

IMM. FMR

Note sulla vetrata raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*, su cartone di Vincenzo Foppa e sul *Presepe* della Certosa di Pavia | Letizia Lodi**Letizia Lodi**Note sulla vetrata raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*, su cartone di Vincenzo Foppa e sul *Presepe* della Certosa di Pavia\*

L'occasione del recente restauro di alcune vetrate certosine effettuato da Laura Morandotti, illustrato in questa stessa sede<sup>1</sup>, è stata, come sempre del resto, momento fondamentale per la conoscenza ravvicinata delle vetrate stesse e dei loro procedimenti esecutivi. In particolare la nostra attenzione si è concentrata sulla splendida vetrata raffigurante *Santa Caterina d'Alessandria*, situata nella quinta cappella a sinistra della chiesa, dedicata alla santa; l'esistenza di un altare in quella posizione intitolato a santa Caterina, come ricorda Stefania Buganza<sup>2</sup>, è documentata da una epigrafe del 1576 dipinta nel transetto destro, "il più antico documento in nostro possesso per ipotizzare le originarie dedichezioni delle cappelle certosine", a quanto sosteneva Barbara Fabjan, nel lucido saggio sulle ancone quattrocentesche degli altari della Certosa, nel catalogo della mostra del 1986<sup>3</sup>.

Una stretta vicinanza della vetrata ai procedimenti esecutivi di Vincenzo Foppa era stata individuata sin dal 2002 da chi scrive proprio in occasione del restauro<sup>4</sup>.

Infatti la medesima concezione progettuale della vetrata, l'inserimento della santa Caterina sotto un arco a sesto ribassato con due oculi che si aprono in alto richiamano l'impostazione della braidense *Madonna del tappeto*, datata circa al 1485<sup>5</sup>, così come il "modello" della definizione architettonica della cappella Portinari, con archi a tutto sesto e oculi laterali.

Inoltre la resa del volto imbronciato e assorto della santa, con i dettagli finemente "ripassati" a pennello con una linea essenziale (fig. 1) è tipica del *ductus* di Foppa e si ritrova in molte sue Madonne con bambino, ad iniziare dalla cosiddetta *Madonna del Libro*, del Castello Sforzesco, databile a metà dell'ottavo decennio, avvicinata alla vetrata di santa Caterina anche da Stefania Buganza e Mauro Natale<sup>6</sup>, nonché nei volti assorti e melanconici, dalla "rassegnata gravità" delle *Santa Caterina d'Alessandria* e *sant'Agnese* della Walters Art Gallery di Baltimora, datate circa al 1461 nel catalogo della mostra bresciana<sup>7</sup>.

Ancora puntuali raffronti si possono istituire tra i "solchi" realizzati nella vetrata, pronti a ricevere il colore per segnare le pieghe del manto e della veste della santa Caterina, spe-



cie in corrispondenza dell'addome (fig. 2), e il tipo di definizione progettuale del disegno sottostante, che si riscontra in quasi tutta la produzione di Madonne con il Bambino realizzate da Vincenzo Foppa. Tale disegno, come è noto, è stato indagato in anni recenti con l'ausilio dell'indagine riflettografica a scanner<sup>8</sup> in opere tra le quali la citata *Madonna del libro* della milanese Pinacoteca del

1. Dida ?????

2. Dida ????



2

Castello Sforzesco, la *Madonna con il bambino* del *Polittico delle Grazie* a Brera (databile tra il 1485 e il 1500 circa; figg. 3 e 4), la *Madonna con bambino* del *Polittico Fornari* di Savona, datato al 1489.

Questa definizione del disegno progettuale delle pieghe della veste e del manto della santa fa pensare ad un cartone del maestro bresciano trasferito sulla vetrata e quindi ripassato a pennello: considerata l'alta qualità esecutiva della santa Caterina, si può ritenere probabile che l'artista sia inter-

venuto di nuovo in prima persona, replicando il suo modo di procedere nella realizzazione dei dipinti su tavola<sup>9</sup>.

Anche la definizione nervosa e con un tratto spezzato e segmentato, quasi a zig zag, della veste e del manto della *Santa Caterina*, è un'altra conferma - quasi una sigla - del modo di realizzare il disegno progettuale di Vincenzo Foppa, come si vede dai confronti con le vesti delle Madonne già citate e con quella della Vergine nella splendida *Presentazione al tempio* di Brera, il cui disegno sottostante è stato individua-

to recentemente con l'indagine riflettografica, e reso noto da chi scrive<sup>10</sup>.

I confronti incrociati così puntuali tra il disegno sottostante rilevato nelle opere su tavola e i "solchi" realizzati sulla vetrata, tolgono ogni dubbio circa un trasferimento diretto del cartone da parte di Foppa, e se si considera il fondamentale rinvenimento da parte di Maria Paola Zanoboni del documento del 1482 relativo alla realizzazione di alcuni cartoni per le vetrate del duomo milanese da parte del bresciano, nonché il fatto che le stesse maestranze di vetrai attive in Duomo lavoravano anche alla Certosa (tra il 1479 e la metà degli anni ottanta)<sup>11</sup>, verrebbe da proporre una datazione intorno alla metà degli anni ottanta per la vetrata raffigurante *Santa Caterina*, subito dopo la *Madonna del tappeto* braidense, datata appunto al 1485 circa e che l'artista pare tenere ben presente nella concezione della vetrata certosina.

Un altro confronto si può istituire con la *Madonna della Pala Bottigella*, datata al 1465, ma con aggiunte al 1485, per la simile definizione della cintura "alta" sul ventre della santa<sup>12</sup>. Come si è accennato più sopra, in seguito all'osservazione ravvicinata durante l'intervento di restauro, pensiamo nel caso di questa vetrata, non solo ad una progettazione su cartone di Foppa, ma o ad un intervento diretto dell'artista o per lo meno ad un suo stretto controllo finale, in seguito all'esecuzione da parte del maestro vetraio, nella stesura delle ombreggiature e nel ripassare a pennello i dettagli del volto e delle pieghe di veste e manto della santa (fig. 5).

I restauri *fin de siècle*, effettuati da Pompeo Bertini, su gran parte delle vetrate della Certosa di Pavia, nel caso della *Santa Caterina* tra il 1885 e il 1890, a quanto si evince dalle testimonianze documentarie<sup>13</sup> di recente rinvenute presso l'Archivio Antico della Certosa, hanno coinvolto soprattutto l'intelaiatura architettonica e la lesena con capitello a destra per chi guarda, in cui si vedono chiaramente i vetri sostituiti, di differente colore (fig. 6), ma non la figura della santa e l'arco soprastante.

Non è stato interessante poter verificare sulla scorta delle testimonianze documentarie, come si è ricordato nel saggio dedicato al ruolo di Luca Beltrami in questo stesso volume, quanto sia stata continuativa negli anni l'attività di manutenzio-

ne alle vetrate certosine, messa in opera dopo i restauri della fine Ottocento sino alla fine degli anni quaranta del XX secolo.

A proposito della nostra vetrata, nel "Progetto di sistemazione delle vetrate nella Chiesa monumentale della Certosa di Pavia", redatto dal Corpo Reale del Genio Civile tra 1885 e 1890, si legge "nella cappella di Santa Caterina finestra alta metri 2,72; largh. metri 1,40, di luce rettangolare, con quadro nella parte superiore, e vetrata con telaio a sportelli da rinnovarsi inferiormente, per l'altezza di metri 1,05. Telaio fisso in larice rosso. Telaio mobile. Vetrata in occhielli di Murano. Fregi con vetri colorati nel contorno simile all'esistente.

Per assicurarsi i vetri dipinti formanti il quadro superiore: ferro in opera Kg. 7: lire 10,50.

Nella parte inferiore della cornice rimozione dell'attuale vetrata e apposizione della nuova: lire 13.25"<sup>14</sup>.

Aggiungiamo qualche altra sintetica considerazione in margine all'altra vetrata raffigurante il *Presepe*, collocata nella settima cappella della navata sinistra della chiesa, anch'essa oggetto del recente intervento di restauro ad opera di Laura Morandotti (fig. 7), e che fa parte della medesima produzione di vetrate (databili dal 1479 alla metà degli anni ottanta).

Si può notare immediatamente, quanto questa abbia subito un più insistito intervento ottocentesco, sempre ad opera del Bertini, sulle figure, sui contorni delle mani (fig. 8) e sulla figura di Giuseppe.

In merito a questa vetrata ha scritto Stefania Buganza riconoscendone sì l'influenza foppesca, ma attribuendone il cartone a Zanetto Bugatto, in considerazione dell'evidente presenza di motivi "nordici", dell'attenzione meticolosa alla resa dei dettagli del reale, nonché sulla base di argomentati confronti con opere attribuite alla difficile e ancora non ricostruita personalità di Zanetto<sup>15</sup>.

Per quel che concerne i procedimenti tecnici della vetrata, tenendo ben presenti i pesanti interventi di restauro ottocenteschi, se si osserva la concezione del volto della Vergine, intenta nella preghiera (fig. 9), si nota, sotto la *grisaille* caduta, una finissima definizione delle lumeggiature chiare sopra le palpebre, sulla fronte, e un esilissimo disegno del na-

3. Dida ?????

4. Dida ?????

5. Dida ?????



so, delle sopracciglia, degli occhi, tipico del modo di definire i chiaroscuri, sin dal momento del cosiddetto "disegno chiaroscuro" progettuale, di Foppa, riscontrato in molta della sua produzione "femminile".

Inoltre anche il particolare affettuoso degli alberelli in alto sulla destra (fig. 10), realizzato con un fitto tratteggio incrociato, ci sembra tipico della concezione foppesca, così come i dettagli dei ciuffi d'erba a sinistra in basso, vicino alla capanna, realizzati anch'essi con molta attenzione al dato reale. Si possono confrontare con gli alberelli, sempre in alto, e i ciuffi d'erba della pur sofferta *Adorazione del Bambino con san Benedetto e angeli* del Detroit Institute of Arts, datata al 1478; ciuffi d'erba e fiori presenti pure in basso a sinistra nella splendida *Adorazione dei pastori* della National Gallery di Londra. Anche i volti degli angeli nella vetrata certosina, pur molto rimaneggiati, lasciano percepire affinità progettuali con angeli dipinti da Foppa.

Pur ritenendo interessante la proposta attributiva di Stefania Buganza, si potrebbe ipotizzare anche in questo caso una progettazione del cartone per il *Presepe* da parte di Vincenzo Foppa, probabilmente tra il 1479 e la metà degli anni ottanta,



6. Dida ?????



6

in un momento in cui mostra evidenti influenze nordiche, e attribuire la sua traduzione ad un anonimo maestro vetraio lombardo.

Per quel che concerne invece il raggio di influenza esercitato da Foppa sulle vetrate pavesi, sin dal lontano 1955, Panazza<sup>16</sup> aveva ricordato il rosone della chiesa di Santa Maria del Carmine, raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino*, commissionato da Filippo degli Eustachi tra il 1482 e il 1489 (fig. 11) e l'aveva attribuito a Foppa, seguito

da Marco Albertario e da Stefania Buganza<sup>17</sup>, secondo la quale "semberebbe dialogare bene con la Pala Bottigella della Pinacoteca Malaspina di Pavia e con la *Madonna del tappeto di Brera*".

Tuttavia osservando con attenzione la vetrata, che mostra pesanti interventi di restauro, ridipinture e inserti dorati, anche sulla veste della Vergine in trono inserita anch'essa sotto un arco a sesto ribassato, il rosone del Carmine non sembra affatto riconducibile a un cartone progettuale di Foppa.

7. Dida ?????

8. Dida ?????



7

Soltanto il volto della Madonna e la realizzazione delle pieghe tormentate della veste, testimoniano una lontana influenza foppesca, ma la concezione della vetrata sembra appartenere a un altro artista lombardo, più vicino semmai all'ambito di Gottardo Scotti, e ad un'esecuzione più tarda, già negli anni novanta del secolo, anche per i motivi a candelabra delle lesene del trono, ben differenti dalla sensibilità progettuale di Vincenzo Foppa<sup>18</sup>.

Ancora qualche perplessità resta circa l'attribuzione a



8

Vincenzo Foppa del cartone per la grande vetrata absidale, sempre in Certosa, raffigurante l'*Assunzione della Vergine* (fig. 12), proposta ancora da Stefania Buganza e da Mauro Natale<sup>19</sup>. Infatti se si prende in considerazione il disegno concordemente attribuito ad Ambrogio Bergognone raffigurante l'*Incoronazione della Vergine*, conservato nel Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen di Berlino e pubblicato nel catalogo della mostra dedicata all'artista nel 1998<sup>20</sup>, si può osservare la stretta somiglianza compositiva con

9. Dida ?????



9

l'Assunta della vetrata pavese, sia nell'impostazione della figura, molto esile e allungata e con le mani giunte sul petto, sia nella delineazione del manto che la avvolge; e ancor più strette affinità si possono riscontrare tra gli angioletti ai piedi della Madonna nella vetrata certosina e gli angeli, nella medesima collocazione, del disegno berlinese, che reggono rispettivamente un liuto (l'angelo a destra) e un'arpa (quello a sinistra), come nella vetrata. Pure il tratto che connota le chiome degli angeli nel disegno berlinese sembra essere ripreso nella vetrata, così come l'impostazione dei corpi, leg-

germente di tre quarti, dei volti e delle ali. Anche gli angeli ai lati dell'Assunta, più in alto, ricordano nella posizione e nel leggero movimento dei piedi quelli del disegno berlinese, ma nella vetrata sono più vicini al corpo della Vergine, mentre nel disegno suonano le trombe e sono più lontani dalla figura centrale. Anche nella vetrata è raffigurato Dio Padre in atto di incoronare la Vergine, e la definizione del capo e il movimento delle mani è simile a quella del disegno berlinese. ñ utile ricordare che il disegno, data la sua forma particolare, fu considerato, a partire dal Loeser, uno schizzo pro-

10. Dida ?????



10

gettuale di Bergognone per una calotta absidale affrescata e collegato a lungo alla volta absidale di San Simpliciano, così come ha rilevato Piera Giovanna Tordella nel medesimo catalogo, la quale fa notare anche come lo Schulze Altcapenberg avesse accostato il foglio berlinese, come soluzione preliminare poi variata, al catino absidale sinistro della Certosa di Pavia, proponendone una datazione precedente o coeva al 1490<sup>21</sup>. Certamente vanno tenuti presenti nella vetrata con l'Assunzione i pesanti interventi di restauro di fine Ottocento,

ricordati anche da Natale e Buganza, la probabile sostituzione del volto della Vergine, in seguito ad una rottura dei vetri e il fatto che questa vetrata non sia stata oggetto di recenti interventi conservativi, e che pertanto non è stato possibile avere una visione ravvicinata dell'opera, consentita invece negli altri casi dall'intervento di restauro in corso presso il laboratorio di Laura Morandotti.

Concordiamo con i due studiosi nel ravvisare un'influenza di Foppa, all'altezza dei cartoni appunto per le vetrate con episodi dal Nuovo Testamento del Duomo milanese, eseguiti



11

poi da Cristoforo e Jacopino de Mottis<sup>22</sup>, ma nel caso dell'*Assunzione* certosina tale influenza potrebbe essere appunto dovuta alla trasposizione-rielaborazione di un'idea progettuale di Ambrogio Bergognone da parte di un anonimo maestro vetraio attivo a distanza di pochi anni sia in Duomo che in Certosa, in considerazione appunto la stretta vicinanza compositiva e iconografica con il disegno berlinese. Anche i dettagli degli angeli nella vetrata sono diffe-

renti dai modi di realizzazione del disegno sottostante di Vincenzo Foppa, più vicini quindi al modo sintetico ed essenziale di delineare i contorni delle figure e i particolari di Ambrogio Bergognone. L'attribuzione a Bergognone del cartone per la vetrata con l'*Assunzione*, era stata già sostenuta in passato nelle guide relative alla Certosa, in particolare da Beltrami, da Natali, da Lissoni, e da parte di alcuni altri critici

11. Dida ?????

\* Si tiene a precisare che questo sintetico contributo sarà ampliato in altra sede, estendendo l'indagine ad altre vetrate pavese. Ringrazio in particolare modo per il sostegno, i confronti e le segnalazioni Laura Gnaccolini, Dario Trento, Beatrice Bentivoglio-Ravasio, Cristina Quattrini.

<sup>1</sup> L. Morandotti, *Relazione sul restauro delle vetrate della Certosa di Pavia*, in questo stesso volume.

<sup>2</sup> S. Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in "Nuovi Studi", 2004-2005 (2005), n. 11, pp. 63-103; pp. 80-81, 99 nota 99.

<sup>3</sup> B. Fabjan, *Le ancone quattrocentesche sugli altari della Certosa di Pavia*, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 23-41; pp. 23-32.

<sup>4</sup> Questa vicinanza, segnalata a Mauro Natale in occasione della mostra dedicata all'artista bresciano, è stata ripresa in L. Lodi, *La cappella Portinari e il ciclo di Vincenzo Foppa*, in *Lombardia Rinascimentale. Arte e Architettura*, a cura di M.T. Fiorio e V. Terraroli, Milano, 2003, pp. 31-43; pp. 42-43.

<sup>5</sup> M. Ceriana, C. Quattrini, *Per Vincenzo Foppa e Bernardino Luini in Santa Maria di Brera, con una nota sulla cappella Bottigella in San Tomaso a Pavia*, in "Bollettino d'Arte", LXXXVIII, 2003 (2004), n. 124, pp. 27-46, cui si rinvia anche per la bibliografia precedente. Si veda anche S. Facchinetti, scheda n. 54, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia - Museo della Città, 3 marzo - 2 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 200-201.

<sup>6</sup> M. Natale, *La maturità di Foppa*, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 43-44; M. Natale, scheda n. 44, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 180-181; S. Buganza, *Qualche considerazione...* cit., pp. 99-100.

<sup>7</sup> M. Calderara, scheda 18, in *Vincenzo Foppa* cit., p. 124.

<sup>8</sup> L. Lodi, *Considerazioni sui procedimenti tecnici e l'underdrawing in alcu-*

*ne opere di Vincenzo Foppa*, in "Vincenzo Foppa: tecniche d'esecuzione, indagini e restauri", atti del seminario internazionale di studi a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Brescia 26-27 ottobre 2001, Milano 2002, pp. 119-131; L. Lodi, *Vincenzo Foppa, Ludovico Brea e Donato de' Bardi: considerazioni sull' "underdrawing"*, in *Oltre il Visibile: indagini riflettografiche*, a cura di D. Bertani, Milano 2001, pp. 67-98.

<sup>9</sup> Si veda ancora L. Lodi, *Considerazioni sui procedimenti...* cit., pp. 125-127. A questo proposito, sono interessanti da ricordare le indicazioni del Cennini sul "modo di lavorare in vetro": "Un'altra maniera è di lavorare in vetro, vaga, giulente e perlegrina quanto dir si può, la quale è un membro di gran devozione per adornamento d'orlique sante, e vuole avere in sé fermo e pronto disegno... Abbi un' aghugiella leghata in un asticciuolo, si chome fusse un pennelto, e cche sie ben sottile di punta; e cholo nome di Dio incomincia leggermente a disegnare con questa aghugiella quella figura che vuoi fare; e ffe che il primo disegno si mostri pocho, perché mai non si può torre giù; e pertanto fa' leggermente tanto che fermi il tuo disegno. Poi va lavorando si cchome penneggiassi, perché il detto lavoro non si può fare se non di punta, e vuoi vedere se tti conviene aver leggier mano e cche non sia affaticata, chè la più forte ombra che possi fare si è andare cholo punta della detta aghugiella per fino al vetro e più oltre no... Avendo il tuo disegno fornito, e vuoi grattar via certi campi che comunemente si vogliono metter d'azzurro oltremarino ad olio, toglilo uno stile di piombo e va fregando il detto oro, che tti leva pulitamente via; e va' nettamente di dietro ai chontorni della figura". E più oltre ancora si legge "...va' colorendo la figura di parte in parte, si cchome faresti in sullo ingessato, proprio pur d'acquarella di colori. E poi, quando è secco, vernichiasì cchome vernichi l'altre cose in tavola". L'edizione consultata è Cennini

Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003, pp. 192-195. I brani riportati bene evidenziano il modo di definire il disegno delle figure, il lavorare in punta, l'uso dello stile di piombo, il consiglio cenniniano di stendere i colori, come si fosse sulla tavola "ingessata".

<sup>10</sup> Vincenzo Foppa, *Ludovico Brea...* cit., pp. 84-94; L. Lodi, *Considerazioni sui procedimenti...* cit., pp. 126-127.

<sup>11</sup> M.P. Zanoboni, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di Sant'Eligio e del Nuovo testamento nel Duomo di Milano*, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Classe di Lettere e Scienze morali e storiche", vol. CXXXII, fasc. I, 1998, pp. 23-38. Circa l'importanza del rinvenimento del documento del 1482, si veda S. Buganza, *Qualche considerazione...* cit., pp. 80-81, 99; e in questo stesso volume.

<sup>12</sup> G. Romano, scheda n. 33, in *Vincenzo Foppa* cit., pp. 152-153, cui si rinvia per la bibliografia precedente; cfr. anche il fondamentale saggio di M. Ceriana, *L'altare della beata Sibillina Riscossi e la pala di Vincenzo Foppa*, in M. Zaggia, P. Mulas, M. Ceriana, *Giovanni Matteo Bottigella: cortigiano, uomo di lettere, committente d'arte*, Firenze 1997, pp. 267-294.

<sup>13</sup> Corpo Reale del Genio Civile, "Progetto di sistemazione delle vetrate nella Chiesa monumentale della Certosa di Pavia", 15 luglio 1885-23 luglio 1890, in AAC, cart. ????

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> S. Buganza, *Qualche considerazione...* cit., p. 99; e in questo stesso volume.

<sup>16</sup> G. Panazza, *Vetrate pavese*, in "Critica d'arte", 1955, n. 9, pp. 252-254.

<sup>17</sup> M. Albertario, *Pittura a Pavia 1359-1525*, in *Storia di Pavia*, 5 voll., Milano 1984-2000, vol. III, tomo III, *L'arte dal XII al XVI secolo*, Milano 1996, p. 889; S. Buganza, *Qualche considerazione...* cit., pp. 99-100.

<sup>18</sup> La vetrata raffigurante la *Madonna con il bambino in trono* di Santa Maria del

Carmine di Pavia, come si è potuto verificare dalla fotografia e dall'osservazione *in situ*, certo non ha nulla a che spartire con le vetrate certosine, se non appunto un'influenza foppesca riscontrabile nel volto della Vergine e nella resa della veste. Lo studio di questa e altre vetrate pavese è rinviato ad un'altra sede.

<sup>19</sup> M. Natale, *La maturità...* cit., pp. 43-44; S. Buganza, *Qualche considerazione...* cit., pp. 99-100; e in questo stesso volume.

<sup>20</sup> P.G. Tordella, *Bergognone e la cultura del disegno lombardo tra Quattro e Cinquecento*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, catalogo della mostra a cura di G.C. Sciolla, (Pavia, Castello Visconteo 4 aprile - 30 giugno 1998), Milano 1998, pp. 399-415; pp. 401-407, **fig. 2**. Si rinvia a questo saggio, per la bibliografia precedente relativa al disegno, e per la vicenda critica.

<sup>21</sup> C. Loeser, *La Collection Beckerath au Cabinet des estampes de Berlin. II*, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 29, 1903, pp. 47-48; P.G. Tordella, *Bergognone e la cultura del disegno...* cit., pp. 406-409; H.T. Schulze Altappenberg, *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett: kritischer Katalog*, Berlin 1995, pp. 105-106.

<sup>22</sup> M. Natale, *La maturità...* cit., pp. 43-44; S. Buganza in questo stesso volume.

<sup>23</sup> L. Beltrami, *La Certosa di Pavia*, Milano 1895, p. 162: "La vetrata a colori della finestra absidale, molto deperita e rappresentante l'*Assunzione*, può ritenersi eseguita su disegno del Bergognone"; G. Natali, *Pavia e la sua Certosa: guida artistica*, Pavia 1911, p. 72: "la vetrata dipinta nella finestra absidale (l'*Assunzione*) fu eseguita forse su disegno del Bergognone"; O. Lissoni, *La Certosa di Pavia*, Milano 1930, p. 8: "La vetrata a colori della finestra dell'abside rappresentante l'*Assunzione* può attribuirsi a disegno del Bergognone"; F. Mazzini,

821