. Re-Imagining the Sacred Building of Jerusalem*, edited by Robin Griffith-Jones and Eric Fernie, 164-185. Woodbridge: Boydell Press, 2018.

Elam, Caroline. “Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo”. *Michelangelo e il disegno di architettura* (catalogo della mostra: Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17/9/2006 – 10/12/2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15/12/2006 – 19/3/2007), a cura di Caroline Elam, 43-73. Venezia: Marsilio, 2006.

Elam, Caroline. “The Significance of the Profile in Michelangelo’s Architectural Drawing”. *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura* (atti del convegno: Firenze, Kunsthistorisches Institut, 30/1/2009 – 1/2/2009) a cura di Golo Maurer e Alessandro Nova, 85-99. Venezia: Marsilio, 2012.



- Fagiolo, Marcello, a cura di. *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*. Roma: Officina Edizioni, 1981.
- Fagiolo, Marcello, a cura di. *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1985.
- Fagiolo, Marcello. "La basilica vaticana come tempio-mausoleo "inter duas metas". Le idee e i progetti di Alberti, Filarete, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Michelangelo". *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera* (atti del XXII congresso di storia dell'architettura: Roma, 19/2/1986 – 21/2/1986) a cura di Gianfranco Spagnesi, 187-209. Roma: Centro di studi per la storia dell'architettura, 1986.
- Fagiolo, Marcello e Maria Adriana Giusti. *Lo Specchio del paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*. Milano: RAS, 1998.
- Fagiolo, Marcello. *Vignola, L'architettura dei principi*. Roma: Gangemi, 2007.
- Faietti, Marzia, Lorenza Melli e Alessandro Nova, a cura di. "Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile" (atti del convegno internazionale: Firenze, Kunsthistorisches Institut, 22/9/2008 – 23/9/2008). *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2/3 (2008).
- Fairbairn, Linda. *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir. John Soane's Museum*. London: Azimuth Editions, 1999.
- Falb, Rodolfo. *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo, 50 facsimili, Disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*. Siena: Marzocchi, 1899.
- Falk, Tilman. "Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom". *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971): 101-178.
- Fane-Saunders, Peter. *Pliny the Elder and the Emergence of Renaissance Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Fara, Amelio. *Bernardo Buontalenti*. Milano: Electa, 1996.
- Faries, Molly and Martha Wolff. "Landscape in the Early Paintings of Jan van Scorel". *The Burlington Magazine* 138, 1124 (November 1996): 724-733.
- Fathi Al-Ratrouf, Haithem. *The Architectural Development Of Al-Aqsa Mosque in The Early Islamic Period. Sacred Architecture in the shape of the 'Holy'*. Dundee: Al-Maktoum Institute Academic Press, 2004.
- Fecchio, Lorenzo. "La Hierusalem di Bernardino Caimi: evocazioni di Terra Santa sul Sacro Monte di Varallo Sesia". *La città, il viaggio, il turismo; Percezione, produzione e trasformazione* (atti del VII congresso AISU, Napoli, 7/9/2017 – 9/9/2017), 265-272. Napoli: Cirice, 2018.
- Fecchio, Lorenzo. "Il Sacro Monte di Varallo Sesia dopo Galeazzo Alessi: i disegni per la Chiesa Nuova (1572-1573)". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 68 (2018): 67-84.
- Fecchio, Lorenzo. *Il 'nuovo miglior ordine' per il Sacro Monte di Varallo Sesia, Architettura, costruzione e amministrazione, 1560-1584*. Firenze: DidaPress, 2019.
- Fecchio, Lorenzo. "L'astrazione dell'ordine. Galeazzo Alessi tra Roma, Milano e Varallo". *Roma-Milano. Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, a cura di Antonio Russo, 147-172. Roma: Ginevra Bentivoglio Editori, 2019.
- Federici, Gabriele. "Pietro Galloni: un uomo di grande cultura". *Il Sacro Monte di Varallo* 84, 4 (luglio-agosto 2008): 12-13.

- Ferrari, Mirella. "Per una storia delle biblioteche francescane a Milano nel Medioevo e nell'Umanesimo". *Archivum Franciscanum Historicum* 72 (1979): 429-464.
- Ferretti, Emanuela, Salvatore Lo Re. "Il Ninfeo di Egeria sulla via Appia e la Grotta degli Animali di Castello: mito e architettura tra Roma e Firenze". *Opus Incertum, Rivista di Storia dell'architettura, Università degli Studi di Firenze* 4 (2018): 14-23.
- Ferretti, Emanuela. "All'ombra di Leon Battista Alberti e Michelangelo: modelli lignei e cultura architettonica fra Cosimo Bartoli, Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari". *Κριτική [Kritiké]* I (2020): 83-114.
- Fiore, Francesco Paolo, a cura di. *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento* (catalogo della mostra: Roma, Musei Capitolini, 24/6/2005 – 16/10/2005). Milano: Skira, 2005.
- Fiore, Francesco Paolo. "Mantegna, Francesco di Giorgio e la tipologia del palazzo con cortile circolare". *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento, de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V* (Actas del Symposium: Siviglia, Universidad Internacional de Andalucía, 11/10/2014), a cargo de Pedro A. Galera y Sabine Frommel, 15-30. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.
- Fitzner, Sebastian. "Das Stuttgarter Libro dell'Architettura römischer Antiken und Palazzi. Ein neu entdeckter Architekturtraktat des 16. Jahrhunderts von Giovanni Antonio Dosio". *Kunstgeschichte Open Peer Reviewed Journal* (2012). (<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/> - Ultima consultazione: 29/1/2021)
- Folin, Marco. "La Cattedrale di San Lorenzo: autoritratto in pietra della società genovese". *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di Anna Rosa Calderoni Masetti e Gerhard Wolf, 9-31. Modena: Franco Cosimo Panini, 2012.
- Foote, Jonathan. "Tracing Michelangelo's Modani at San Lorenzo". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 61, 1 (2019): 45-74.
- Forni, Giovanni Maria. *Monumenti antichi di Roma nei disegni di Alberto Alberti*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1991.
- Forssman, Erik, "«Del sito da eleggersi per le fabbriche di villa», interpretazione di un testo palladiano". *Bollettino del CISA Andrea Palladio* 11 (1969): 149-162.
- Forssman, Erik. *Dorico, ionico, corinzio nell'architettura del Rinascimento*. Bari: Laterza, 1973.
- Fortini Brown, Patricia. *La pittura nell'età di Carpaccio. I grandi cicli narrativi*. Venezia: Albrizzi Editore, 1993.
- Foster, Philip. "Raphael on the Villa Madama: The Text of a Lost Letter". *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 11, 1967/68 (1968): 307-312.
- Frate, Maria Carmela. "Alessi in Umbria. Coerenza espressiva tra classicismo e manierismo". *Tempo, luoghi e innovazioni in Umbria con Galeazzo Alessi. Celebrazione per il V centenario della nascita di Galeazzo Alessi* (atti del convegno: Perugia, Palazzo Brutti, 29/9/2012), a cura di Anna Di Bene, 47-65. Perugia: Fabrizio Fabbri, 2012.
- Frommel, Christoph Luitpold. "Galeazzo Alessi e la tipologia del palazzo rinascimentale". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 167-171. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Frommel, Christoph Luitpold. "Villa Madama". *Raffaello Architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e M. Tafuri, 311-356. Milano: Electa, 1984



Frommel, Christoph Luitpold. “Le opere romane di Giulio”. *Giulio Romano* (catalogo della mostra: Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1/9/1989 – 1/10/1989), a cura di Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, e altri, 97-134. Milano: Electa, 1989.

Frommel, Christoph Luitpold. “Giulio a Roma, Architettura”. *Giulio Romano* (catalogo della mostra: Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1/9/1989 – 1/10/1989), a cura di Ernst H. Gombrich, Manfredo Tafuri, e altri, 289-301. Milano: Electa, 1989

Frommel, Christoph Luitpold. “Raffaello e gli ordini architettonici”. *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance* (actes du colloque: Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 9/6/1986 – 14/6/1986), études réunies par Jean Guillaume, 119-136. Paris: Piccard, 1992.

Frommel, Christoph Luitpold. “Sulla nascita del disegno di architettura”. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 31/3/1994 – 6/9/1994), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, 101-122. Milano: Bompiani, 1994.

Frommel, Christoph Luitpold and Nicholas Adams, edited by. *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, I (Fortifications, Machines and Festival Architecture)*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

Frommel, Christoph Luitpold. “La porta ionica nel Rinascimento”. *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di Guido Beltramini e Adriano Ghisetti Giavarina, 251-292, 526-537. Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000.

Frommel, Christoph Luitpold and Nicholas Adams, edited by. *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, II (Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions)*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Frommel, Christoph Luitpold. “I primi anni della carriera di Galeazzo Alessi e la formazione del suo linguaggio”. *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria* 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria), V (2012): III-XXIV.

Frommel, Sabine. “Bomarzo: ciò che non c'è”. *Bomarzo: il Sacro Bosco*, a cura di Sabine Frommel, 92-101. Milano: Electa, 2009.

Frommel, Sabine, sous la direction de. *Les maquettes d'architecture, fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. Roma: Campisano, 2015.

Frommel, Sabine e Gerhard Wolf, a cura di. *Architectura Picta nell'arte italiana da Giotto a Veronese*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2016.

Frommel, Sabine. “Medici Villas as expression of a new way of life and of perception”. *The early modern villa: Senses and perceptions versus materiality*, edited by Barbara Arcizewska, 17-34. Warsaw: Museum of King Jan III Palace at Wilanów, 2017.

Fumarco, Cristina. “Un Lombardo tra I sepolcri della campagna romana: nuove proposte per il codice delle «Rovine di Roma»”. *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di Alessandro Rovetta, 3-60. Bari: Edizioni di Pagina, 2004.

Fumarco, Cristina. “«E molti ne aveva summa deletatione». Architetture, spettacoli e feste romane nel racconto e nei disegni del Taccuino di Salisburgo”. *Arte Lombarda* 167, 1 (2013): 52-80.

Fusconi, Giulia. “Perin del Vaga e Galeazzo Alessi: influssi della seconda attività romana di Perino sul formarsi della decorazione alessiana”. *Commentari, Rivista di critica e storia dell'arte* 27, I-II (gennaio-giugno 1976): 69-81.

Galateri di Genola, Marco, a cura di. *Itinerari e cronache francescane di Terra Santa. Antiche edizioni a stampa sui Luoghi Santi, la presenza e il pellegrinaggio nella Provincia d'Oltremare*. Milano: Edizioni Terra Santa, 2017.

*Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974). Genova: Sagep Editrice, 1975.

*Galeazzo Alessi e l'Umbria*. Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi. *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria* 9, V (2012).

*Galeazzo Alessi e l'Umbria, dal rilievo delle opere alla ricerca delle geometrie compositive*. Numero speciale. *L'ingegnere umbro* 84, 1 (marzo 2013).

Galera, Pedro A. y Sabine Frommel, a cargo de. *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento, de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V* (Actas del Simposium: Siviglia, Universidad Internacional de Andalucía, 11/10/2014). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018.

Galletti, Sara. "L'architecture de Domenico del Barbieri: Troyes, 1548-1552". *Revue de l'Art* 136, 2 (2002), 37-54.

Galli, Francesco, Alfredo Giacomini, Isabella Paolucci e Maria Cristina Paolucci. *Bomarzo, Intorno al Sacro Bosco*. Viterbo: Sette Città, 2018.

Galloni, Pietro. *Sacro Monte di Varallo, Atti di fondazione – Bernardino Caimi Fondatore*. Borgosesia: Libreria – P. Corradini, 1909.

Galloni, Pietro. *Sacro Monte di Varallo, Origine e svolgimento delle Opere d'Arte*. Borgosesia: Libreria – P. Corradini, 1914.

Gambutì, Alessandro. "Il Tabernacolo di G. Alessi e G. Danti". *Il tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, Saggi e catalogo*, a cura di Maria G. Ciardi Dupré dal Poggetto, 167-170. Assisi: Casa Editrice Francescana, 1980.

Garavaglia, Gianpaolo. *Mons in quo beneplacitum est Deo habitare in eo: bibliografia del Sacro Monte di Varallo*. Borgosesia: Tipografia di Borgosesia, 2017.

Gatti Perer, Maria Luisa. "Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e Santa Maria presso San Celso a Milano". *Arte Lombarda* 9, 2 (1964): 21-57.

Gatti Perer, Maria Luisa, a cura di. *La Gerusalemme Celeste, «La dimora di Dio con gli uomini», Immagini della Gerusalemme celeste dal III al XIV secolo*. Milano: Vita e Pensiero, 1983.

Gatti Perer, Maria Luisa. "Precisazioni su Palazzo Besta". *Arte Lombarda* 77, 4 (1983): 7-69.

Gatti Perer, Maria Luisa, a cura di. *Terra santa e sacri monti* (atti della giornata di studio: Milano, Università cattolica, 25/10/1998). Milano: ISU Università Cattolica, 1999

Gensini, Sergio, a cura di. *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i sacri monti in Europa* (atti del convegno: San Vivaldo, 11/9/1986 – 13/9/1986). Ospedaletto: Pacini, 1989.

Gentile, Guido. "La storia del Sacro Monte nei documenti. Note per una lettura della Mostra." *Il Sacro Monte di Varallo, mostra documentaria*, a cura di Maria Grazia Cagna Pagnone, 77-93. Borgosesia: Tipolitografia di Borgosesia, 1984.

Gentile, Guido. "Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo". *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo: coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento* (atti dei convegni: Novara, Orta e Varallo Sesia, 1993), 427-490. Novara: Interlinea Edizioni, 1994.



- Gentile, Guido. “Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti”. *Gaudenzio Ferrari la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di Elena De Filippis, 65-74. Torino: Allemandi, 2006.
- Gentile, Guido. *Sacri Monti*. Torino: Einaudi, 2019.
- Gentile, Guido. “Dall’immaginario del pellegrinaggio all’evocazione della Terra Santa nei Sacri Monti”. *Ad stellam, Il Libro d’Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Edoardo Barbieri, 161-178. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019.
- Ghia, Andrea Walter. “I disegni di Galeazzo Alessi per la Basilica di S. Maria di Carignano in Genova”. *Atti della Società Ligure di Storia Patria* 39 (113), I (1999): 263-393.
- Ghia, Andrea Walter. “Il Cantiere della Basilica di S. Maria di Carignano dal 1548 al 1602”. *Studi di Storia delle Arti* XI, (2004-2010): 169-180.
- Ghia, Andrea Walter. “«Casa con villa delli signori Sauli», Piante e disegni dell'archivio Sauli: catalogo”. *Atti della Società Ligure di Storia Patria* 42 (123), II (2009): 95-377.
- Ghisetti Giavarina, Adriano. “La Basilica Emilia e la rivalutazione del dorico nel Rinascimento”. *Bollettino del CISA Andrea Palladio* 29 (1983): 9-36.
- Gill, Rebecca. “Galeazzo Alessi and the redevelopment of the Sacro Monte di Varallo in Tridentine Italy”. *Aid Monuments, Conoscere Progettare Ricostruire* (atti del convegno: Perugia, 24/5/2012 – 26/5/2012), II (*Galeazzo Alessi Architetto-Ingegnere*), a cura di Claudia Conforti e Vittorio Gusella, 98-113. Roma: Aracne, 2013.
- Gill, Rebecca. “The Road to Redemption: The Reconstruction of the Church of San Barnaba and Early Church Reform”. *North Street Review* 18, (2015): 7-19.
- Gill, Rebecca. “Conception and Construction: Galeazzo Alessi and the Use of Drawings in Sixteenth-Century Architectural Practice”. *Architectural History* 59 (2016): 181-219.
- Giovannoni, Gustavo. “L’urbanistica del Rinascimento”. *L’urbanistica dall’antichità ad oggi*, 91-116. Firenze: Sansoni, 1943.
- Ginzburg, Carlo. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del ‘500*. Milano: Adelphi, 2019.
- Gironi, Giulio. *Architettura e incisione nel ‘500*. Mantova: Editoriale Sometti, 2010.
- Gombrich, Ernst. “Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting”. *Gazette des Beaux-Arts* 41 (1953): 335-360.
- Goodchild, Karen Hope. “‘A Hand More Practiced and Sure’: The History of Landscape Painting in Giorgio Vasari’s ‘Lives of the Artists’”. *Artibus et Historiae* 32, 64 (2011): 25-40.
- Goren, Haim. “Pilgrimage, Tapestries, and Cartography: Sixteenth-Century Wall Hangings Commemorating a Pilgrimage to the Holy Land”. *Journal of Historical Geography* 33 (2007): 489-513.
- Gorse, George L. “Genoese Renaissance Villas: A Typological Introduction”. *Journal of Garden History* 3, 4 (1983): 255-280.
- Gorse, George L. “A Classical Stage for Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa”. *The Art Bulletin* 79, 2 (June 1997): 301-327.
- Gorse, George L. “Genova, Repubblica dell’Impero”. *Storia dell’architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle, 240-265. Milano: Electa, 2001.

- Göttler, Christine. "Limbus, Fegefeuer und Hölle in den Alpen. Galeazzo Alessis eschatologische Grotten für den Sacro Monte bei Varallo". *"Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann."* *Festschrift für Franz Zelger*, herausgegeben von Matthias Wohlgenuth, 157-185. Zurich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2001.
- Göttler, Christine. "Der Sacro Monte von Varallo als Laboratorium der Emotionen: Das irdische Paradies, Adams Sünde und der Beginn der Passion". *Unmitte(i)lbar - Über das Lesen von Emotionen*, herausgegeben von Paul Michel. *Schriften zur Symbolforschung*, XV (2005): 449-490.
- Göttler, Christine. *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*. Turnhout: Brepols, 2010.
- Göttler, Christine. "The Temptation of the Senses at the Sacro Monte di Varallo". *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, edited by Wietse de Boer and C. Göttler, 393-451. Leiden / Boston: Brill, 2013.
- Göttler, Christine. "Realms of Solitude in Late Medieval and Early Modern European Cultures: An Introduction". *Solitudo. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, edited by Karl E.A. Enekel and Christine Göttler, 1-28. Leiden / Boston: Brill, 2018.
- Goudeau, Jeroen, Mariëtte Verhoeven and Wouter Weijers, edited by. *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*. Leiden / Boston: Brill, 2014.
- Granieri Philips, Maria A. "Nuove ricerche sul codice Ambrosiano sulle rovine di Roma". *Arte Lombarda* 64, 1 (1983): 5-14.
- Gregg, Ryan. "The Sacro Monte of Varallo as a Physical Manifestation of the Spiritual Exercises". *Athanor* 22 (2004): 49-55.
- Gregori, Mina, a cura di. *Il Morazzone* (catalogo della mostra: Varese, 14/7/1962 – 14/10/1962). Milano: Bramante Editrice, 1962.
- Griffith-Jones, Robin and Eric Fernie, edited by. *Tomb and Temple. Re-Imagining the Sacred Building of Jerusalem*. Woodbridge: Boydell Press, 2018.
- Gritti, Jessica. "Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano". *Nuovi Annali* 2 (2010): 67-83.
- Guillaume, Jean, études réunies par. *Les traités d'architecture de la Renaissance* (actes du colloque: Tours, 1/6/1981 – 11/6/1981). Paris: Picard, 1988.
- Guillaume, Jean, sous la direction de. *Jacques Androuet du Cerceau, «un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France»*. Paris: Picard, 2010.
- Günther, Hübertus. *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Tübingen: Wasmuth, 1988.
- Günther, Hübertus. "La rinascita dell'antichità". *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 31/3/1994 – 6/9/1994), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, 259-305. Milano: Bompiani, 1994.
- Günther, Hübertus. "L'opera tuscanica di Antonio da Sangallo e di Andrea Palladio". *Annali di architettura* 29 (2017): 91-100.
- Hanke, Stephanie. "Bathing *all'antica*: Bathrooms in Genoese Villas and Palaces in the Sixteenth Century". *Renaissance Studies* 20, 5 (2006): 674-700.
- Hanke, Stephanie. "The splendor of bankers and merchants: Genoese garden grottoes of the sixteenth century". *Urban History* 37, 3 (2010): 399-418.



- Hanke, Stephanie. “‘Ars’ und ‘natura’ in Genueser Grotten des 16. bis 20. Jahrhunderts. Beobachtungen zu Materialität und Raumstruktur”. *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge, Motive der Natur in Architektur und Garten*, herausgegeben von Uta Hassler, 222-243. München: Hirmer, 2014.
- Hart, Vaughan and Peter Hicks, edited by. *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*. New Haven & London: Yale University Press, 1998.
- Harvey, Paul D.A. “Local and Regional Cartography in Medieval Europe”. *The History of Cartography, I (Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean)*, edited by John Brian Harley and David Woodward, 464-502. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Harvey, Paul D.A. *Medieval Maps of the Holy Land*. London: British Library, 2012.
- Hauser, Arnold. *Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München: C.H. Beck, 1964.
- Haussherr, Reiner. “Spätgotische Ansichten der Stadt Jerusalem (Oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?)”. *Jahrbuch der Berliner Museen* 29/30 (1987/88): 47-70.
- Helas, Philine. “Sui gradini del tempio. Il tempio e la scala nell’architettura picta tra il XIV e il XVI secolo”. *Architettura Picta nell’arte italiana da Giotto a Veronese*, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, 43-68. Modena: Franco Cosimo Panini, 2016.
- Herbet, Félix. *Les Graveurs de l’École de Fontainebleau*. Amsterdam: B.M. Israel, 1969.
- Herklotz, Ingo. *La Roma degli Antiquari, Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*. Roma: De Luca Editori d’Arte, 2012.
- Herklotz, Ingo. “Antiquities in the Palaces: Aristocratic, Antiquarian, and Religious”. *Display of Art in the Roman Palace*, edited by Gail Feigenbaum, 234-247. Los Angeles: Getty Research Institute, 2014.
- Heydenreich, Ludwig H. and Wolfgang Lotz. *Architecture in Italy 1400-1600*. London: Penguin Books, 1974.
- Hobson, Anthony and Paul Culot. *Italian and French 16<sup>th</sup>-Century Bookbindings. La Reliure en Italie et en France au XVI<sup>e</sup> Siecle*. Belgium: Bibliotheca Wittockiana, 1991.
- Hoffman, Hans. “Die Entwicklung der Architektur Mailands von 1550-1650”. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9 (1934): 63-100.
- Hoffmann, Annette and Gerhard Wolf, edited by. *Jerusalem as Narrative Space, Erzählraum Jerusalem*. Leiden / Boston: Brill, 2012.
- Holterman, Bart. *Pilgrimages in Images: Early Sixteenth-Century Views of the Holy Land with Pilgrims’ Portraits as Part of the Commemoration of the Jerusalem Pilgrimage in Germany*. Final thesis for the Research Master in Ancient, Medieval, and Renaissance Studies, Utrecht University, 2013.
- Hood, William. “The Sacro Monte of Varallo. Renaissance Art and Popular Religion”. *Monasticism and the Arts*, edited by Timothy Gregory Verdon with the assistance of John Dally, 291-311. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1984.
- Hopkins, Andrew. *Italian Architecture from Michelangelo to Borromini*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Houghton Brown, Nancy A. “Church of San Barnaba in Milan”. *Arte Lombarda* IX, 2 (1964): 62-93.

- Houghton Brown, Nancy A. "Church of San Barnaba in Milan". *Arte Lombarda* X, 1 (1965): 65-98.
- Houghton Brown, Nancy A. *The Milanese Architecture of Galeazzo Alessi*. New York and London: Garland Publishing Inc., 1982.
- Howard, Deborah. *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Howard, Deborah. *Venice & the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- Howard, Deborah. "Venice as Gateway to the Holy Land: Pilgrims as Agents of Transmission". *Architecture and Pilgrimage 1000-1500, Southern Europe and Beyond*, edited by Paul Davis, Deborah Howard and Wendy Pullan, 87-110. Farnham: Ashgate, 2013.
- Hub, Berthold. "Architettura e umanesimo. Nuovi studi su Filarete". *Arte Lombarda* 155, 1 (2009).
- Hull Stookey, Laurence. "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources". *Gesta* 8, 1 (1969). 35-41.
- Hülßen, Christian. *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*. Leipzig: Harrassowitz, 1910.
- Huppert, Ann C. *Becoming an Architect in Renaissance Italy. Art, Science and the Career of Baldassarre Peruzzi*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Jacks, Philip J. "The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture *all'antica* in 1527". *The Art Bulletin* 72, 3 (Sep. 1990): 453-481.
- Jenkins, Catherine. "Landscape in the Fontainebleau School Print". *Print Quarterly* 23, 2 (2006): 111-133.
- Juren, Vladimir. "Le «Codex Chlumczansky», Un recueil d'inscriptions et de dessins du XVI<sup>e</sup> siècle". *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 68 (1986): 105-205.
- Kaderka, Karolina, sous la direction de. *Les ruines, entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours* (actes de la journée d'études: Paris, Institut national d'histoire de l'art, 14/10/2011). Roma: Campisano, 2013.
- Karmon, David. "The Sacro Monte at Varallo and the Choreography of an Olfactory Landscape". *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, 13, 2 (Winter 2016): 57-75.
- Kemp, Wolfgang. "Kunstwerk und Betrachter, Der Rezeptionsästhetische Ansatz". *Kunstgeschichte, Eine Einführung*, herausgegeben von Hans Belting und Heinrich Dilly, 203-221. Berlin: Reimer, 1986.
- Kemp, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception". *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, edited by Mark A. Cheetham, 180-196. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Kiene, Micheal. *Bartolomeo Ammannati*. Milano: Electa, 1995.
- Konigson, Elie. *Le representation d'un mystère de la passion a Valenciennes en 1547*. Paris: Edité par Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.
- Krautheimer, Richard. "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942). 1-32.



- Krautheimer, Richard. "The Carolingian Revival of Early Christian Architecture". *The Art Bulletin* 24, 1 (Mar. 1942). 1-38.
- Krautheimer, Richard. "Postscript to Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'". *Studies in early Christian, Medieval, and Renaissance art*, edited by Richard Krautheimer. New York: New York University Press, 1969. 149-150.
- Krautheimer, Richard. "Introduzione a un' iconografia dell' architettura sacra medievale". Richard Krautheimer. *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, 98-150. Torino: Bollati Borlinghieri, 1993.
- Krinsky, Carole Herselle. "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970): 1-19.
- Krischel, Roland. "From Hell: Das Design des Paduaner Teatro Anatomico". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 71 (2010): 145-196
- Kroesen, Justin E.A. *The Sepulchrum Domini through the Ages. Its Form and Function*. Leuven: Peeters, 2000.
- Kühn, Grete, "Galeazzo Alessi und die Genuesische Architektur im 16. Jahrhundert". *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1929): 145-177.
- Kühnel, Bianca. *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem. Representation of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*. Freiburg: Herder, 1987.
- Kühnel, Bianca. "Geography and Geometry of Jerusalem". *City of the Great King, Jerusalem from David to the Present*, edited by Nitza Rosovsky, 288-332. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Kühnel, Bianca, edited by. *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Studies in Honor of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday*. Special issue. *Jewish Art* 23/24 (1997/1998).
- Kühnel, Bianca, Galit Noga-Banai and Hannah Vorholt, edited by. *Visual Constructs of Jerusalem*. Turnhout: Brepols, 2014.
- Kwakkel, Erik. *Books Before Print*. Leeds: ARC Humanities Press, 2018.
- Labò, Mario. "Galeazzo Alessi e il Duomo di Genova". *Il Marzocco* 37, 9 (28 febbraio 1932): 3.
- Labò, Mario. "Le ville genovesi". *Emporium* LXXXVII, 519 (1938): 131-144
- Labò, Mario. "Galeazzo Alessi a Genova". *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell' Architettura* (Perugia, 23/9/1948), 367-377. Firenze: Nocchioli, 1957.
- Landau, David and Peter W. Parshall. *The Renaissance Print 1470-1550*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Langè, Santino. *Sacri Monti piemontesi e lombardi*. Milano: Tamburini, 1967.
- Langè, Santino, a cura di. *Ville della Provincia di Milano, Lombardia 4*. Milano: Edizioni Sisar, 1972.
- Langè, Santino. *Il Sacro Monte, esperienza del reale e spazio virtuale nell' iconografia della passione a Varallo*. Milano: Jaca Book, 1991.
- Langè, Santino. "Problematiche emergenti nella storiografia sui Sacri Monti". *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma* (atti del convegno internazionale: Villa Cagnola di Gazzada, 10/5/1990 – 13/5/1990), a cura di Luciano Vaccaro e Francesca Ricardi, 1-25. Milano: Jaca Book, 1992.

- Langè, Santino e Giuseppe Pacciarotti. *Barocco Alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*. Milano: Jaca Book, 1994.
- Lanzarini, Orietta e Roberta Martinis. «Questo Libro fu d'Andrea Palladio», *Il codice Destailleur B dell'Ermitage*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2015.
- Lasansky, D. Medina. "Body Elision, Acting out the Passion at the Italian *Sacri Monti*". *The Body in Early Modern Italy*, edited by Julia L. Hairston and Walter Stephens, 249-273. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 2013.
- Leatherbarrow, David. "The Image and its Setting: A Study of the Sacro Monte at Varallo". *Res* 14 (1987): 107-122.
- Lenzi, Deanna. "Bologna 1550. Palazzo Poggi, una «Fabbrica che non ha eguali»". *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi, 19-32, 354-355. Venezia: Marsilio, 2011.
- Levy-Rubin, Milka. "The Crusader Maps of Jerusalem". *Knights of the Holy Land, the Crusader Kingdom of Jerusalem* (exhibition catalogue: Jerusalem, Weisbord Exhibition Pavillion, 15/7/1999 – 1/1/2000), edited by Silva Rozenberg, 230-237. Jerusalem: Israel Museum, 1999.
- Leydi, Silvio. *La famiglia d'Adda di Sale, Storia e arte tra XVI e XVII secolo*. Milano: Nexo, 2008.
- Licht, Meg, a cura di. *L'edificio a pianta centrale. Lo sviluppo del disegno architettonico nel Rinascimento*. Firenze: Olschki, 1984.
- Lidov, Alexei, edited by. *New Jerusalems: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*. Moscow: Indrik, 2009.
- Lille, Amanda, edited by. *Building the Picture. Architecture in Italian Renaissance Painting* (exhibition catalogue: London, National Gallery, 30/4/2015 – 21/9/2014), 2014 (<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture> - Ultima consultazione: 29/1/2021).
- Lilley, Keith D. *City and Cosmos, The Medieval World in Urban Form*. London: Reaktion Book, 2009.
- Limor, Ora. "Placing an Idea: The Valley of Jehosaphat in Religious Imagination". *Between Jerusalem and Europe, essays in honour of Bianca Kühnel*, edited by Renana Bartal and Hannah Vorholt, 280-300. Leiden: Brill, 2015.
- Lippmann, Wolfgang. "Dilettanti di architettura nel Rinascimento italiano". *Dilettanti di architettura nella Venezia del Cinquecento*, a cura di Martin Gaier e Wolfgang Wolters, 17-49. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2020.
- Loi, Maria Cristina. *Palazzo Stampa di Soncino, Storia di un'architettura milanese*. Milano: Skira, 2007.
- Longhi, Roberto. "Galloni (P.), Sacro Monte di Varallo: Origine e svolgimento delle opere d'arte. Varallo, Zanfa, 1914." (Recensione). *L'arte, rivista di storia dell'arte medievale e moderna* 20, 2 (1914 - 1917): 180.
- Longhi, Roberto, a cura di. *I pittori della realtà in Lombardia*. Milano: Arti Grafiche A. Pizzi, 1953.
- Longo, Pier Giorgio. "Alle origini del Sacro Monte di Varallo, la proposta religiosa di Bernardino Caimi". *Novarien* 14, (1984): 19-98.
- Longo, Pier Giorgio. "Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo". *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè. La Pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona* (atti della giornata culturale: Arona, 12/9/1984), 41-140. Novara: Associazione della Chiesa Novarese, 1985.



- Longo, Pier Giorgio. "Fonti documentarie sui Francescani a Varallo tra XV e XVI secolo". *Quaderno di studio. Sacro Monte di Varallo Sesia* 5 (1987): 29-108.
- Longo, Pier Giorgio. "Hi loco visitando: temi e forme del pellegrinaggio ai Misteri del Monte de Varalle nella Guida del 1514". *Questi sono li misteri che sono sopra el Sacro Monte de Varalle, Milano 1515*, a cura di Stefania Stefani Perrone, 111-120. Borgosesia: s.e., 1987.
- Longo, Pier Giorgio. "Pietà e cultura dell'osservanza francescana a Varallo Sesia". *Novarien* 26 (1996): 169-207.
- Longo, Pier Giorgio. "Bernardino Caimi francescano osservante: tra 'eremitorio' e città". *Novarien* 29 (2000): 9-26.
- Longo, Pier Giorgio. *Lo itinerario de andare in Hyerusalem (1469), Loca sancta visitanda in partibus Jerusalem, Ms. G 10 – Biblioteca del Seminario Vescovile di Casale Monferrato*. Savigliano: ATLAS, 2007.
- Longo, Pier Giorgio e Piera Mazzone, a cura di. *Imago fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo* (catalogo della mostra: Varallo, Palazzo Racchetti e Biblioteca civica Farinone-Centa, 13/6/2008 – 3/8/2008). Varallo: Tipolitografia di Borgosesia, 2008.
- Longo, Pier Giorgio. *Memorie di Gerusalemme e Sacri Monti in epoca barocca. Vincenzo Fani, devoti 'misteri' e 'magnanime imprese' nella sua Relatione del viaggio in Terrasanta dedicata a Carlo Emanuele I di Savoia (1615-1616)*. Ponzo Monferrato: ATLAS, 2010.
- Longo, Pier Giorgio e Danilo Zardin, a cura di. *I Sacri Monti, bibliografia italiana*. Ponzo Monferrato: ATLAS, 2010.
- López Torrijos, Rosa. "Un testamento dimenticato di Galeazzo Alessi". *Architettura, Storia e Documenti* 1, (1985): 97-100.
- Losito, Maria. *Il Santo Sepolcro e la Gerusalemme Celeste: da architettura costantiniana a modello universale*. Bari: Adda, 2011.
- Lotz, Wolfgang. "The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance". *Studies in Italian Renaissance Architecture*, edited by Wolfgang Lotz, 1-66. Cambridge: MIT Press, 1977.
- Lotz, Wolfgang. "Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento". *L'architettura del Rinascimento*, a cura di Wolfgang Lotz, 213-219. Milano: Electa, 1997.
- Lotz, Wolfgang. *Architettura in Italia 1500-1600*, a cura di Deborah Howard. Milano: Rizzoli, 1997.
- Low, Peter. "The City Refigured: A Pentacostal Jerusalem in the San Paolo Bible". *Jewish Art* 23/24 (1997/1998): 265-274.
- Mack, Rosamond E. *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- Madonna, Maria Luisa. "L'Enciclopedia del mondo Antico di Pirro Ligorio". *I° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte* (atti del congresso nazionale di storia dell'arte: Roma, 11-14 settembre 1978), a cura di Corrado Maltese, 257-271. Roma: CNR – Consiglio Nazionale Ricerche, 1980.
- Magnani, Lauro, a cura di. *Tra magia, scienza e "meraviglia", le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVIII* (catalogo della mostra: Genova, Palazzo Bianco, 12/7/1984 – 9/9/1984). Genova: Sagep Editrice, 1984.
- Magnani, Lauro. "'L'uso d'ornare i fonti'. Galeazzo Alessi and the Construction of Grottoes in Genoese Gardens". *Journal of Garden History* 5, 2 (1985): 135-153.

- Magnani, Lauro. *Il Tempio di Venere. Giardino e Villa nella Cultura Genovese*. Genova: Sagep Editrice, 1987.
- Magnani, Lauro. “Fortuna e continuità di un’immagine della natura: grotte in Liguria tra la seconda metà del Cinquecento e il primo Seicento”. *Artifici d’acque e giardini* (atti del V convegno internazionale sui Parchi e Giardini Storici: Lucca, 1998), a cura di Isabella Lapi Ballerini e Litta Maria Medri, 308-320. Firenze: Centro Di, 1999.
- Magnani, Lauro. “Alessi, Cambiaso, Castello: Un dibattito tra architettura e pittura intorno alla metà del Cinquecento”. *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna* (atti del Convegno internazionale di Genova, 5/11/2001-8/11/2001), a cura di Gianluca Ciotta, 520-527. Genova: De Ferrari, 2003.
- Magnani, Lauro. “Galeazzo Alessi, il tardo Rinascimento a Genova”. *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo, Galeazzo Alessi a Genova*, a cura di Claudio Montagni, 33-52. Genova: Sagep, 2018.
- Maltese, Corrado e Emmina De Negri, *Galeazzo Alessi, Mostra di fotografie, rilievi, disegni* (catalogo della mostra: Genova, Palazzo Bianco, 16/4/1974 – 12/5/1974). Genova: Sagep Editrice, 1974.
- Maniaci, Marilena and Paola F. Munafò, edited by. *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (conference proceedings: Erice, 18/9/1992 – 25/9/1992). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1993.
- Maniaci, Marilena. *Terminologia del libro manoscritto*. Roma: Istituto Centrale per la Patologia del Libro, 1996.
- Maniaci, Marilena, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*. Roma: Viella, 2002.
- Maniaci, Marilena. *Breve storia del libro manoscritto*. Roma: Carocci Editore, 2019.
- Mann, Vivian B. “Imagining the Temple in late Medieval Spanish Altarpieces”. *The Temple of Jerusalem: From Moses to the Messiah*, edited by Steven Fine, 183-198. Leiden: Brill, 2011.
- Marchegiani, Cristiano, “Seregni, Vincenzo”. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92 (Semino-Sisto IV). Roma: Treccani, 2018.
- Marciano, Antonella. “Disegno e rappresentazione tra antico e moderno”. *Giovan Antonio Dosio da San Giminiano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, 75-113. Firenze: Edifir, 2011.
- Marcucci, Laura. “Montano, Giovanni Battista”. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75 (Miranda-Montano). Roma: Treccani, 2011.
- Marelli, Andrea. “L’ordine “a fasce”: origine e fortuna in Lombardia”. *Arte Lombarda* 104, 1 (1993): 16-23.
- Marshall, David Ryley. “Carpaccio, Saint Stephen, and the Topography of Jerusalem”. *The Art Bulletin* 66, 4 (Dec. 1984): 610-620.
- Martini, Angelo. *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*. Torino: Loescher, 1883.
- Maurer, Golo e Alessandro Nova, a cura di. *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura* (atti del convegno: Firenze, Kunsthistorisches Institut, 30/1/2009 – 1/2/2009). Venezia: Marsilio, 2012.



- Medde, Silvia. "Il monumento di Gian Giacomo Grati nella chiesa dei Servi di Bologna: proposta per un'aggiunta al catalogo di Galeazzo Alessi". *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di Francesco Ceccarelli e Deanna Lenzi, 75-85, 359-360. Venezia: Marsilio, 2011.
- Medvedkova, Olga. "Rubens et les Palazzi di Genova". *Perspective 2* (2007): 381-386.
- Merrill, Elizabeth. "The Professione di Architetto in Renaissance Italy". *Journal of the Society of Architectural Historians* 76, 1 (Mar. 2017): 13-35.
- Meyer, Julius. "Alessi, Galeazzo". *Allgemeines Künstler-Lexikon [...] von Julius Meyer, Hermann Lücke und Hugo von Tschudi, I (Aa-Andreas)*, 274-280. Leipzig: Engelmann, 1872.
- Meyer, Julius. "Galeazzo Alessi Architetto", tradotto da Gustavo Frizzoni. *Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere [...] VII, 9* (Settembre 1872): 311-324.
- Miarelli Mariano, Gaetano. "Aggiunte e notazioni sulla formazione di Galeazzo Alessi". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 203-210. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Mignot, Claude. "La monographie d'architecte à l'époque moderne en France et en Italie : esquisse d'historiographie comparée". *Perspective, Actualité en histoire de l'art* 4 (2006): 629-636.
- Millon, Henry, "I modelli architettonici nel Rinascimento". *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 31/3/1994 – 6/9/1994), a cura di Henry Millon e Vittorio Magnago Lampugnani, 19-73. Milano: Bompiani, 1994.
- Millon, Henry e Vittorio Magnago Lampugnani, a cura di. *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Grassi, 31/3/1994 – 6/9/1994). Milano: Bompiani, 1994.
- Monferrini, Sergio. "I Sesalli e la stampa a Novara tra metà Cinquecento ed inizi Seicento". *Ab imo corde. Studi in onore di Carlo Carena*, a cura di Fiorella Mattioli Caracano, 130-159. Borgomanero: Associazione Cusius, 2015.
- Mongeri, Giuseppe. *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI, studi del Bramantino, da un manoscritto dell'Ambrosiana di 80 tavole fotocromolitografate da Angelo della Croce*. Milano: Hoepli, 1880.
- Montagni, Claudio, a cura di. *Il restauro della cupola della cattedrale di San Lorenzo, Galeazzo Alessi a Genova*. Genova: Sagep, 2018.
- Moore, Derek A.R. "Carlo Borromeo, Milano e i Sacri Monti". *Zodiac Rivista internazionale d'architettura* 9 (1993): 12-51.
- Morandotti, Alessandro. *Milano profana nell'età dei Borromeo*. Milano: Electa, 2005.
- Morandotti, Alessandro. "Roberto Longhi e la pittura lombarda del Seicento e del Settecento: il caso di Giacomo Ceruti (1698-1767)". *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Andrea Bacchi, Daniele Benati e Aldo Galli, 385-407. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 2017.
- Morello, Anna Maria, a cura di. *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma* (atti del convegno: Orta San Giulio: 4/6/1982 – 6/6/1982). Torino: Regione Piemonte, 1985.
- Morolli, Gabriele. *Le membra degli ornamenti: sussidiario degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicisti*. Firenze: Alinea, 1986.

- Morolli, Gabriele. *L'architettura di Vitruvio, Una Guida illustrata*, I. Firenze: Alinea, 1988.
- Morolli, Gabriele. "Michelangelo alle porte". *San Lorenzo, 393-1993, L'architettura, Le vicende della fabbrica*, a cura di Gabriele Morolli e Pietro Ruschi, 141-146. Firenze: Alinea, 1993.
- Morolli, Gabriele e Marco Guzzon. *Leon Battista Alberti: i nomi e le figure. Ordini, templi e fabbriche civili: immagini e architetture dai libri VII e VIII del De Re Aedificatoria*. Firenze: Alinea, 1994.
- Morris, Colin. *The Sepulchre of Christ and the Medieval West. From the Beginning to 1600*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Mosconi, Anacleto e Feliciano Olgiati. *Chiesa di S. Angelo dei frati Minori. Guida storico-artistica*. Milano: Edizioni Biblioteca Francescana, 1972.
- Motta, Emilio. "Gian Giacomo Trivulzio in Terra Santa". *Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda* II, 3, Fasc. 4 (dicembre 1886): 866-878.
- Mozzarelli, Cesare, a cura di. *L'antico regime in villa. Con tre testi milanesi. Bartolomeo Taegio, Federico Borromeo, Pietro Verri*. Milano: Bulzoni, 2004.
- Munafò, Paola F. e Viviana Nicoletti. "Un'esperienza di descrizione delle carte filigranate: metodi e strumenti". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2/3 (2008): 252-259.
- Mussolin, Mauro, a cura di. *Michelangelo architetto a Roma* (catalogo della mostra: Roma, Musei Capitolini, 6/10/2009 – 7/2/2010). Milano: Silvana Editoriale, 2009.
- Mussolin, Mauro. "In controluce: alcune osservazioni nell'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti". *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura* (atti del convegno: Firenze, Kunsthistorisches Institut, 30/1/2009 – 1/2/2009) a cura di Golo Maurer e Alessandro Nova, 287-311. Venezia: Marsilio, 2012.
- Nagel, Alexander and Christopher Wood. "Interventions: Toward a New Model of Renaissance Anachronism". *The Art Bulletin* 87, 3 (September, 2005): 403-432.
- Nagel, Alexander and Christopher Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nagel, Alexander. *The Controversy of Renaissance Art*. Chicago / London: University of Chicago Press, 2011.
- Nava, Valentina. "Alessi, Galeazzo". *Architetti e ingegneri a Milano (1450-1797), Dizionario biografico*: 2019. (<https://dizionarioarchitettimilano.it/architetti> - Ultima consultazione: 29/1/2021).
- Nesselrath, Arnold e Howard Burns, a cura di. "Raffaello e l'antico". *Raffaello Architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e M. Tafuri, 379-450. Milano: Electa, 1984.
- Nesselrath, Arnold. "I libri di disegni di antichità, tentativo di una tipologia". *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III (Dalla tradizione all'archeologia)*, a cura di Salvatore Settis, 87-147. Torino: Einaudi, 1986.
- Nesselrath, Arnold. "Il 'Libro di Michelangelo' a Lille". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 24 (1994): 35-52.
- Nesselrath, Arnold. *Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der Antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert*. Mainz / Ruppolding: Rutzen, 2014.
- Nesselrath, Arnold. "L'antico di Raffaello e i libri di disegni". *Raffaello 1520-2020* (catalogo della mostra: Roma, Scuderie del Quirinale, 5/3/2020 – 2/6/2020), a cura di Marzia Faietti e Matteo Lanfranconi, 77-83. Milano: Skira, 2020.



- Nicco Fasola, Giusta. "Storiografia del Manierismo". *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 429-447. Roma: De Luca, 1956.
- Nicco Fasola, Giusta. "Santa Maria Assunta in Carignano a Genova di Galeazzo Alessi". *L'Architettura* 6 (1956): 866-873.
- Noonan, Thomas F. *The Road to Jerusalem. Pilgrimage and Travel in the Age of Discovery*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Nori, Gabriele. "La Qubbat al-Sakhrā di Gerusalemme: una testimonianza inedita del 1486". *Rivista storica italiana* 93, 1 (Apr. 1981): 55-70.
- Nova, Alessandro. "'Popular' Art in Renaissance Italy: Early Response to the Holy Mountain at Varallo". *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America (1450-1650)*, edited by Claire Farago, 197-215. New Haven – London: Yale University Press, 1995.
- Oechslin, Werner. "La dimensione europea dell'opera dell'Alessi". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 19-34. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- O'Laughlin, Thomas. "Adomnán's Plans in the Context of his Imagining 'the Most Famous City'". *Imagining Jerusalem in the Medieval West*, edited by Lucy Donkin and Hannah Vorholt, 15-40. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Olivato, Loredana. "Galeazzo Alessi e la trattatistica architettonica nel rinascimento". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 131-140. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Onians, John. *Bearers of Meaning, The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Orth, Myra D. *Renaissance Manuscripts, The Sixteenth Century*. London: Harvey Miller Publishers, 2015.
- Ousterhout, Robert. "Flexible Geography and Transportable Topography". *Jewish Art* 23/24 (1997/1998): 393-404.
- Ousterhout, Robert. "Architecture as Relic and the Construction of the Sanctity, The Stone of Holy Sepulchre". *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 1 (Mar. 2003): 4-23.
- Ousterhout, Robert. "'Sweetly Refreshed in Imagination': Remembering Jerusalem in Words and Images". *Gesta* 48, 2 (*special issue in honor of Mary J. Carruthers*) (2009): 153-168.
- Pagliara, Pier Nicola. "La Roma Antica di Fabio Calvo. Note sulla cultura antiquaria e architettonica. *Psicon, rivista internazionale di architettura* 8-9 (*La città italiana nel Cinquecento. Ordine, tipo, modello, ideologia*), 3 (1976): 65-87.
- Pagliara, Pier Nicola. "Palazzo Alberini". *Raffaello Architetto*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray e M. Tafuri, 171-188. Milano: Electa, 1984.
- Pagliara, Pier Nicola. "Vitruvio da testo a canone". *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III (*Dalla tradizione all'archeologia*), a cura di Salvatore Settis, 7-82. Torino: Einaudi, 1986.
- Pagliara, Pier Nicola. "Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio". *Raffaello a Roma, il convegno del 1983*, 331-342. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986.
- Pagliara, Pier Nicola. "Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane e di suo fratello Giovanni Battista". *Les traités d'architecture de la Renaissance* (actes du colloque: Tours, 1/6/1981 – 11/6/1981), études réunies par Jean Guillaume, 179-206. Paris: Picard, 1988.

- Palma, Marco. "Castiglione, Girolamo". *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22 (Castelvetro-Cavallotti). Roma: Treccani, 1979.
- Panzanelli, Roberta. *Pilgrimage in Hyperreality: Images and Imagination in the early phase of the "New Jerusalem" at Varallo (1486-1530)*. Ph.D dissertation, UCLA, 1999.
- Paoli, Silvia, a cura di. *Luca Beltrami 1854-1933, Storia, arte e architettura a Milano* (catalogo della mostra: Milano, Castello Sforzesco, 27/3/2014 – 29/6/2014). Milano: Silvana Editoriale, 2014.
- Parshall, Peter. "Antonio Lafreri's Speculum Romanae Magnificentiae". *Print Quarterly* 23, 1 (2006): 3-28.
- Passignat, Émilie. *Il Cinquecento, Le fonti per la storia dell'arte*. Roma: Carocci Editore, 2017.
- Patetta, Luciano. "I modàni". *Il disegno di Architettura* 33 (2007): 22-33.
- Payne, Alina A. *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Pelc, Milan. "Representations and Descriptions of Jerusalem in the Printed Travelogues of the Early Modern Period". *Visual Constructs of Jerusalem*, edited by Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai and Hannah Vorholt, 397-407. Turnhout: Brepols, 2014.
- Pelizzari, Paolo, a cura di. *Primo Convegno internazionale sui Sacri Monti* (atti del convegno: Varallo, 14/4/1980 – 20/4/1980). Ponzio Monferrato: ATLAS, 2009.
- Peroni, Adriano. "Architetti Manieristi nell'Italia settentrionale: Pellegrino Tibaldi e Galeazzo Alessi". *Bollettino del CISA Andrea Palladio* 9 (1967): 272-292.
- Pessach, Gill. "On some Motifs and Settings in Biblical Landscape Painting". *Landscape of the Bible, Sacred Scenes in European Master Paintings* (exhibition catalogue: Jerusalem, The Israel Museum, 2000), 21-28. Jerusalem, The Israel Museum, 2000.
- Petrucchi Nardelli, Franca. *La legatura italiana. Storia, descrizione, tecniche (XV-XIX secolo)*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1989.
- Pevsner, Nikolaus. "The Architecture of Mannerism". *The Mint. A Miscellany of Literature, Art and Criticism*, edited by Geoffrey Grigson, 116-137. London: Routledge and sons, 1946.
- Piazza, Stefano, a cura di. *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*. Palermo: Caracol, 2013.
- Picalarga, Gian Paolo. "Mete del percorso professionale di un 'celebre architetto' perugino". *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria* 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria), V (2012): 55-66.
- Piccard, Gerhard. *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, I-XVII. Stuttgart: Kohlhammer, 1961-1997. (<https://www.piccard-online.de/> - Ultima consultazione: 29/1/2021)
- Piccirillo, Michele. "La raffigurazione di Gerusalemme nei conventi francescani". *Religioni e Sacri Monti* (atti del convegno: Torino, Moncalvo, Casale Monferrato, 12/10/2004 – 16/10/2004), a cura di Amilcare Barbero e Stefano Piano, 141-152. Ponzano Monferrato: ATLAS, 2006.
- Piccirillo, Michele. *La Nuova Gerusalemme, Artigianato Palestinese al servizio dei Luoghi Santi*. Milano: Edizioni Custodia di Terra Santa, 2007.
- Piccirillo, Michele. "The Role of the Franciscans in the Translation of the Sacred Spaces from the Holy Land to Europe". *New Jerusalem: Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, edited by Alexei Lidov, 363-394. Moscow: Indrik, 2009.



- Pinelli, Antonio. *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Einaudi, 2003.
- Pinson, Yona. "The Iconography of the Temple in Northern Renaissance Art". *Assaph, Section B, Studies in Art History 2* (1996): 147-174.
- Poleggi, Ennio. *Strada nuova: una lottizzazione del Cinquecento a Genova*. Genova: Sagep, 1968.
- Poleggi, Ennio e Fiorella Caraceni. "Genova e la Strada Nuova". *Storia dell'arte italiana*, XII (*Momenti di architettura*), a cura di Federico Zeri, 301-364. Torino: Einaudi, 1983.
- Pollard, John Graham and Eleonora Luciano, edited by. *Renaissance Medals, National Gallery of Art, Washington, I (Italy)*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Pomi, Damiano. "Le guide cinquecentesche del Sacro Monte". *Gaudenzio Ferrari la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di Elena De Filippis, 115-120. Torino: Allemandi, 2006.
- Porticelli, Franca. *Il Poliphilo di Manuzio, capolavoro della tipografia italiana*. Torino: Consiglio Regionale del Piemonte, 2015.
- Pringle, Denys, edited by. *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus, III (The City of Jerusalem)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Promis, Domenico e Giuseppe Müller, a cura di. *Lettere ed orazioni latine di Girolamo Morone*. Numero monografico. *Miscellanea di Storia Italiana II* (1868).
- Puppi, Lionello e Donata Battilotti. *Andrea Palladio*. Milano: Electa, 2006.
- Rakatansky, Mark. "The Transformations of Giulio Romano: palazzo Stati Maccarani". *The Aggregate Website*, 3 (February 2017) (<http://we-aggregate.org/piece/the-transformations-of-giulio-romano-palazzo-stati-maccarani> - Ultima consultazione: 29/1/2021).
- Ramirez, Juan Antonio. *Construcciones illusorias (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. Madrid: Alianza, 1983.
- Ramirez, Juan Antonio. "La Iglesia cristiana imita a un prototipo: El Templo de Salomon como edificio de planta central (algunos ejemplos medievales)". *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopia)*, a cargo de Juan Antonio Ramirez, 47-126. Madrid: Alianza, 1983.
- Ramirez, Juan Antonio, edición a cargo de. *Dios Arquitecto, J.B. Villalpando y el Templo de Salomon*. Madrid: Siruela, 1991.
- Ranaldi, Antonella, a cura di. *La chiesa ipogea di San Sepolcro Umbilicus di Milano, Storia e restauro*. Milano: Silvana Editoriale, 2019.
- Raponi, Nicola. "Mauri, Achille". *Dizionario Biografico degli Italiani, 72 (Massimo-Mechetti)*. Roma: Treccani, 2009.
- Rausa, Federico, a cura di. *Pirro Ligorio, Tombe e Mausolei dei Romani*. Roma: Edizioni Quasar, 1997.
- Rausa, Federico. "L'eredità di Raffaello: Pirro Ligorio e i monumenti antichi della via Appia". *La lezione di Raffaello. Le antichità romane*, a cura di Ilaria Sgarbozza, 118-157. Milano: Electa, 2020.
- Regni, Marina. "Documenti dell'Archivio di Stato di Perugia su Galeazzo Alessi". *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria)*, V (2012): 71-100.
- Reinoso Genoni, Mia. "Vedere e 'ntendere: Word and Image as Persuasion in Filarete's *Architettonico Libro*". *Arte Lombarda* 155, 1 (2009): 23-38.

- Repishti, Francesco. “La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera”. *Annali di architettura* 12 (2000): 75-90.
- Repishti, Francesco. “L’architettura milanese prima di Carlo Borromeo e l’idea di «letargo»”. *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di Eraldo Bellini e Alessandro Rovetta, 185-212. Roma: Bulzoni, 2013.
- Repishti, Francesco. “L’Antico e l’architettura milanese tra Quattrocento e Cinquecento”. *L’arte rinascimentale nel contesto*, a cura di Edoardo Villata, 261-271. Milano: Jaca Book, 2015.
- Repishti, Francesco. “Alciati, Giovanni Ambrogio”. *Architetti e ingegneri a Milano (1450-1797), Dizionario biografico*: 2019. (<https://dizionarioarchitettimilano.it/architetti> - Ultima consultazione: 29/1/2021).
- Resmini, Monica. “Tra Milano e Roma. Disegni per il tabernacolo di Santa Maria presso San Celso”. *Roma-Milano. Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, a cura di Antonio Russo, 201-220. Roma: Ginevra Bentivoglio Editori, 2019.
- Reudenbach, Bruno, herausgegeben von. *Jerusalem, du Schöne. Vorstellungen und Bilder einer heiligen Stadt*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Ribouillant, Denis. “Landscape *All’antica* and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 71 (2008): 211-237.
- Richard, Jean. *Il Santo Viaggio. Pellegrini e viaggiatori nel Medioevo*. Roma: Jouvence, 2003.
- Riegel, Nicole. *Santa Maria presso San Celso in Mailand, Der Kirchenbau und seine Innendekoration, 1430-1563*. Worms am Rhein: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1998.
- Righini Ponticelli, Sylvia e Germano Mulazzani. *Sant’Angelo*. Milano: Convento Frati Minori, 2002.
- Rinaldi, Alessandro. “La ricerca della «terza natura»: artificialia e naturalia nel giardino toscano del ‘500”. *Natura e artificio. L’ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di Marcello Fagiolo, 154-175. Roma: Officina Edizioni, 1981.
- Rinaldi, Alessandro. “Conventi in forma di villa, giardini, paesaggi moralizzati. Conventi di Vallombrosa, Carmignanello, Monte Senario”. *Atlante del Barocco: Toscana. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di Mario Bevilacqua e Giuseppina Carla Romby, 155-158. Roma: De Luca Editori d’arte, 2007.
- Ritsema van Eck, Marianne P. *Construction of Franciscan Holy Land through tests and Sacri Monti (ca. 1480-1650)*. Ph.D dissertation, Universiteit van Amsterdam, 2017.
- Ritsema van Eck, Marianne P. “Graffiti in medieval and early religious spaces: illicit or accepted practice? The case of the Sacro Monte at Varallo”. *Tijdschrift voor Geschiedenis* 131, no. 1 (2018): 51-72.
- Ritsema van Eck, Marianne P. *The Holy Land in Observant Franciscan Texts (c. 1480-1650). Theology, Travel, and Territoriality*. Leiden: Brill, 2019.
- Ritz, Sándor. *The supreme creation of the past, present and future: the everlasting temple of Santo Stefano Rotondo in Roma, the New Jerusalem of the Book of Revelation*. Roma: s.e., 1981.
- Rivali, Luca. “Itinerari di viaggio in Terrasanta del Quattro e del Cinquecento nelle biblioteche francescane di Gerusalemme”. *Nuova rivista storica* 100, 2 (maggio – agosto 2016): 569-602.
- Robbiani, Eros. “Un’opera milanese di Galeazzo Alessi: Palazzo Marino”. *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università dei Genova* 2 (1969): 151-182.



- Roca de Amicis, Augusto. "Ordine e quasi ordine. Articolazioni e livelli di rappresentatività tra tardo Cinquecento e Barocco". *Palladio* 32 (2003): 17-32.
- Rocco, Giovanni. "Galeazzo Alessi a Milano". *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Milano, 25/6/1939), a cura del Comitato Ordinatore presso la R. Soprintendenza ai Monumenti, Milano, 185-198. Milano: Reale Soprintendenza ai Monumenti, 1940.
- Rocco, Giovanni. "La facciata di Santa Maria presso San Celso a Milano". *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura* IV, 3 (1940): 123-130.
- Rocco, Giovanni. "La chiesa di S. Raffaele in Milano". *Rassegna di Architettura* XII, 18 (agosto 1940): 225-232.
- Rocco, Giovanni. "Del Sacro Monte di Varallo e del 'Libro dei Misterii'". *R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Bollettino della Sezione di Novara* 34, 2-3 (1940): 29-42.
- Rocco, Giovanni. "Del Sacro Monte di Varallo e del 'Libro dei Misterii'". *R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Bollettino della Sezione di Novara* 35, 2-3 (1941): 190-206.
- Rosenau, Helen. *Vision of the Temple, The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*. London: Oresko Books, 1979.
- Rosovsky, Nitza, edited by. *City of the Great King, Jerusalem from David to the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Ross, Elizabeth. *Picturing Experience in the Early Printed Book, Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2014.
- Rossi, Adamo. *Galeazzo Alessi, architetto perugino, Memorie attinte dai patrii scrittori ed archivi per Adamo Rossi*. Perugia: Tipo-litografia G. Boncompagni e C., 1873.
- Rossi, Adamo. "Aggiunte alle Memorie di Galeazzo Alessi pubblicate nel Fascicolo II di quest'anno". *Giornale di Erudizione artistica* II, Fasc. VIII (agosto 1873): 236.
- Rovetta, Alessandro. "L'immagine della Gerusalemme Celeste nei secoli XV-XVI". *Città di Vita* 40, 1 (1985): 83-106.
- Rovetta, Alessandro. "La Gerusalemme celeste e la città ideale nell'età dell'umanesimo". *La città nella tradizione classica e biblico-cristiana* (atti del convegno di studi: Torino, 2/5/1985 – 4/5/1985), a cura di Renato Uglione, 269-287. Torino: Regione Piemonte, 1987.
- Rovetta, Alessandro. "Itinerari in Terra Santa di ambito milanese tra XV e XVI secolo". *Terra santa e sacri monti* (atti della giornata di studio: Milano, Università cattolica, 25/10/1998), a cura di Maria Luisa Gatti Perer, 139-142. Milano: ISU Università Cattolica, 1999.
- Rovetta, Alessandro. "L'immagine di Gerusalemme negli itinerari di pellegrini e crociati e nelle riproduzioni topografiche tra XII e XIV secolo". *Il cammino di Gerusalemme* (atti del II convegno internazionale di studio: Bari, Brindisi, Trani, 18/5/1999 – 22/5/1999), a cura di Maria Stella Calò Mariani, 607-618. Bari: Adda, 2002.
- Rubenstein, Jay. "Heavenly and Earthly Jerusalem: The View from Twelfth-Century Flanders". *Visual Constructs of Jerusalem*, edited by Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai and Hannah Vorholt, 265-276. Turnhout: Brepols, 2014.
- Rubin, Rehav. "The map of Jerusalem (1538) by Hermanus Borculus and its copies - a cartogenealogical study". *The Cartographic Journal* 27, 1 (June 1990): 31-39.
- Rubin, Rehav. *Image and Reality. Jerusalem in Maps and View*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1999.

- Rudy, Kathryn Margaret. *Virtual Pilgrimages in the Convent. Imagining Jerusalem in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2011.
- Rudy, Kathryn Margaret. "Virtual Pilgrimage through the Jerusalem Cityscape". *Visual Constructs of Jerusalem*, edited by Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai and Hannah Vorholt, 381-193. Turnhout: Brepols, 2014.
- Saginati, Liana. "Ricerche nell'Archivio della Basilica di Carignano". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 333-347. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Saletti, Beatrice. "La logistica dei pellegrinaggi in Terrasanta nei secoli XIV e XV". *Nuova rivista storica* 100, 2 (maggio – agosto 2016): 421-483.
- Salzer, Donne Marie. *Galeazzo Alessi and the villa in Renaissance Genova*. Ph.D dissertation, Harvard University, 1992.
- Sambin De Norcen, Maria Teresa. "«Ut Apud Plinium»: Giardino e paesaggio a Belriguardo nel Quattrocento". *Delizie in Villa. Il Giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di Gianni Venturi e Francesco Ceccarelli, 65-89. Firenze: Leo S. Olschki, 2008.
- Sammut, Adam. "Maarten van Heemskerck's Eight Wonders of the Ancient World: Contesting the Image in an Age of Iconoclasm". *Dutch Crossing, Journal of Low Countries Studies* (30/9/2018).
- Samperi, Renata. "L'idea di Manierismo in architettura: fortuna e declino di una categoria storiografica". *ArchHistoR* 11, VI (2019): 29-51.
- Sapori, Giovanna. "Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia". *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento* (actes du colloque international: Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 16/12/2011 – 17/12/2011), sous la direction de Antonella Fenech Kroke et Annik Lemoine, 75-98. Paris: Somogy éditions d'art, 2016.
- Sargentini, Cristiana, a cura di. *La Parola dipinta. Santa Maria Assunta in Monteluca. La chiesa e i dipinti*. Perugia: Fabrizio Fabbri 2015.
- Scafi, Alessandro. *Il paradiso in terra, Mappe del giardino dell'Eden*. Milano: Mondadori, 2007.
- Scelsi, Ciro. "Sulle tracce della memoria. L'edicola dell'Ascensione sul Monte degli Ulivi a Gerusalemme e una copia rinascimentale in territorio di Lombardia". *Il cammino di Gerusalemme* (atti del II convegno internazionale di studio: Bari, Brindisi, Trani, 18/5/1999 – 22/5/1999), a cura di Maria Stella Calò Mariani, 659-674. Bari: Adda, 2002.
- Scotti, Aurora. "Giardini fiorentini e torinesi fra '500 e '600. Loro struttura e significato". *L'Arte* 6, (1969): 36-55.
- Scotti, Aurora. "I disegni alessiani nelle collezioni milanesi". *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 467-478. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Scotti, Aurora. "Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)". *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V* (catalogo della mostra: Milano, Palazzo Reale, 27/4/1977 – 20/7/1977), a cura di Mercedes Garberi, 97-121. Milano: Electa, 1977.
- Scotti, Aurora. "Architetti e cantieri a Milano a metà del Cinquecento". *Les Chantiers de la Renaissance* (actes des colloques: Tours, 1983/1984), études réunies par Jean Guillaume, 239-246. Paris: Piccard, 1991.



- Scotti, Aurora. “La ‘bella maniera’, architetti, committenti, teoria e forma dell’architettura tra Roma e Milano nel Cinquecento”. *Lombardia Manierista*, a cura di Maria Teresa Florio, 69-101. Brescia: Skira, 2009.
- Scotti, Aurora. “Paesaggi sacri tra Piemonte sabauda e Lombardia borromaica: il contributo del Libro dei Misteri di Galeazzo Alessi”. *L’architettura del Sacro Monte, storia e progetto*, a cura di Isabella Balestreri e Maurizio Meriggi, 27-35. Assago: Libraccio, 2012.
- Scotti, Aurora. “Invenzione e norma: i disegni di Galeazzo Alessi ‘virtuoso e molto eccellente architetto’”. “Galeazzo Alessi e l’Umbria”. *L’ingegnere umbro* 84 (*Galeazzo Alessi e l’Umbria, dal rilievo delle opere alla ricerca delle geometrie compositive*), no. 1 (marzo 2013): 21-25.
- Scotti Tosini, Aurora. “La circolazione di modelli e soluzioni per la teoria e per la pratica nel milanese tra Cinque e Seicento: percorsi possibili di ricerca”. *La circolazione dei modelli a stampa nell’architettura di età moderna*, a cura di Stefano Piazza, 11-28. Palermo: Caracol, 2013.
- Segre, Vera. “Cartografia gerosolimitana in Santa Maria degli Angeli a Lugano”. *Archivio Storico Ticinese* 152, 49 (2012): 180–221.
- Sellink, Manfred. “‘He Was Himself Very Inventive of Landscapes...’, Hieronymus Cock and Landscape”. *Hieronymus Cock, The Renaissance in Print* (exhibition catalogue: Leuven, Museum M, 2/3/2013 – 9/6/2013; Paris, Institut Néerlandais, 18/9/2013 – 15/12/2013), edited by Joris Van Grieken, Ger Luijten and Jan Van der Stock, 52-57. Brussels: Mercarfonds, 2013.
- Serafin, Patrizia. “Pirro Ligorio e la moneta: fonte, riscontro o spunto per la storia? Di tutto un po’ (dalle “Antichità Romane”, codice Torino 21)”. *Horti Hesperidum* 1, 1 (2011): 37-51.
- Serafin Petrillo, Patrizia, a cura di. *Pirro Ligorio, Libro delle medaglie da Cesare a Marco Aurelio Commodus*. Roma: De Luca Editori, 2013.
- Shalev, Zur. *Sacred Words and Worlds, Geography, Religion and Scholarship, 1550-1700*. Leiden / Boston: Brill, 2012.
- Shalev-Hurvitz, Vered. *Holy Sites Encircled, The Early Byzantine Concentric Churches of Jerusalem*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Sharratt, Peter. *Bernard Salomon, Illustrateur Lyonnais*. Genève: Librairie Droz, 2005.
- Shearman, John. *Mannerism*. London: Penguin Books, 1970.
- Shearman, John. *Il Manierismo*. Firenze: Edizione SPES, 1983.
- Shearman, John. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect...»*. Milano: Jaca Book, 2008.
- Shearman, John. *Raphael in Early Modern Sources*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Siew, Tsafra. “Translations of the Jerusalem pilgrimage route at the Holy Montains of Varallo and San Vivaldo”. *Between Jerusalem and Europe, essays in honour of Bianca Kühnel*, edited by Renana Bartal and Hannah Vorholt, 113-132. Leiden: Brill, 2015.
- Silver, Larry. “Mapped and Marginalized: Early Printed Images of Jerusalem”. *Jewish Art* 23/24 (1997/1998): 313-324.
- Soldini, Nicola. *Nec Spe nec Metu. La Gonzaga: Architettura e corte nella Milano di Carlo V*. Firenze: Leo S. Olschki 2007.
- Stefani Perrone, Stefania, a cura di. *Galeazzo Alessi, Libro dei misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia (ristampa anastatica 1565-69)*. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1974.

- Stefani Perrone, Stefania. “L’urbanistica del Sacro Monte e l’Alessi”. *Galeazzo Alessi e l’architettura del Cinquecento* (atti del convegno internazionale di studi: Genova, 16/4/1974 – 20/4/1974), 501-516. Genova: Sagep Editrice, 1975.
- Stefani Perrone, Stefania. “Note introduttive e schede delle opere”. *Aspetti storici ed artistici del Sacro Monte di Varallo, mostra documentaria* (catalogo della mostra: Varallo, 14/4/1980 – 20/4/1980), a cura di Maria Grazia Cagna Pagnone, Annalisa Colla e Michela Cometti, 15-60. Varallo: Tipografia Editrice Zanfa, 1980.
- Stefani Perrone, Stefania. “I Sacri Monti come ‘Città ideale’”. *Centri storici di grandi agglomerati urbani* (atti del 24° congresso del Comitato Internazionale di Storia dell’Arte: Bologna, 10/9/1979 – 18/9/1979), a cura di Corrado Maltese, 55-66. Bologna: Clueb, 1982.
- Stefani Perrone, Stefania, a cura di. *Questi sono li misteri che sono sopra el Sacro Monte de Varalle, Milano 1515*. Borgosesia: s.e., 1987.
- Stein Kokin, Daniel. “The Josephan Renaissance: Flavius Josephus and his Writings in Italian Humanist Discourse.” *Viator, Medieval and Renaissance Studies* 47, 2 (2016): 205-248.
- Stenhouse, William. “Panvinio and Descriptio: Renditions of History and Antiquity in the Late Renaissance”. *Papers of the British School at Rome* 80, (2012): 233-256.
- Struffolino Kruger. “Disegni inediti d’architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave”. *Arte Lombarda* 16 (1971): 277-298.
- Suida, William. “Alessi, Galeazzo”. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker, I (*Aa – Antonio de Miraguel*), 257-261. Leipzig: E.A. Seeman Verlag 1907.
- Symcox, Geoffrey. “Varallo and Oropa: Two Sacri Monti and the House of Savoy”. *La maison de Savoie et les Alpes: emprise, innovation, identification, XV-XIX siècle* (actes du 4.e Colloque international des Sabaudian Studies: Grenoble, 15/5/2014 – 17/5/2014), sous la direction de Stéphane Gal et Laurant Perillat, 151-166. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, 2015.
- Symcox, Geoffrey. *Jerusalem in the Alps, the Sacro Monte of Varallo and the Sanctuary of North-Western Italy*. Turnhout: Brepols, 2019.
- Tafari, Manfredo. *L’architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*. Roma: Officina Edizioni, 1966.
- Tafari, Manfredo. “Il mito naturalistico nell’architettura del ‘500”. *L’arte* 1, 1 (1968): 7-36.
- Tafari, Manfredo. *L’architettura dell’umanesimo*. Bari: Universale Laterza, 1969.
- Tedesco, Alessandro. *Itinera ad Loca Sancta, I libri di viaggio delle Biblioteche Francescane di Gerusalemme, Catalogo delle edizioni dei secoli XV-XVII*. Milano: Edizioni Terra Santa, 2017.
- Tedesco, Alessandro. “Le antiche edizioni del Viaggio di Niccolò da Poggibonsi: per una prima mappatura della serie di illustrazioni silografiche. ‘Ad stellam’, *Il Libro d’Oltremare di Niccolò da Poggibonsi e altri resoconti di pellegrinaggi in Terra Santa fra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di Edoardo Barbieri, 107-150. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2019.
- Terry-Fritsch, Allie. “Performing the renaissance body and mind: somaesthetic style and devotional practice at the Sacro Monte di Varallo”. *Open Art Journal* 4 (Winter 2014-15): 111-132.
- Testori, Giovanni, a cura di. *Mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del Seicento: sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Del Cairo* (catalogo della mostra: Torino, Palazzo Madama, 6/5/1955 – 26/6/1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1/6/1955 – 15/6/1955). Torino: Tipografia Torinese, 1955.



- Testori, Giovanni. *Il Gran Teatro Montano, Saggi su Gaudenzio Ferrari*. Varese: Feltrinelli Editore Milano, 1965.
- Testori, Giovanni. *Il Gran Teatro Montano, Saggi su Gaudenzio Ferrari*, a cura di Giovanni Agosti. Milano: Feltrinelli, 2015.
- Thoenes, Christof e Hüberrtus Günter. “Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?”. *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo, 261-310. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1985.
- Thoenes, Christof. “Vitruvio, Alberti, Sangallo. La teoria del disegno architettonico nel Rinascimento (1989)”. *Sostegno e adornamento, Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, a cura di Christof Thoenes, 161-175. Milano: Electa, 1998.
- Thurber, T. Barton. “L'architettura religiosa nell'arcidiocesi di Carlo Borromeo”. *Storia dell'architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle, 390-405. Milano: Electa, 2001.
- Tishby, Ariel, edited by. *Holy Land in Maps*. New York: Rizzoli, 2001.
- Tonetti, Federico, *Storia della Vallesesia e dell'Alto Novarese con note e documenti*. Varallo: Tipografia Fratelli Colleoni, 1875.
- Tönnemann, Andreas. “Il dialogo di Filarete: l'architetto, il principe e il potere”. *Arte Lombarda* 155, 1 (2009): 7-11.
- Tortarolo, Edoardo, a cura di. *Storia della Valsesia in Età Moderna*. Vercelli: Gallo edizioni, 2014.
- Tosini, Patrizia. “Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli, Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 54 (1999): 189-232.
- Tosini, Patrizia. *Girolamo Muziano, 1532-1592, dalla Maniera alla Natura*. Roma: Ugo Bozzi Editore, 2008.
- Tosini, Patrizia. “From Venice to Tivoli: Girolamo Muziano and the ‘Invention’ of the Tiburtine Landscape”. *Green Worlds in Early Modern Italy, Art and the Verdant Earth*, edited by Karen Hope Goodchild, April Oettinger and Leopoldine Prosperetti, 173-194. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Trisciuglio, Marco. *L'architetto nel Paesaggio, Archeologia di un'idea*. Firenze: Leo S. Olschki, 2018.
- Turner, A. Richard. *Studies in Sixteenth Century Italian Landscape Painting*. Princeton/N.J.: Princeton University, Phil. Diss., 1959.
- Turner, A. Richard. “Two Landscapes in Renaissance Rome”. *The Art Bulletin* 43, 4 (December 1961): 275-287.
- Tuttle, Richard J. “Le opere di Galeazzo Alessi nel Palazzo Comunale di Bologna”. *Piazza Maggiore, Studi su Bologna nel Cinquecento*, a cura di Richard J. Tuttle, 121-140. Venezia: Marsilio, 2001.
- Tuttle, Richard J. “Jacopo Barozzi da Vignola a Roma e nello Stato Pontificio”. *Storia dell'architettura italiana, Il Secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle, 108-129. Milano: Electa, 2001.
- Tuttle, Richard J., Bruno Adorni, Christoph Luitpold Frommel e Christof Thoenes, a cura di. *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa: 2003.

- Tuzi, Stefania. *Le Colonne e il Tempio di Salomone, La storia, la leggenda, la fortuna*. Roma: Gangemi, 2002.
- Underhill, Evelyn. "The Fountain of Life: An Iconographical Study." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 17, 86 (1910): 99-109.
- Underwood, Paul A. "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels." *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950): 41-138.
- Urban, Tim. "Via Crucis. Verortet". *Jerusalem as Narrative Space, Erzählraum Jerusalem*, edited by Annette Hoffmann and Gerhard Wolf, 393-414. Leiden / Boston: Brill, 2012.
- Vaccaro, Luciano e Francesca Ricardi, a cura di. *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma* (atti del convegno internazionale: Villa Cagnola di Gazzada, 10/5/1990 – 13/5/1990). Milano: Jaca Book, 1992.
- Vagenheim, Ginette. "Una lettre inédite de Pirro Ligorio à Ercole Basso sur la "Dichiaratione delle medaglie antiche", Nassaince de la numismatique à la Renaissance". *L'antique e le moderne Carte*, a cura di Antonio Manfredi e Carla Maria Monti, 569-596. Roma: Antenore, 2007.
- Van Asperen, Hanneke. "'As if they had physically visited the holy places' Two Sixteenth-century Manuscripts Guide a Mental Journey through Jerusalem (Radboud University Library, Mss. 205 and 233)". *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, edited by Jeroen Goudeau, Mariëtte Verhoeven and Wouter Weijers, 190-214. Leiden / Boston: Brill, 2014.
- Van Heesch, Daan. "'Jerusalem naert Leven'? Envisioning the Holy City in the Low Countries (1525-1575)". *Ad Vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*, edited by Thomas Balfe, Joanna Woodall and Claus Zittel, 200-223. Leiden / Boston: Brill, 2019.
- "Variorum Architectorum Delineationes Portarum et Fenestrarum Quae in Urbae Florentiae Reperiuntur. Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat 1282", a cura di Luigi Zangheri. *Il Disegno Interrotto, trattati medicei d'architettura*, a cura di Franco Borsi, Cristina Acidini, Daniela Lamberini, Gabriele Morolli e Luigi Zangheri, II: 109-133. Firenze: Edizioni Gonnelli, 1980.
- Varni, Santo. *Spigolature artistiche nell'Archivio della Basilica di Carignano*. Genova: Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1877.
- Vasari il Giovane, Giorgio. "Porte e Finestre di Firenze e di Roma. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4715°-4944A", a cura di Franco Borsi. *Il Disegno Interrotto, trattati medicei d'architettura*, a cura di Franco Borsi, Cristina Acidini, Daniela Lamberini, Gabriele Morolli e Luigi Zangheri, II: 69-107. Firenze: Edizioni Gonnelli, 1980.
- Vassalli, Sebastiano. *Le due chiese*. Milano: Bur, 2015.
- Ventrone, Paola. "I Sacri Monti: un esempio di teatro «pietrificato»?". *La 'Gerusalemme' di San Vivaldo e i sacri monti in Europa* (atti del convegno: Firenze e San Vivaldo, 11/9/1986 – 13/9/1986), a cura di Sergio Gensini. Ospedaletto Pisa: Pacini, 1989. 145-162.
- Vergara, Alexander, edited by. *Patnir, Essays and Critical Catalogue* (catalogue of the exhibition *Joachin Patnir and the Invention of the Landscape*: Madrid, Museo del Prado, 3/7/2007 – 7/10/2007). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007
- Vermiglioli, Giovanni Battista. "Elogio accademico di Galeazzo Alessi, architetto perugino, recitato nel giorno 15 di settembre 1839, nella solenne distribuzione dei Premj nell'Accademia di Belle Arti di Perugia dal cav. Gio. Battista Vermiglioli". *Giornale scientifico-letterario di Perugia*, (febbraio 1840): 125-151.
- Vickers, Micheal. "Mantegna and Constantinople". *The Burlington Magazine* 118, 883 (Oct. 1976): 680-687.



- Vickers, Micheal and Andrew Martindale. "Mantegna and Constantinople, Letters". *The Burlington Magazine* 119, 892 (Jul. 1977): 506.
- Vignoli, Francesca. "Galeazzo Alessi ad Assisi: tra opere certe e attribuzioni". *Bollettino per i beni culturali dell'Umbria* 9 (Numero speciale per i 500 anni di Galeazzo Alessi: Galeazzo Alessi e l'Umbria), V (2012): 219-226.
- Von Naredi-Rainer, Paul. *Solomos Tempel und das abendland, Monumentale folgen historischer irrtümer*. Colonia: DuMont Buchverlag, 1994.
- Wardropper, Ian. *The Sculpture and Prints of Domenico del Barbieri*. Ph.D dissertation, New York University, 1985.
- Waters, Micheal and Cammy Brothers, edited by. *Variety, Archeology, & Ornament Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice* (exhibition catalogue: University of Virginia Art Museum, 26/8/2011 – 18/12/2011). Charlottesville: University of Virginia Art Museum, 2011.
- Waters, Micheal J. "A Renaissance without Order. Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints". *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, 4 (December 2012): 488-523.
- Weykonath, Claudius. "Der 'Sacro Monte von Varallo Sesia in paraliturgischer Funktion". *Bildräume / Raumbilder, Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*, herausgegeben von Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille, 141-146. Regensburg: Schnell Steiner, 2017.
- Wharton, Annabel Jane. *Selling Jerusalem, Relics, Replicas, Theme Parks*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Witcombe, Christopher L.C.E. *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome, Growth and Expansion, Rivalry and Murder*. London: Harvey Miller Publishers, 2008.
- Wittkower, Rudolf. "Montagnes sacrées". *L'oeil* 59 (1959). 54-61.
- Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Alec Tiranti, 1971.
- Wittkower, Rudolf. "I Sacri Monti delle Alpi italiane". Rudolf Wittkower. *Idea e immagine, Studi sul Rinascimento italiano*, traduzione di Augusto Roca de Amicis e Caterina Volpi, 322-338. Torino: Einaudi, 1992.
- Wood, Christofer S. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Book, 2014.
- Woodall, Joanna. "Painted Immortality. Portraits of Jerusalem Pilgrims by Antonis Mor and Jan van Scorel". *Jahrbuch der Berliner Museen* 31 (1989): 149-163.
- Woodward, David. "Medieval Mappaemundi". *The History of Cartography, I (Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean)*, edited by John Brian Harley and David Woodward, 286-359. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- Worm, Andrea. "Text – Bild – Kontext. Jerusalem in Hartmann Schedels *Liber Chronicarum*". *Bild und Text im Mittelalter*, herausgegeben von Karin Krause und Barbara Schellewald, 175-203. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2011.
- Yerkes, Carolyn. "Drawings of the Pantheon in the Metropolitan Museum's Goldschmidt Scrapbook". *Metropolitan Museum Journal* 48, (2013): 87-120.
- Yerkes, Carolyn. *Drawing after Architecture, Renaissance Architectural Drawings and Their Reception*. Venezia: Marsilio, 2017.

Zampa, Paola. “Proporzioni ed ordini nelle chiese di Serlio”. *Sebastiano Serlio* (sesto seminario di storia dell’architettura CISA: Vicenza, 31/8/1987 – 4/9/1987), a cura di Christof Thoenes, 187-189. Milano: Electa, 1989.

Zampa, Paola. “Antonio da Sangallo il Vecchio: l’impiego del fregio dorico nei disegni e nell’opera”. *Annali di architettura* 15 (2003): 59-73.

Zampa, Paola. “La Basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione”. *Pegasus* 16 (2014). 207-240.

Zampa, Paola. “‘Questo tempio è di opera dorica’: il dorico, da Antonio da Sangallo il Giovane a Palladio”. *Annali di architettura* 29 (2017): 127-134.

Zanzi, Luigi e Paolo Zanzi, a cura di. *Atlante dei Sacri Monti prealpini*. Milano: Skira, 2002.

Zappella, Giuseppina. *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, I. Milano: Bibliografica, 2001.