



Una *Crocifissione* di Bernardino Lanino

Simone Baiocco

Una rara opportunità di acquisto è stata colta in un periodo di estrema difficoltà, nel quale il museo fronteggiava la pandemia e condivideva con tutte le istituzioni culturali il problema di mantenere aperto il canale di comunicazione con il proprio pubblico, con la comunità di riferimento. Da questo punto di vista, la valenza simbolica di questo incremento alle raccolte non poteva essere più alta: si tratta di un foglio noto da tempo, di attribuzione indiscussa a un maestro di prima grandezza del Rinascimento piemontese e di provenienza certa dalle antiche collezioni sabaude.

La *Crocifissione* di Bernardino Lanino (fig. 1) è ricomparsa sul mercato in occasione della vendita all'asta della prestigiosa collezione del medico svizzero Robert Landolt (1913-2008), composta con competente passione a partire dalla fine degli anni quaranta del XX secolo¹. Nella collezione Landolt (e nella medesima, recente vendita) sono stati presentati anche altri due fogli piemontesi, oltre a una *Crocifissione* attribuita all'urbinate Antonio Cimatori, che non appartiene alla cultura figurativa regionale ma ne condivide la provenienza: mi riferisco in particolare a un *Santo vescovo* e una *Annunciazione* di Gerolamo Giovenone, il suocero di Lanino, esponente di punta di una bottega familiare che ha inciso sul contesto pittorico vercellese avviando, al principio del Cinquecento, la comprensione dell'apporto nuovo e moderno di Gaudenzio Ferrari².

Dunque, grazie all'asta della collezione Landolt sono riapparsi alcuni disegni che gli studi avevano potuto ricondurre al cosiddetto Album Abrate (a volte la dicitura impiegata era quella di "Raccolta Abrate"); in particolare, la *Crocifissione* di Lanino di cui ci occupiamo non aveva mai perso il collegamento con questa provenienza e anzi, come vedremo, era stata ripetutamente ricordata dagli studi con il rinvio

a quel cognome. Si trattava, come è stato precisamente chiarito grazie soprattutto agli studi di Antonella Chiodo³, di un album formato probabilmente già nel Seicento, che appare ben descritto dallo storico ed erudito piemontese Giacomo Rodolfo nel modo che segue:

La raccolta si compone di cinquantun fogli di carta bianca, forte, antica, nel formato di 0,645 di altezza e di 0,46 di larghezza, legati in pergamena con legacci di seta verde per chiudere il volume: sul retto di ogni foglio vennero incollati uno, due, tre disegni, a seconda della loro grandezza: tutti i fogli furono numerati in alto fino al 51: mancano ora il foglio 1, che forse portava il titolo manoscritto, un piccolo disegno al foglio 23, il foglio 24, un piccolo disegno al foglio 34, la metà del foglio 35 e un disegno al foglio 43, in modo che i disegni sono in totale ottantacinque. In alto a ogni disegno, in carattere del principio del secolo XVII è scritto il nome dell'artista che l'esegui⁴.

Dunque una descrizione molto precisa, dettagliata nel descrivere le mancanze già intervenute, effettuata da parte di uno storico locale che, pur trovando proprio in quel 1927 il riconoscimento di ispettore onorario della Soprintendenza, non aveva un'attenzione univoca alla storia dell'arte; certamente si era giovato del supporto del direttore dei Musei Civici Lorenzo Rovere, oggetto di uno specifico ringraziamento nella premessa al suo testo per gli aiuti nel corso della ricerca. Diviene così particolarmente interessante il ritrovamento, nel Fondo Rovere presso l'Archivio Fotografico dei Musei Civici, di una fotografia che ritrae due disegni dell'Album Abrate, prima del suo smontaggio (fig. 2). Accanto alla *Crocifissione* oggetto di questo intervento (identificata nell'elenco di Rodolfo con il n. 7), si vede la *Madonna col Bambino incoronata da due angeli* (il dise-



1. Bernardino Lanino,
*Crocifissione
di Cristo
con la Madonna
e san Giovanni
Evangelista*,
circa 1560-1565,
matita, acquerello
bruno e rialzi di
biacca su carta
preparata azzurra,
372 x 239 mm.
Torino, Palazzo
Madama - Museo
Civico d'Arte Antica,
inv. 2032.



2. Due disegni dall'Album Abrate. Torino, Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei, fondo Rovere, scat. 21

gno descritto da Rodolfo con il n. 8), che era stata identificata con l'opera passata in seguito alla collezione Meissner di Zurigo⁵.

Quella di Rodolfo, come evidenzia lui stesso, non è però la prima menzione dell'Album Abrate fatta avendo avuto l'opportunità di un esame diretto: era stata l'inglese Ethel Halsey, nell'ambito della sua importantissima prima monografia su Gaudenzio, a parlare già nel 1904, accanto alla collezione della Biblioteca Reale, di "another collection of small drawings" in possesso di Abrate, nella quale riconosceva la forte incidenza di fogli di Lanino rispetto agli originali di Gaudenzio che evidentemente erano l'oggetto prioritario del suo interesse⁶. Purtroppo, poco dopo l'uscita del volume della Halsey, non ebbe fortuna il tentativo di un acquisto dell'album per la Regia Pinacoteca, che si riconosce in una segnalazione di Gustavo Frizzoni ad Alessandro Baudi di Vesme nel 1906⁷; subito dopo la pubblicazione da parte di Rodolfo, ha invece luogo la vendita e si avvia la dispersione dei disegni. Il rischio di una eclissi

di questi materiali dal panorama degli studi è dunque ben presente: ne è testimonianza, molti anni dopo, la annotazione quasi rinunciataria di Luigi Grassi che introduce nel suo elenco di disegni gaudenziani, come "da ritrovare", i "disegni già nella collezione Abrate di Torino [...] venduti nel 1928"⁸.

Ancora nel 1985 si sottolineava: "La dispersione di quella raccolta, senza che se ne costituissero preliminarmente una completa documentazione fotografica, rappresenta un incidente grave per gli studi sul Cinquecento piemontese"⁹; in verità già l'anno successivo, nel volume dedicato completamente a Lanino, per cura di Romano, tutte le informazioni (per quanto a volte frammentarie) riguardanti disegni del pittore vercellese di provenienza Abrate venivano salvate e custodite a beneficio della ricerca successiva¹⁰. In questo modo oltre ai disegni che, come si è visto, sono tornati sul mercato con la vendita Landolt, si è iniziato a dare luce ai fogli in collezioni pubbliche come l'Ashmolean Museum di Oxford, o a quelli passati in altre

collezioni private tra cui in particolare quella di Janos Scholz, ovvero al nucleo più consistente in seguito arrivato alla Pierpont Morgan Library di New York¹¹.

Secondo la ricostruzione oggi almeno in parte possibile, tutta la prima parte dell'Album Abrate era dedicata dalla figura di Gaudenzio Ferrari e al contesto delle botteghe familiari dei Giovenone e dei Lanino, che dal maestro del pittore valesiano aveva preso le mosse. Si tratta, come gli studi sulla pittura rinascimentale piemontese hanno chiarito da tempo, di un contesto che noi leggiamo da un lato attraverso la conoscenza di un buon numero di documenti scritti, soprattutto notarili, utili a ricostruire le committenze ma anche le dinamiche dei rapporti professionali tra gli artisti, dall'altro grazie alla conservazione di una quantità notevole di prove grafiche, lo strumento principe attraverso il quale si custodiva e si tramandava una competenza specifica. Non mancano, dunque, testimonianze del fatto che custodire i disegni, a partire da quelli nei quali era possibile leggere la modernità della proposta gaudenziana, costituiva il principale elemento di forza di quelle botteghe, quasi una preziosa eredità da tramandare.

In più, è da sottolineare che tutta una serie di informazioni – per quanto non ancora rischiarate completamente dalla ricerca – ci permettono di seguire le vicende dei materiali disegnativi in possesso delle botteghe vercellesi anche attraverso il passaggio interessantissimo che li porta a trasformarsi da oggetti di gelosa attenzione in quanto patrimonio operativo dell'artista a opere degne di entrare nel raggio di attenzione del collezionismo e, nello specifico, nelle collezioni sabaude. Vediamo operare, tra fine Cinque e inizio Seicento, alcune figure che sembrano davvero i protagonisti di questa transizione, per il loro legame con le famiglie di artisti coinvolti e per il ruolo a corte: si tratta ad esempio di Gerolamo di Paolo Giovenone, di suo cugino Pietro Antonio Lanino (entrambi medici), del canonico Carlo Soleri, figlio del pittore Giorgio e di una figlia di Bernardino Lanino, di Pompeo Secondiano, pittore vercellese che diviene conservatore delle collezioni ducali e che troviamo citato in relazione all'arrivo di disegni da Vercelli¹². In più, sembra che risalga proprio all'inizio del XVII secolo la formazione dell'Album Abrate di cui ci stiamo occupando, e ciò renderebbe ancor più coerente il ruolo di



3. Bernardino Lanino, *Madonna col Bambino adorata dai membri di una confraternita*, circa 1560-1565, matita, acquerello bruno e rialzi di biacca su carta preparata azzurra, 377 x 243 mm. New York, The Morgan Library and Museum, inv. 1973-36

questa raccolta come esempio del processo, del mutamento di statuto che abbiamo evocato. Esaminare il disegno di Lanino raffigurante la *Crocifissione* alla luce di questa tradizione può spingere allora a qualche considerazione in più. A differenza di alcuni altri esempi noti, questo foglio non mostra traccia di una quadrettatura utile a riportare la scena rappresentata a un supporto e a una dimensione diversi; il suo formato e anche il suo stato di conservazione suggeriscono anzi che si trattasse proprio di uno di quei fogli tesaurizzati allo scopo di essere tramandati attraverso le generazioni, e certamente uno di quelli transitati, come abbiamo visto, dal contesto delle botteghe vercellesi a quello del collezionismo dinastico. Il formato stesso, la tecnica e alcuni elementi stilistici lo

4. Bernardino Lanino, *I Padri della Chiesa Agostino e Girolamo*, 1506-1562, pennello, biacca e acquerello ocra su carta azzurra, 290 x 230 mm. Torino, Musei Reali, Biblioteca Reale, inv. 14640 D.C.



accomunano ad almeno altri due, passati anch'essi attraverso l'Album Abrate. Mi riferisco al disegno della Morgan Library, raffigurante la *Madonna col Bambino adorata dai membri di una confraternita* (fig. 3)¹³ e a un *Cristo che mostra le piaghe* di cui non conosco la attuale ubicazione, ma che coincide con uno dei disegni elencati da Rodolfo e di cui si è mantenuta memoria negli studi grazie a una fotografia presso la Soprintendenza piemontese¹⁴. Questi

tre disegni evidenziano la stessa tecnica e hanno le stesse dimensioni, circa 375-380 mm in altezza per circa 240-250 mm in larghezza (ovviamente maggiore approssimazione riguarda il disegno di ubicazione ignota, per cui mi rifaccio alle indicazioni di Rodolfo).

Nel *corpus* della grafica di Lanino è tuttora difficile tenere a confronto disegni e cartoni (nei quali dimensione, tecnica e conservazione impongono un'analisi differente) guardando



5. Bernardino Lanino, *Sant'Eusebio tra santi francescani e donatori*, 1560-circa 1565, pennello, biacca e acquerello ocra su carta azzurra, 410 x 326 mm. Torino, Musei Reali, Biblioteca Reale, inv. 14641 S.M.

all'intero arco della sua lunga carriera. È però possibile, in qualche caso, individuare punti di riferimento cronologici certi, come avviene ad esempio per il *Cristo che mostra le piaghe* ora citato, che è ben riconoscibile come uno degli studi che l'artista aveva sviluppato nel corso della realizzazione degli affreschi del presbiterio di San Magno a Legnano. Per questo impegnativo cantiere, abbiamo indicazioni di data precise e sicure: il contratto relativo fu stipu-

lato il 18 aprile 1560, un primo significativo pagamento fu effettuato il 6 luglio 1562 (ciò che indica che la realizzazione era quanto meno bene avviata) e un successivo, probabilmente a saldo, il 23 ottobre 1564, anno al quale fa riferimento anche la firma dell'artista¹⁵. Dunque è possibile confermare la datazione non soltanto del disegno ora citato, ma anche del foglio della Biblioteca Reale di Torino con *I Padri della Chiesa Agostino e Girolamo* (fig. 4) che, insie-



6. Bernardino Lanino, *Testa del Cristo crocifisso*, circa 1550, matita nera su carta azzurra, 325 x 445 mm. Torino, Musei Reali, Biblioteca Reale, 14649 S.M.

me al disegno gemello all'Albertina di Vienna, propone lo studio delle quattro figure dipinte da Lanino ai due lati del finestrone rotondo nella parte alta della parete di fondo della cappella presbiteriale di Legnano¹⁶. Trattandosi appunto della parte alta, normalmente eseguita per prima, ci si può spingere a ritenere che le figure in questione fossero già dipinte al momento del primo pagamento che abbiamo ricordato e che quindi la datazione del disegno si possa stringere al 1560-1562. La medesima conduzione tecnica e stilistica sembra corrispondere anche a un altro disegno laniniano della Reale, raffigurante *Sant'Eusebio tra santi francescani e donatori* (fig. 5), dalla iconografia composta e cadenzata, una modalità che appare essere una costante delle opere di Lanino in questi anni, al punto che ne è stata autorevolmente evocata la corrispondenza con talune scelte condotte anche da Giuseppe Giovenone il giovane oppure, per rimanere alla produzione di Lanino, con un dipinto come la *Madonna 'del*

cane' al Museo Borgogna di Vercelli, firmata e datata 1563¹⁷. L'andamento ritmato, pacato, al punto da apparire quasi statico, si ripropone in un altro disegno laniniano delle raccolte sabaudes – una *Madonna col Bambino e santi* (inv. 14642 S.M.) – in una modalità che ha fatto sospettare “l’inserirsi dei figli, con tratto arcaizzante, nella produzione di modelletti per pale tradizionali”¹⁸. Per tentare ancora una volta di ottenere conferme sulla cronologia dei disegni attraverso il rapporto con i dipinti a essi correlati, bisogna poi ricordare che è di qualche anno dopo (ma certamente entro il 1573, quando è riconoscibile nella descrizione di una visita pastorale) la pala della chiesa di San Biagio a Valdengo (Bi), che trova esatta corrispondenza nel modello preparatorio conservato a Ottawa, ancora un foglio che non si pone troppo distante dalla *Crocifissione* torinese¹⁹. Siamo dunque in questa fine del settimo decennio del Cinquecento, quando la vasta diffusione del linguaggio di Bernardino Lanino è, come si

è detto, già affidata anche ai figli e collaboratori del maestro. Qui la lettura del disegno si inserisce in un fitto intreccio, stilistico e iconografico, che chiama in causa diverse raffigurazioni della *Crocifissione*, tra disegni e dipinti. Fin dalla mostra del 1985, infatti, ci si era interrogati sul rapporto tra il nostro disegno, l'affresco nella chiesa vercellese di Sant'Antonio e la pala del duomo di Novara. Il disegno del perizoma del Cristo, l'arcatura delle braccia e la posizione della testa avevano però messo in rilievo le differenze rispetto alle corrispondenze. Si veniva così chiarendo che il lavoro di Lanino su quel tema iconografico poggiava ad esempio sul bellissimo disegno autografo con la *Testa del Cristo crocifisso* (fig. 6; 14649 S.M.), da cui sembra piuttosto ripresa l'inclinazione della testa che riconosciamo delle redazioni dipinte così come nel disegno che sta in diretto rapporto con l'affresco dell'oratorio di Sant'Antonio, da considerare anzi un vero e proprio disegno preparatorio, ovvero il foglio della Biblioteca Reale raffigurante *Gesù crocifisso con la Vergine, san Giovanni e altri santi* (16152 D.C.); questo evidenzia una scelta stilistica sensibilmente diversa dai disegni che abbiamo finora esaminato, una esecuzione più sciolta e vibrante, che corrisponde bene alla datazione verso la fine degli anni settanta proposta anche per il dipinto vercellese²⁰.

Proprio il gioco delle relazioni tra le diverse versioni di *Crocifissione* ci permette poi di giungere a riconoscere che invece alcune caratteristiche del foglio del Museo Civico si sono conservate più riconoscibili in un problematico affresco nella chiesa della Madonna del Carmine a Confienza (fig. 7). Qui, in un momento che va collocato forse già negli anni ottanta, i collaboratori di bottega recuperano



7. Bottega della famiglia Lanino, *Crocifissione di Cristo con la Madonna e santa Maria Maddalena*, circa 1580-1585, dipinto murale. Confienza, Madonna del Carmine

con una certa precisione il disegno del perizoma, il viso e le braccia del Cristo e soprattutto, in modo letterale, l'atteggiamento e la gestualità della Vergine²¹. Questa persistenza, questa fedeltà anche a distanza di molto tempo mostra concretamente come la bottega laniniana interpretasse i materiali grafici: come un vero e prezioso patrimonio, utile ed eventualmente di pronto impiego.

NOTE

Si ringraziano Antonella Chiodo, John Marciari e Simone Riccardi.

¹ *Italian Drawings* 2020. Il disegno ora a Torino corrisponde al lotto 28, pp. 36-37. Per la biografia del collezionista si veda il testo di Noël Annesley, pp. 6-8.

² *Italian Drawings* 2020, lotti 13 e 14, pp. 21-23.

³ Chiodo 2018.

⁴ Rodolfo 1927, p. 7; si veda anche la ripresa della descrizione tecnica in Chiodo 2018, p. 142

⁵ Forster-Hahn 1969, p. 31, n. 20; *Bernardino Lanino* 1986, p. 289. Il disegno è poi passato in un'asta americana (*Cabinet Italien* 1999, lotto 1); non ne conosco l'attuale ubicazione. Kurt Meissner (1909-2004) è stato collezionista e antiquario specializzato, in ottimi rapporti con Landolt (*Italian Drawings* 2020, p. 8).

⁶ Halsey 1904, p. 122. Aiuta a comprendere i meriti e il ruolo della Halsey qualche appunto di Rossana Sacchi (2015, pp. 19-20).

⁷ Giovannini Luca 2015, p. 61.

⁸ Grassi 1941, p. 205.

⁹ Romano 1985, p. 19

¹⁰ *Bernardino Lanino* 1986. Tra gli apparati di quel volume per molti versi incredibile, un *Elenco dei disegni di Bernardino Lanino* si trova alle pp. 284-298 con poche, seminali e generosissime righe introduttive a sigla di Giovanni Romano. Quelle brevi schede erano il frutto dell'infaticabile capacità di lavoro di Romano non meno del fatto che egli rappresentava il più autorevole terminale delle ricerche sul Rinascimento piemontese, anche per le informazioni minute. L'elenco dei disegni noti in quel momento per la loro appartenenza all'Album Abrate è a p. 289, dove non si trova però il rinvio alla collezione Landolt, neppure per la nostra *Crocifissione*.

¹¹ Un primo censimento, rapido ma preciso, di queste vicende collezionistiche è in Tordella 1996, p. 25; sui disegni Scholz si

veda ora Tonkovich 2019. Più complessivamente, non si può che manifestare l'auspicio che le dettagliate ricerche condotte da Antonella Chiodo trovino presto adeguata sede editoriale; per ora vale il rinvio a Chiodo 2018. Esistono tuttora casi dubbi e complessi, come quello di una *Testa femminile di profilo* (*An Exhibition* 2000, n. 2, s.n.p.) di cui viene indicata la provenienza dalla "Savoia - Aosta collection" come in molti casi che coinvolgono disegni ex Abrate, ma che non è agevole riconoscere nell'elenco dato da Rodolfo, salvo che lo si voglia far coincidere con uno da lui attribuito a Gentileschi (Rodolfo 1927, p. 13).

¹² Ho cercato di recuperare le tracce di questi passaggi in Baiocco 2020, indicando la bibliografia precedente.

¹³ Eitel Porter, Marciari 2019, n. 50.

¹⁴ Rodolfo 1927, p. 10, n. 3; *Bernardino Lanino* 1986, p. 162

¹⁵ I documenti sono regestati in *Bernardino Lanino* 1986, pp. 227-229.

¹⁶ Il disegno della Reale (14640 D.C.) è stato ricondotto all'autografia di Lanino e al rapporto con gli affreschi di Legnano da Giovanna Galante Garrone (1982a, pp. 130-131). Si vedano poi Coleman 1984, p. 178; P. Venturoli, in *Bernardino Lanino* 1985, pp. 97-99, n. 23.

¹⁷ Per il disegno della Reale inv. 14641 S.M. si veda G. Romano, in *Bernardino Lanino* 1985, pp. 103-104, n. 25. Sul fronte di Giuseppe Giovenone, un riferimento cronologico in più sembra riconoscibile a ridosso della pala già a Bianzé e oggi custodita presso la Soprintendenza torinese, per la quale una visita pastorale condotta nel giugno 1568 parla al presente ("construere facit anchonam unam"): Meni 2015, p. 66.

¹⁸ G. Romano, in *Bernardino Lanino* 1985, p. 133, n. 37; il disegno è riprodotto a colori in *Bernardino Lanino* 1986, p. 164. Si veda anche Coleman 1996, pp. 104-105.

¹⁹ *Bernardino Lanino* 1986, pp. 268-269, 287.

²⁰ P. Astrua, in *Bernardino Lanino* 1985, pp. 126-127, n. 35. *Bernardino Lanino* 1986, pp. 198-199.

²¹ Galante Garrone 1982b, p. 166; P. Astrua, in *Bernardino Lanino* 1985, pp. 128-131, n. 36.

BIBLIOGRAFIA

Baiocco S., *Intorno ai cartoni gaudenziani, dal 1982 a oggi*, in *I cartoni rinascimentali dell'Accademia Albertina*, a cura di P. Gribaudo, Skira-Albertina Press, Milano-Torino 2020, pp. 27-39.

Bernardino Lanino, a cura di P. Astrua, G. Romano, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-luglio 1985), Electa, Milano 1985.

Cabinet Italien. Italian Old Master Drawings from two French Private Collections, catalogo d'asta, Christie's New York, 28 gennaio 1999.

Chiodo A., *Riscoprendo l'Album Abrate. Dalla formazione alla dispersione di un album di disegni del Seicento*, in *Libri e album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Koninklijk Nederlands Instituut e Accademia di belle arti, 30 maggio 2018 - 1 giugno 2018), a cura di Vita Segreto, De Luca editori d'arte, Roma 2018, pp. 139-148.

Coleman R.R., *Notes on some sixteenth-century Vercellese drawings: Bernardino Lanino and his workshop*, in "Master drawings", XXII, 1984, fasc. 2, pp. 178-185.

Coleman R.R., *The "Flagellation of St. Catherine" by Bernardino Lanino in Chicago*, in "Arte lombarda", n.s., CXVII, 1996, fasc. 2, pp. 102-108.

Eitel Porter R., Marciari J., *Italian Renaissance drawings at the Morgan Library & Museum*, The Morgan Library and Museum, New York 2019.

Forster-Hahn F., *Old Master Drawings from the Collection of Kurt Meissner; Zurich*, catalogo della mostra (Stanford Art Gallery, 2 novembre - 14 dicembre 1969; Detroit Institute of Arts, 27 gennaio - 8 marzo 1970; New York, Finch College Museum of Art, 1 aprile - 15 giugno 1970) Stanford 1969.

Galante Garrone G., *Bernardino Lanino*, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 129-131 (1982a).

Galante Garrone G., *I figli di Bernardino Lanino: Cesare, Pietro Francesco, Gerolamo*, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 165-166 (1982b).

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina, a cura di G. Romano, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982), Ages Arti Grafiche, Torino 1982.

Giovannini Luca A., *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte. Erudizione, musei e tutela in Italia tra Otto e Novecento*, Ledizioni, Milano 2015.

Grassi L., *Gaudenzio Ferrari e i suoi disegni*, in "L'Arte", n.s., XII, XLIV, fasc. 4, dicembre 1941, pp.182-205.

Halsey E., *Gaudenzio Ferrari*, George Bell & Sons, London 1904.

Italian Drawings from the Robert Landolt Collection, catalogo d'asta, Christie's London, 8 dicembre 2020.

Meni M., *Le cinquecentesche visite pastorali dell'Archivio Storico Diocesano di Casale Monferrato*, in *Il polittico di Bianzè al Museo Borgogna. L'autunno di Defendente Ferrari*, a cura di M. Caldera, C. Lacchia, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Francesco Borgogna, 27 febbraio - 17 maggio 2015), Museo Borgogna-Scalpendi, Vercelli-Milano 2015, pp. 65-69.

Rodolfo G., *Disegni di Gaudenzio Ferrari e di Bernardino Lanino già nella Galleria dei duchi di Savoia in Torino*, Tip. Scolastica, Carmagnola 1927.

Romano G., *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, in *Bernardino Lanino* 1985, pp. 13-24.

Sacchi R., *Gaudenzio a Milano*, Officina Libreria, Milano 2015.

Tonkovich J., *Making a great collection even stronger. Collecting Renaissance drawings after Pierpont Morgan*, in Eitel Porter, Marciari 2019, pp. 47-66.

Tordella P.G., *Il collezionismo dei disegni a Torino e in Piemonte da Emanuele Filiberto all'età napoleonica*, in "... quei leggierrissimi tocchi di penna o matita ...". *Le collezioni di disegni in Piemonte*, a cura di G.C. Sciolla, Charta, Milano 1996, pp. 15-55.