

COMUNE DI MILANO

Raccolte d'Arte Antica
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Museo degli Strumenti Musicali
Gabinetto Numismatico e Medagliere
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Archivio Fotografico
Gabinetto dei Disegni

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXXIII - Anno XXXVII

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI
MILANO 2010

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

LAURA BASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

ARNALDA DALLAJ

Conservatore del Gabinetto dei Disegni

RODOLFO MARTINI

Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

GIOVANNA MORI

Conservatore della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

CAROLINA ORSINI

Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

SILVIA PAOLI

Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e del Museo degli Strumenti Musicali

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore del Settore Musei del Comune di Milano

Redazione di ILARIA BRUNO, ELENA OTTINA

Autorizzazione Tribunale di Milano n. 321 del 17-10-74

INDICE

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

- Alessia Alberti - *Le Tavole moderne di Geografia di Antonio Lafréry. Note sull'esemplare della Raccolta Bertarelli* Pag. 13
- Maria Goldoni - *La Sentenza contro Gesù Cristo: qualche aspetto italiano di un'iconografia europea* » 45
- Alberto Milano - *Per la datazione delle ultime xilografie editate dai Remondini* » 87

Gabinetto dei Disegni

- Alessandra Guzzi Piola - *Cartouches di Bernardo Castello e Camillo Cungi* » 111

Raccolte d'Arte Applicata

- Marco Albertario, Giulio Perotti - *Giovanni Angelo Del Maino 1517-1518: la Madonna dal Compianto di Morbegno* » 129
- Andrea Bardelli - *Proposta di attribuzione e modelli iconografici per alcuni sedili intarsiati nelle Raccolte del Castello Sforzesco* » 183

Paola Cordera - *Un musée remarquable. Il contributo del collezionismo ottocentesco alla raccolta di smalti dipinti del Museo Artistico Municipale* Pag. 197

Benedetta Gallizia di Vergano- *Candelabri per l'uso della Corte: da Parigi a Milano, i primi anni di attività dello stabilimento dell'Eugenia* » 219

Oleg Zastrow - *La vasta diffusione di un raffinato Crocifisso rinascimentale e la sua controversa attribuzione* » 235

Raccolte Extraeuropee

Daniela Cecutti - *Le mattonelle siriane delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano* » 261

Museo degli Strumenti Musicali

Elena Bugini - *Un cavigliere 'al maschile' di mantegnesca austerità. Il frammento di violone INV. N. 198 del Castello Sforzesco di Milano* » 279

Alessandro Restelli - *La Pochette «Antonio Cati». Questioni di attribuzione* » 303

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Le Tavole moderne di Geografia di Antonio Lafréry.

Note sull'esemplare della Raccolta Bertarelli⁽¹⁾

Alessia Alberti

L'indice di Antonio Lafréry⁽²⁾

COME ogniuno, cortesissimi lettori, hà caro di conseguire il fine, per il quale egli s'affatica, e fa quanto sa e quanto può; perciò simigliatamente io hauendo fatto già longo tempo impresa di far stampar in seruigio e piacere de virtuosi assai descrittioni, disegni, e ritratti in carte spicciolate, e in libri interi di diuerse e notabili opere antiche, & moderne; mi sono risoluto per colmo della commodità di chi se ne diletta, a raccorne e stamparne vn breue stratto e Indice. Per mezzo del quale ciascuno possa a suo piacimento hauer notitia di tutta l'industria nostra, e valersene o di tutta, o di parte secondo che più gli aggradisca.

Con queste parole Antonio Lafréry, editore e mercante di stampe nato nel 1512 a Orgelet, nella diocesi di Besançon (in Francia), e documentato a Roma dal 1544 al 1577 – anno della sua morte –, introduceva alla presentazione, ordinata in forma di elenco, delle stampe da lui date in luce e poste in vendita verso la metà degli anni Settanta del Cinquecento nella sua bottega sita in via del Parione. Questa pubblicazione, meglio nota agli studiosi come *Indice*, costituisce il primo esempio sin qui conosciuto di catalogo di vendita di opere grafiche a stampa⁽³⁾. L'impresa appare tanto più significativa se si considera che i titoli proposti, ripartiti in base alla tematica trattata in cinque diverse sezioni – Geografia, Antichità romane, Mito e Storia antica, Sacro, Ritratti e Libri –, erano cinquecentoquattro e che in qualche caso facevano riferimento anche a più di un'opera (come nel caso di *Diuerse carte di Tunisi & la Goletta*).

L'*Indice* non è datato, ma contiene alcuni indizi che hanno permesso di formulare



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Etienne Dupérac, (attr.), *Frontespizio di Geografia*. Tavole moderne di geografia, acquaforte e bulino, VOL. CC 105.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (incisore), Sebastiano del Piombo (inventore), *Flagellazione*, *offset* da incisione a bulino, VOL. CC 105.

ipotesi circa l'epoca della sua pubblicazione. Intanto nel testo citato si fa chiaramente riferimento a una fase matura dell'attività dell'editore («io hauendo fatto già longo tempo...»). E in effetti un sicuro termine *postquem* è l'autunno del 1572, quando si registra il *Successo dell'Armata Christiana a Modon & Nauarino l'Anno 1572*, menzionato nell'*Indice* alla carta 3r. In aggiunta, soltanto nella prima delle cinque parti in cui Lafréry ha ordinato tale elenco – *Indice delle tavole moderne di Geografia della maggior parte del mondo di diuersi auctor, iraccolte & messe per ordine*, per un totale di centododici titoli –, si possono trovare tra le *Città & Fortezze* almeno due opere, *Milano* e *Genova*, datate in lastra 1573.

Lafréry e le 'edizioni' composite

La prima pubblicazione completa e sistematica in materia di geografia, e dunque il primo atlante in senso moderno, è il *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, edito ad Anversa nel 1570. Prima di allora le carte circolavano come fogli sciolti. Tuttavia, poco dopo la metà degli anni Sessanta del Cinquecento, è già documentata in Italia, presso alcuni editori di stampe attivi a Venezia e a Roma, la pratica di confezionare atlanti compositi, ossia collezioni a tema, dedicate alle rappresentazioni del mondo fino ad allora conosciuto, che potevano variare per composizione e numero di tavole.

Queste raccolte avevano alcune caratteristiche comuni: intanto, come esplicitato nel frontespizio lafreriano, erano «raccolte et messe secondo l'ordine di Tolomeo», inoltre potevano riunire tanto stampe di produzione veneziana che romana, con preponderanza delle une o delle altre a seconda della città ove i volumi venivano confezionati.

In ogni caso, quale che sia l'area geografica in cui la produzione di atlanti compositi ha avuto inizio – sembrerebbe Venezia⁽⁴⁾ –, non si può dimenticare che la pratica di raccogliere stampe sciolte in volumi a tema è attestata presso la bottega romana di Antonio Lafréry almeno dai primi anni Sessanta, anche se probabilmente all'inizio essa doveva interessare solo le antichità romane, riunite nello *Speculum Romanae Magnificentiae*⁽⁵⁾. Deve essere stato il successo di questa iniziativa editoriale, e naturalmente dell'atlante composito, a indurre poi lo stesso Lafréry a progettare nel corso degli anni Settanta almeno altre tre raccolte, una dedicata ai ritratti di uomini illustri⁽⁶⁾, mentre le altre due, di cui al momento non si conoscono esemplari ma delle quali si conservano i frontespizi, erano destinate alle tavole di argomento sacro e devozionale⁽⁷⁾.

Per quanto riguarda gli atlanti compositi, un primo contributo comparativo degli esemplari presenti nelle principali collezioni di tutto il mondo è stato stilato nel 1939



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Jacob Bos, *Septentrionalium regionum Sveviae Gothiae Norvegiae Daniae ...*(part.), bulino, 1558, vol. cc 105.

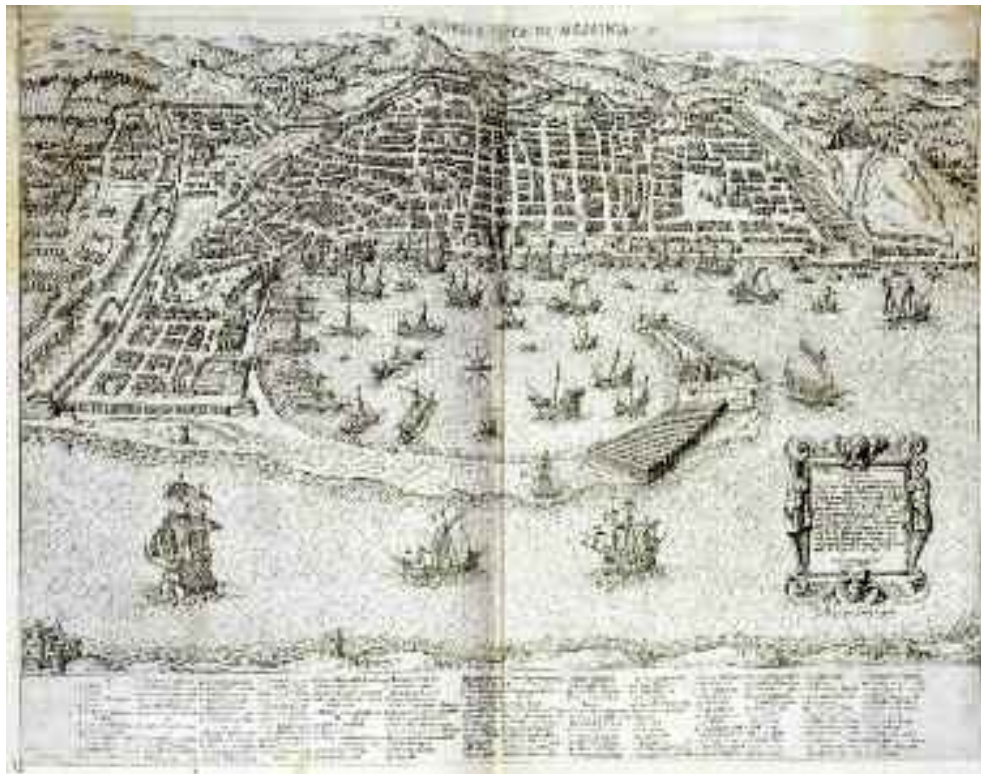


FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Gasparo Argaria, *La nobile città di Messina*, acquaforte, 1567, VOL. CC 105.

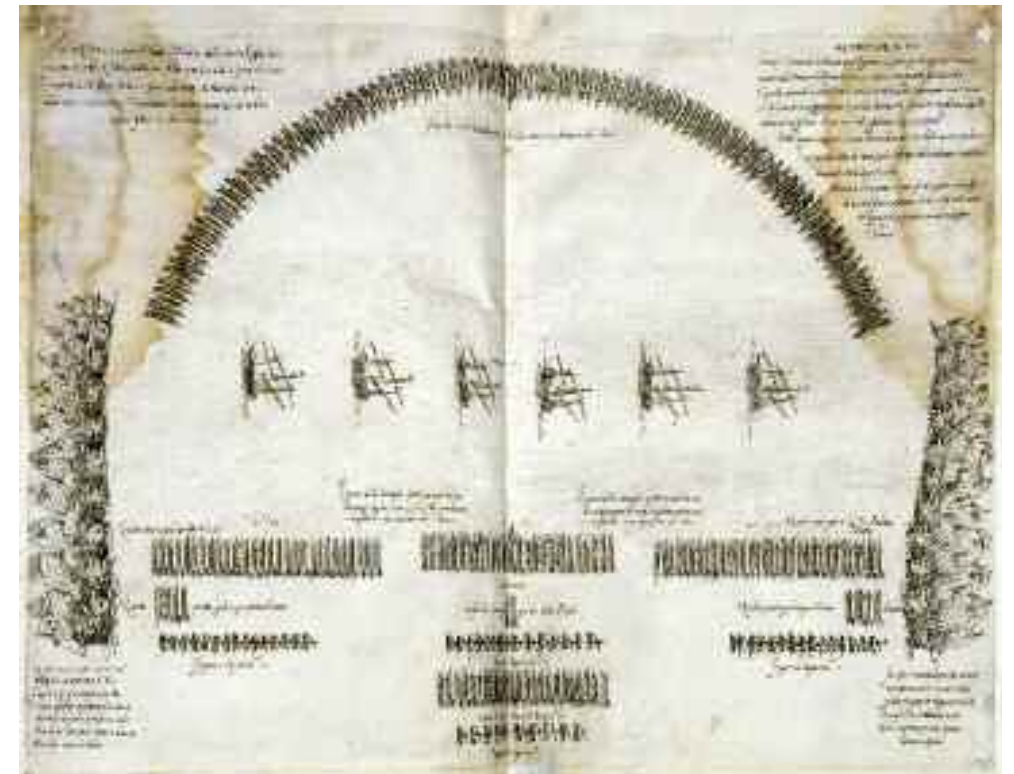


FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (incisore), *Vera disposizione, et ordine di tutta l'Armata della santa Lega ...*, acquaforte, 1571, VOL. CC 105.

da R.V. Tooley⁽⁸⁾, mentre una recente valutazione ha stimato che nelle collezioni pubbliche e private, tra raccolte ancora in volume e collazioni di tavole sciolte provenienti da questi atlanti, vi sarebbero poco più di cento esemplari⁽⁹⁾, due dei quali conservati a Milano presso la Raccolta Bertarelli⁽¹⁰⁾.

Aspetti della composizione

In particolare, diversi sono i motivi di interesse suscitati dalla composizione del VOL. CC 105. Il tomo possiede infatti alcune caratteristiche fisiche e strutturali che fanno ritenere che la sua forma attuale rispecchi abbastanza fedelmente l'aspetto originale, anche se nel tempo sono state aggiunte alcune tavole di epoca posteriore e un indice manoscritto e, ancora, la coperta è di moderna fattura⁽¹¹⁾.

L'aspetto certamente più interessante, e singolare rispetto ad altre 'edizioni', è la puntualità con cui – fatta eccezione per alcune mancanze e aggiunte⁽¹²⁾ – risulta rispettato l'ordine delle tavole espresso nell'*Indice*, e altrettanto peculiare è l'attenzione posta nell'evidenziare la partizione in diverse sezioni, scandita mediante l'inserimento di carte bianche, secondo un uso che trova riscontro in diverse raccolte lafreriane esaminate da chi scrive, come ad esempio quella già citata dei ritratti di uomini illustri conservata presso la Biblioteca Trivulziana⁽¹³⁾. Tuttavia, mentre nell'*Indice* la suddivisione viene esplicitata in soli due casi, apponendo i titolo *Mondo Nuouo* e *Città & Fortezze*, nel volume è sottolineata anche tra l'Europa e l'Africa e tra questa e l'Asia.

L'ordine con cui sono organizzate per materia le tavole dell'atlante si può così schematizzare: dal generale al particolare, cioè dal mondo ai continenti, agli Stati moderni; si comincia con l'Europa (da nord ovest a sud est, dalla Gran Bretagna alla Grecia), per proseguire con l'Africa, l'Asia e infine le Americhe. Da ultimo vi è una sezione dedicata alle vedute di città, italiane ed estere, e ad eventi bellici che hanno avuto luogo nel terzo quarto del XVI secolo.

L'esatta corrispondenza delle tavole rispetto all'*Indice* è una traccia importante al fine di identificare quei titoli che non hanno un preciso riscontro nella produzione contrassegnata con l'*excudit* di Lafréry, e che in parte dovevano giungere a lui in forma di fogli sciolti, in quantitativi e momenti diversi, per acquisto o per scambio con incisori, editori e librai veneziani, anche se ciò evidentemente non collima con quanto enunciato nel frontespizio, ove si afferma che le tavole venivano «stampate in rame con studio et diligenza in Roma».

Anonimo, ma attribuibile a Etienne Dupérac, il frontespizio con cui il volume si apre (FIG. 1) presenta, in una composizione architettonica ricca di simboli e di strumenti del mestiere di cartografo, una citazione dell'*Atlante Farnese* (in alto), e un ritratto

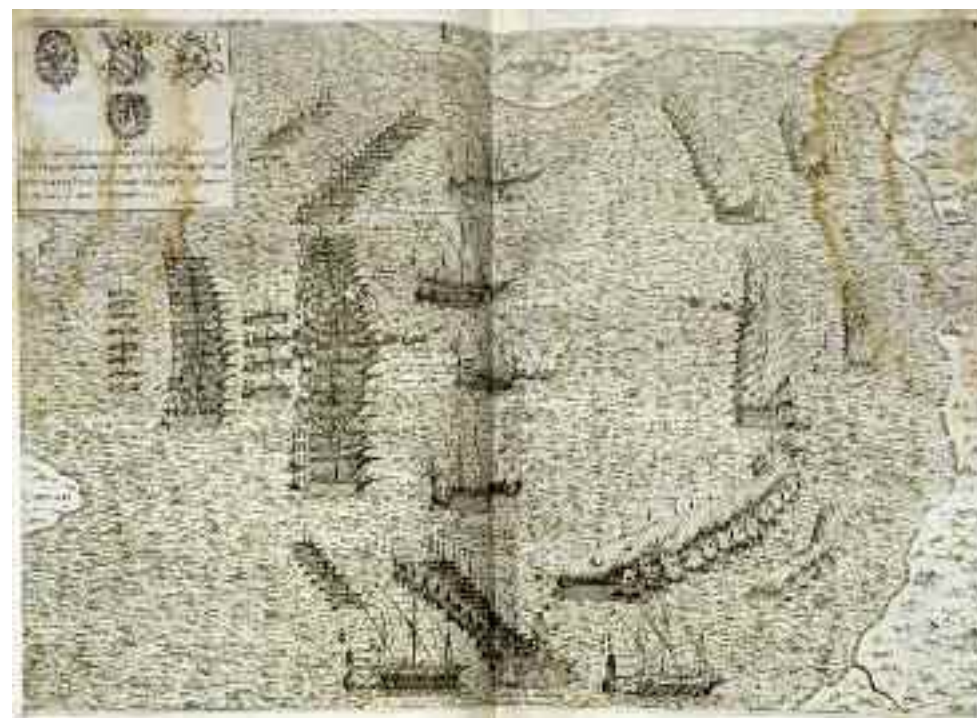


FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (incisore), *L'ordine tenuto dall'armata della santa Lega Christiana contra il Turcho*, acquaforte, 1571, VOL. CC 105.

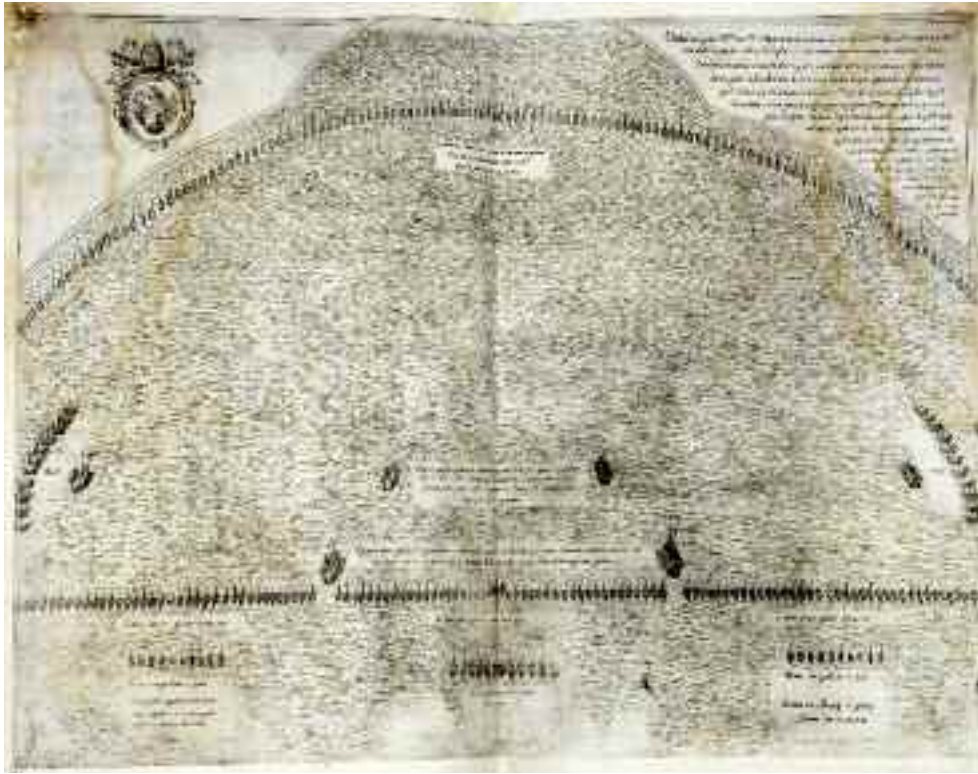


FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (incisore), *Ordine col quale l'ill.^{mo} et ecc.^{mo} s.^{or} Marcantonio colonna ...*, acquaforte, 1572, VOL. CC 105.

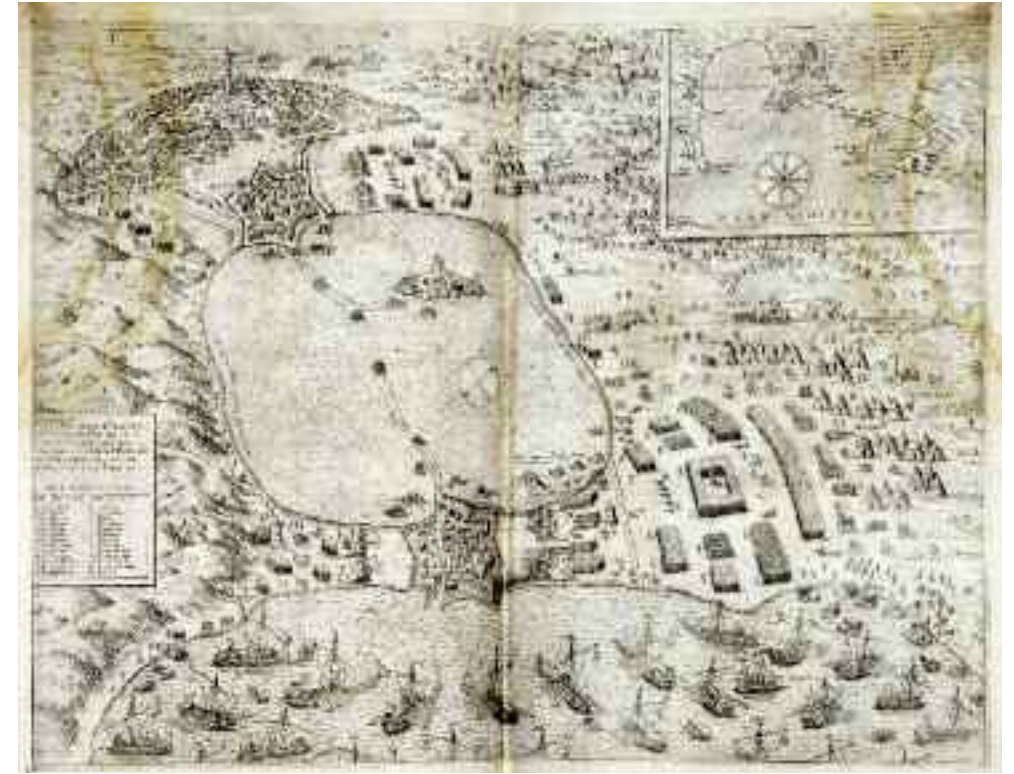


FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Mario Cartaro, *Ultimo disegno di Tunisi, Forto et Goletta [...]*, acquaforte, 1574, VOL. CC 105.

a figura intera di Tolomeo (sulla colonnina a destra), rappresentato con la corona e l'astrolabio, secondo la credenza – peraltro accolta anche da Raffaello nella *Scuola di Atene* – che egli fosse un re della dinastia dei Tolomei⁽¹⁴⁾.

Prima di esaminare i contenuti dell'atlante occorre valutare un altro aspetto materiale di questa raccolta, a conferma della matrice autenticamente lafreriana, ossia la presenza di diversi *offsets* – immagini prodotte involontariamente, attraverso il contatto delle carte con esemplari inchiostriati di fresco⁽¹⁵⁾ – due dei quali, in particolare, riconducibili a stampe rispettivamente di argomento sacro e mitologico, e visibilmente recanti l'indirizzo editoriale di Lafréry. Al *verso* della carta formata dall'unione dei nn. di cat. 4 e 5, *Frisland e Eastland* (privi di indirizzo editoriale) è ben riconoscibile il *Christo alla Colonna di Fra Sebastiano*, probabilmente da identificarsi con quello citato nell'*Indice* alla carta 6r, opera estremamente rara, di cui al momento non si conoscono esemplari (FIG. 2)⁽¹⁶⁾. Mentre al *verso* della carta della *Grecia* con l'*excudit* di Vincenzo Luchini (morto nel 1571), è ben riconoscibile l'*offset* del *Baccanale* da Michelangelo⁽¹⁷⁾: a rendere ancora più interessante questa presenza è l'esatta corrispondenza con l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Firenze, dove si ritrova lo stesso *offset* al *verso* della *Grecia* del Luchini⁽¹⁸⁾, una possibile traccia per riflettere su tempi e modi con cui doveva avvenire l'esecuzione delle tirature.

Gli autori e gli editori rappresentati nel VOL. CC 105, come si evince più nel dettaglio dall'elenco descrittivo posto in calce a questo contributo, sono tanto di ambito romano che veneziano, anche se per la maggior parte le stampe risultano anonime e prive di sottoscrizione editoriale.

Fra gli incisori operanti in Roma, significativi risultano gli apporti del chioggiotto Sebastiano Di Re e del fiammingo Jacob Bos (la cui produzione cartografica risulta ancora poco studiata e solo in minima parte censita nel repertorio Hollstein, FIG. 3), ai quali si deve una esauriente documentazione inerente gli stati dell'Europa occidentale.

Per quanto riguarda gli editori, oltre a Lafréry (il cui nome risulta segnato su diciassette carte, afferenti soprattutto alla sezione città ed eventi storici, FIG. 4), cospicua risulta la partecipazione di Michele Tramezzini (attivo tra Venezia e Roma) e, in misura minore, del nipote e futuro erede di Lafréry, Claude Duchet, che nel 1570 apponeva il proprio nome in calce ad alcune tavole dell'atlante, affermandosi autonomamente in questo commercio (nel 1573 il suo nome compariva, insieme a quello dei produttori veneziani di carte, nel catalogo della Fiera del Libro di Francoforte)⁽¹⁹⁾.

Non è di secondaria importanza la componente veneziana del VOL. CC 105, con le edizioni di Giovan Francesco Camocio, Zaltieri Bolognini, Ferrando Bertelli, e le incisioni di Paolo Forlani, ma soprattutto per la presenza dei grandiosi progetti del cartografo Giacomo Gastaldi per la rappresentazione in più tavole dell'Europa,

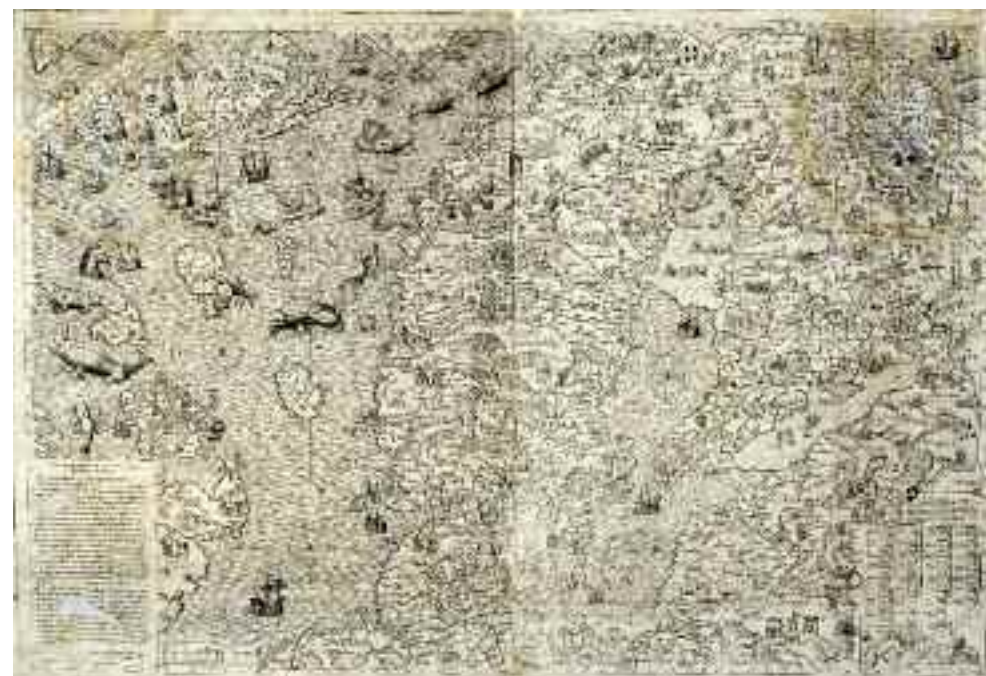


FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (incisore), *Regioni settentrionali dell'Europa*, bulino, 1572, VOL. CC 105.



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Martino Rota, *Il vero ritratto di Zarra et di Sebenico*, acquaforte e bulino, 1570, VOL. CC 105.

dell'Asia, e dell'Africa affidate al raffinato bulino di Fabio Licinio. Particolarmente pregevole l'*Africa*, qui completa di tutte le otto lastre, che – come F. Borroni Salvadori ha fatto notare – «già allora [era] resa quasi inaccessibile dalle grandi dimensioni, dalla divisione in fogli, e dal conseguente alto costo»⁽²⁰⁾. Questa ampia partecipazione del Gastaldi suggerisce una possibile chiave interpretativa per l'identificazione dell'altro personaggio raffigurato sul frontespizio, che tiene in mano strumenti da cartografo.

Indubbiamente però, il nucleo iconograficamente più interessante, e qui di maggiore ampiezza rispetto ad altre 'edizioni' della raccolta, è quello che documenta le recenti imprese belliche dell'armata della Santa Lega contro il Turco a Lepanto nel 1571 e a Navarino nel 1572 (FIGG. 5-7), fino alla riconquista di Tunisi da parte dell'esercito Turco nel 1574. Questa sezione include almeno due opere non censite da Tooley: una *Battaglia di Lepanto* (cat. n. 101), di cui lo studioso cita una versione molto simile e con il medesimo titolo⁽²¹⁾, e *Tunisi e Goletta* dell'incisore viterbese Mario Cartaro del 1574 (cat. n. 107, FIG. 8).

Dello stesso autore, che per inciso alla morte di Lafréry venne chiamato a redigere una stima del suo patrimonio, Tooley non ha accluso nella sua ricognizione nemmeno la pianta di Roma (cat. n. 84), segno che il suo impiego negli atlanti composti non deve essere stato frequente, forse per via della tarda epoca di esecuzione, il 1575. La sua presenza in questo atlante ci permette di collocare l'edizione del VOL. CC 105 nell'ultimo periodo dell'attività di Lafréry (morto nel 1577). Se si considerano poi il rallentamento subito dalla sua attività nel 1576 per le vicende legate allo scioglimento della società con Adamo Scultori, e il calo della produzione veneziana causato dalla peste del 1575, è lecito supporre che la composizione dell'atlante sia da collocare proprio in quell'anno.

Alcune di queste incisioni sono veri e propri capolavori, come la spettacolare rappresentazione, popolata da figurine in azione e animali fantastici (in parte ispirati dalle cronache dell'epoca), che Olaus Magnus aveva fatto dei paesi del Nord Europa, e qui nella versione intagliata a Roma nel 1572 (cat. n. 24, FIG. 9), o ancora la veduta panoramica di Zara e Sebenico, opera dell'artista di origine dalmata Martino Rota (cat. n. 41, FIG. 10).

L'ultima tavola del volume è una rara acquaforte di Sebastiano de' Valentini da Udine, raffigurante l'*Ordine dell'esercito Turco* (FIG. 11). A questo autore, che ha sottoscritto in tutto due lavori, in precedenza chi scrive aveva attribuito anche l'*Assedio di Vicovaro* (cat. n. 87), mentre la firma «Sebastianus/ .f.» deve essere quella di Sebastiano Di Re, come sembra confermare il confronto con una sua opera, rinvenuta presso la Bibliothèque Nationale di Parigi soltanto dopo l'estensione del catalogo di questo incisore, e raffigurante un *San Francesco che riceve le stimmate*, datata 1560, contenente notazioni naturalistiche e di paesaggio molto somiglianti a quelle di Vicovaro⁽²²⁾.



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Sebastiano De' Valentinis, *Il meraviglioso ordine del gran esercito turchesco*, bulino, 1558, VOL. CC 105.

La provenienza del volume

Provenienti dalla legatura originale e applicati nel piatto interno della moderna coperta, sono alcuni ritagli cartacei contenenti informazioni relative ai precedenti proprietari del volume.

In ordine di tempo, per quello che si è potuto ricostruire, il volume è appartenuto al principe Alberigo XII d'Este Barbiano di Belgiojoso (1725-1813), e di ciò è prova la presenza del suo *ex libris*⁽²³⁾. In seguito al matrimonio, nel 1864, di una discendente del principe, Giulia Amalia Barbiano di Belgiojoso d'Este con il marchese Gian Giacomo Trivulzio, la biblioteca e l'archivio della famiglia Belgiojoso pervennero in casa Trivulzio, e da qui nel 1935 al Comune di Milano.

Alla classificazione del volume nella biblioteca Belgiojoso con ogni probabilità si devono riferire le note manoscritte a penna «D=11/ 410.», e «D=5» (quest'ultima cancellata con una barratura e posta al *verso* dell'originale pagina di guardia). Da alcuni appunti manoscritti di Emilio Motta, che nel 1891 aveva effettuato una prima valutazione di questi materiali⁽²⁴⁾, si evince infatti che la sezione «D» conteneva «Geografia, Cosmografia, Atlanti». A questo riguardo è interessante la relazione inviata dallo stesso al principe Gian Giacomo Trivulzio (e contenuta nella medesima cartella d'archivio citata alla nota precedente), dove Motta commenta: «Preziosa eziandio, per le carte e gli atlanti, la collezione di *geografia*».

La nota manoscritta a penna «N. 1325 di R.» è invece da porre in relazione con l'ingresso del volume nella Raccolta Bertarelli e precisamente con il volume V del Registro di Carico del Gabinetto delle Stampe di Milano, dove al n. 1325, in data 10 maggio 1935, proveniente «dalle Raccolte Trivulzio», viene menzionato «Geografia. Tavole moderne di geografia della maggior parte del mondo di diversi autori...», Roma sec. XVI^o.

Vi è infine una numerazione a matita «N. 2362» accompagnata da diverse altre osservazioni, che fanno supporre si tratti di un'aggiunta fatta in epoca posteriore.

Note

Desidero ringraziare la dottoressa Isabella Fiorentini (Civica Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico), che mi ha consentito di esaminare le filigrane con apposito lettore elettronico di cui l'Istituto è dotato.

NOTE

- ⁽¹⁾ Con il presente contributo si intende proseguire l'indagine avviata da S. BIANCHI nel 2006 (*Speculum Romanae Magnificentiae. L'Albo H 56 e altre tavole lafreriane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXX (2006), pp. 41-89), sulle raccolte lafreriane conservate presso la Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Nell'ambito di una più ampia ricognizione sulle collezioni che hanno sede all'interno del Castello Sforzesco, è stato inoltre reperito presso la Biblioteca Trivulziana un raro esemplare del volume di ritratti di uomini illustri del presente e del passato (Triv. Coll. B. 498) che riunisce in unica legatura, con ogni probabilità coeva, ben conservata, cinque diversi libri illustrati dedicati a questo argomento, tutti dati alle stampe da Antonio Lafréry e presentati nello stesso ordine con cui vengono citati nell'*Indice*: Onofrio Panvinio, *Onophrii Panuinii Veronensis[...] 27 Pontificum Maximorum Elogia et imagines accuratissime ad uivum aeneis typeis delineatae*, Romae: Ant. Lafrerij formeis, 1568; *Effigies Viginti Quatuor Romanorum imperatorum qui ac Iulio Caesare extiterunt*, s.n.e. [ma Roma: Antonio Lafréry]; Aquiles Estaço, *Industrium viror [sic!] ut exstant in urbe expressi vultus*, Romae: formis Antonij Lafrerj, 1569; Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor ex antiquis lapidibus et nomismatib. expressa cum annotationib. ex Fului Vrsini*, Romae: Ant. Lafrerij formeis, 1570 - Venetiis: in aedibus Petri Dehuchino, Galli, 1570; *Illustrium iureconsultorum imagines quae inueniri potuerunt ad viuam effigiem expressae. Ex Musaeo Marci Mantuae Benauidij Patauini*, Romae: Ant. Lafrerij Sequani formis, 1566. Al termine della raccolta è posto il ritratto a bulino di *Martin de Azpilcueta*. La presenza del ritratto di Gregorio XIII, eletto nel 1572, alla fine del volume di Panvinio, permette di collocare la realizzazione di questa raccolta posteriormente a tale data.
- ⁽²⁾ L'*Indice*, noto nell'unica copia conservata presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (R.u.720, già Misc.79.4) è un fascicolo in 4°, composto di otto carte con filigrana del tipo 'mano/guanto sormontato da un giglio' (non in Briquet, né in Piccard). L'*Indice* si può trovare riprodotto in «Grafica d'arte», 41 (2000), pp. 3-5.
- ⁽³⁾ Su questo argomento si può vedere: C. COPPENS, *I cataloghi degli editori e librai in Italia (secoli XV-XVII)*, «Bibliologia», 3 (2008), pp. 107-124; A. ALBERTI, *L'Indice di Antonio Lafréry: origini e ricostruzione di un repertorio di immagini a stampa nell'età della Controriforma*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, A.A. 2008-2009.
- ⁽⁴⁾ D. WOODWARD, *Maps as Prints in the Italian Renaissance. Makers, Distributors & Consumers*, (The Panizzi Lectures), London, 1995, pp. 64-65.
- ⁽⁵⁾ Lo prova, tra l'altro, una lettera scritta il 10 dicembre 1563 da Vincenzo Pinelli, da Padova, a Paolo Manuzio, a Roma, per chiedere informazioni sulla disponibilità e il prezzo di un volume di antichità di Roma (Veneranda Biblioteca Ambrosiana, E 30 Inf., cc. 112-113r), c. 112v: «[...] oltre di ciò mi farà gratia di mandar un suo, per ueder se si truoua [aggiunto nell'interlinea sopra "et che costa"] un libro in fo: grande di carte 150, de disegni d'antichità romane, stampato da Anton.o lafrerio in Parione. Così mi è stato descritto il libro, da chi lo des.a, et ho dto di carte 150, perché se ne troua un'altro [sic!] di 300, ma no si uole quello».
- ⁽⁶⁾ Si veda la nota 1.
- ⁽⁷⁾ Il frontespizio di formato grande (mm 463x336, lastra) è datato 1576 (esemplari a Madrid, Biblioteca Nacional, ER/1284; Parma, Biblioteca Palatina, Ortalli 35374); l'altro (mm 317x235) non è datato (un esemplare a El Escorial, Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, 28-II-1, fol. 1).

- ⁽⁸⁾ R.V. TOOLEY, *Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century*, «Imago Mundi», III (1939), pp. 12-47. Un punto di riferimento per gli studiosi in questa materia è poi rappresentato da F. BORRONI SALVADORI, *Carte, piante e stampe storiche delle Raccolte Lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, 1980, dove è puntualmente redatto un ampio stato degli studi, comprensivo anche dei contributi dedicati ai singoli esemplari di volta in volta resi noti, cui poi hanno fatto seguito, in particolare: A. GANADO, *Description of an early Venetian sixteenth century collection of maps at the Casanatense Library in Rome*, «Imago Mundi», XXXIV (1982), pp. 26-47; I. ZEDDA MACCIÒ, *Una "Raccolta Lafreri" presso la Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in *La lettura geografica, il linguaggio geografico, i contenuti geografici a servizio dell'uomo. Studi in onore di Osvaldo Baldacci*, Bologna, 1991, I, pp. 123-143; A. GANADO, *Description of a splendid collection of 950 maps and views of the Sixteenth and Seventeenth Centuries at the National Library of Malta*, «Proceedings of History Week 1992», 1994, pp. 137-228.
- ⁽⁹⁾ *Locations with Italian Composite Atlases and significant Collections of Italian Sixteenth-Century printed Maps probably deriving from composite Atlases*, in *The History of Cartography. Volume three. Cartography in the European Renaissance*, a cura di D. Woodward, part I, Chicago & London, 2007, pp. 799-803.
- ⁽¹⁰⁾ Oltre al volume qui esaminato, è citato il Vol. EE 46, che ha però caratteristiche molto diverse: non rilegato in volume, ma conservato entro cartelle, è composto di duecentoquaranta tavole recanti per la maggior parte indirizzi editoriali di stampatori attivi a Venezia.
- ⁽¹¹⁾ Dopo il frontespizio è stata aggiunta, presumibilmente verso la fine del XVII secolo, una carta manoscritta *recto-verso*, contenente l'*Indice di quanto si contiene nel presente volume*, che registra la presenza di tutte le centodiciotto pagine di cui ancora oggi l'opera si compone. Tra le opere, sono aggiunte postume le pagine numerate 1-3: «AEVI VETERIS TYPUS GEOGRAPHICVS», ed. Ortelio, 1590; «EVROPAM SIVE CEL-/TICAM VETEREM», 1595; «MAPPA MONDO O VERO CARTA GENERALE DEL GLOBO TERRESTRE», incisa da Lhuillier, nell'edizione De Rossi, 1674. Inoltre è stata posta fra il n. 103 e il n. 104 dell'elenco descrittivo prodotto in calce di questo contributo, una carta con l'assedio di Rochelle da parte dell'esercito inglese «Vero disegno della ROCCELLA...», edito a Roma nel 1627. Come si ricava da una noticina posta all'interno del piatto della coperta («Rifatta Rilegatura 24/2/1988») il volume è stato sottoposto nel 1988 ad un intervento di restauro che ha interessato la rilegatura e una parziale foderatura dei fogli con carta giapponese. In quell'occasione il volume è stato dotato di una nuova coperta.
- ⁽¹²⁾ Molto simile a questa è la raccolta conservata a Washington, Library of Congress, descritta in P.L. PHILLIPS, *A list of Geographical Atlases in the Library of Congress*, Washington, 1914, III, pp. 81-92. Nell'esemplare Bertarelli rispetto all'*Indice* si registrano le seguenti mancanze: 1. *Mappamondo in doi tondi per metter sopra una palla*; 2. *Mappamondo ouero uniuersale discriptione di tutta la terra*; 3. *Mappamōdo ouero Cosmografia uniuersale in forma di cuore*; 4. *Mappamondo di duoi pezzi in forma tonda*; 13. *Portogallo*; 39. *Istria*; 42. *Lombardia*; 45. *Paese di Siena*; 55. *Malta Isola*; 67. *L'Isola de Cipro* (ma rispetto all'*Indice* c'è in più *Cipro*, cat. n. 58); 68. *Provincia della Natolia et Caramania*; 71. *Soria*; 74. *Terza parte dell'Asia con gli suoi nomi antichi et moderni*; 78. *La Florida detta la noua Franza*; 83. *Venetia*; 101. *Hierusalem*; 108. *Thionville*; 109. *Augusta*; 110. *Budua*. Opere che invece sono presenti, ma non citate nell'*Indice*, sono: cat. n. 29, *Europa Nordest*; cat. n. 58, *Cipro*; cat. n. 71, *Fortezza di Djerba*; cat. 114, *Assedio di Rochelle*; cat. n. 119, *Assedio di Haarlem*. Purtroppo l'intervento di restauro di cui alla nota precedente non consente di appurare se le carte mancanti siano state asportate, oppure mancassero in origine. Per certo si può affermare che all'epoca della compi-

lazione dell'indice manoscritto posto all'inizio, e databile al XVII secolo, l'ordine delle pagine doveva essere già quello attuale.

- ⁽¹³⁾ Si veda la nota 1.
- ⁽¹⁴⁾ Per l'attribuzione a Dupérac ci sembra convincente il raffronto con i frontespizi disegnati per *Illustration des fragmens antiques* (Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques, INV. 26372, 26385, 26412). Un contributo alla storia di questa matrice dopo la morte di Lafréry giunge da V. PAGANI, *The Dispersal of Lafreri's Inheritance, 1581-89*, «Print Quarterly», XXV, 1 (2008), p. 15, r. 58, che prova come a seguito della divisione dell'eredità, il rame doveva essere appartenuto a Stefano Duchet, prima che questi lo cedesse nel 1581 a P. Graziani, e venire poi acquisito da P. De Nobili (cfr. BORRONI SALVADORI, *Carte, piante*, cit. n. 6, p. 3, n. 1).
- ⁽¹⁵⁾ D. WOODWARD, *The Evidence of Offsets in Renaissance Italian Maps and Prints*, «Print Quarterly», VIII, 3 (1991), pp. 235-251.
- ⁽¹⁶⁾ Sull'*offset* è ben leggibile il nome di Lafréry. Per una ricognizione sulle stampe con questo soggetto si rimanda a P. BELLINI, *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza, 1991, pp. 131-134, n. 108 e copie A-G, che però non menziona edizioni curate da Lafréry.
- ⁽¹⁷⁾ Copia anonima del bulino di Nicola Beatrizet. Opera citata nell'*Indice* come *Li putti di Mich. Ang.*; S. BIANCHI, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet*, «Grafica d'arte», 55 (2003), p. 6, n. 34/A.
- ⁽¹⁸⁾ BORRONI SALVADORI, *Carte, piante*, cit. n. 6, p. 37, n. 103.
- ⁽¹⁹⁾ L. BAGROW, *A Page from the History of the Distribution of Maps*, «Imago Mundi», V (1965), pp. 53-62.
- ⁽²⁰⁾ BORRONI SALVADORI, *Carte, piante*, cit. n. 6, p. 43. L'opera è catalogata ai nn. 66-69 dell'elenco descrittivo in calce a questo saggio.
- ⁽²¹⁾ TOOLEY, *Maps*, cit. n. 6, p. 46, n. 605.
- ⁽²²⁾ *San Francesco che riceve le stimmate*, bulino, mm 420x296 c., firmato e datato «ROMÆ M.D.L.X./ Sebastianus a Regibus Clodiensis in Ædibus Saluianis incidebat» (la sua collocazione è: Rd 2, Microfilm H174326). L'opera *Assedio di Vicovaro* in A. ALBERTI, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Sebastiano Di Re*, «Grafica d'arte», XVI, 63 (2005), pp. 6-17, era stata classificata fra quelle di falsa attribuzione (n. F1) accogliendo l'ipotesi formulata da BORRONI SALVADORI, *Carte, piante*, cit. n. 6, p. 72, n. 218, che la riferiva a Sebastiano de' Valentini.
- ⁽²³⁾ L'*ex libris* è contemplato nel repertorio di E. BRAGAGLIA, *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Milano, 1993, II, n. 782.
- ⁽²⁴⁾ Questi appunti, insieme ad altri documenti inerenti alla formazione e contenuto della biblioteca Belgiojoso sono conservati presso la Biblioteca Trivulziana e Archivio Storico Civico, Fondo Belgiojoso, cart. 287. Tuttavia i «confessi» relativi agli acquisti del principe contengono descrizioni troppo generiche perché si possa identificare l'atlante qui esaminato. Un contributo su questo argomento è offerto nel capitolo iniziale di P. MARGAROLI, *Le pergamene Belgiojoso della Biblioteca Trivulziana di Milano*, I, Milano, 1997.

BIBLIOGRAFIA CITATA NELLE SCHEDE

- A. ALBERTI, *Contributi per un catalogo delle incisioni di Sebastiano Di Re*, «Grafica d'arte», XVI (2005), 63, pp. 6-17.
- S. BIANCHI, *Catalogo dell'opera incisa di Nicola Beatrizet (III parte)*, «Grafica d'arte», XIV (2003), 56, pp. 3-12.
- F. BORRONI SALVADORI, *Carte, piante e stampe storiche delle Raccolte Lafreriane della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Roma, 1980.
- A.P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma, 1962.
- A. GANADO, *Description of a splendid collection of 950 maps and views of the Sixteenth and Seventeenth Centuries at the National Library of Malta*, in «Proceedings of History Week 1992», 1994, pp. 137-228.
- R.W. KARROW, *Mapmakers of the Sixteenth Century and Their Maps*, Chicago, 1993.
- R.V. TOOLEY, *Maps in Italian Atlases of the Sixteenth Century*, «Imago Mundi», III, 1939, pp. 12-47.

Avvertenze e abbreviazioni

L'elenco inventariale include le sole tavole che facevano parte dell'originale nucleo lafreriano, nel quale sono state successivamente inserite tavole di epoca posteriore (per le quali si rimanda alla nota 9 del testo).

Analogamente alla soluzione adottata da Borroni Salvadori nello studio sulle raccolte lafreriane alla Biblioteca Nazionale di Firenze (vedi bibliografia), ogni scheda tecnica comprende: autore, titolo attribuito (tra parentesi quadre), trascrizione letterale dell'*incipit* del titolo proprio, data. A seguire, tecnica, misure (altezza per base, con la specifica della parte misurata, se inciso, lastra, o dell'eventuale assenza di margini), eventuale presenza di strisce marginali (s.m.). Come si evince dalle dimensioni, si tratta in molti casi di stampe composite, ottenute mediante l'accostamento di due matrici, per lo più stampate su fogli diversi e poi unite a formare una tavola. La filigrana è citata solo quando presente, seguita dal riferimento ai repertori Woodward (W.) o Briquet (B.); quando non identificabile con sicurezza il rimando o la descrizione sono contenuti tra parentesi quadre. Seguono le informazioni sull'indirizzo editoriale e sugli stati (in mancanza di questi riferimenti è da intendersi che l'opera è nota in unico stato). Chiude la scheda la bibliografia in forma abbreviata, in ordine cronologico, con riferimento all'*Indice* di Lafréry espresso con un numero assegnato in ordine progressivo a ogni titolo in catalogo.

Il volume misura circa 505x350 mm.

- | | |
|-------|---|
| B., | C. M. BRIQUET, <i>Les filigranes. Dictionnaire historique des Marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600</i> , Lipsia, 1907. |
| fil., | filigrana |
| fol., | foglio |
| inc., | inciso |
| ind., | indirizzo |
| las., | lastra |
| smg., | smarginato |
| s.m., | strisce marginali |
| st., | stato |
| W., | D. WOODWARD, <i>Catalogue of Watermarks in Italian printed Maps ca. 1540-1600</i> , Firenze, 1996. |

DESCRIZIONE INVENTARIALE

foglio di guardia con fil. W. 6

1. Etienne Dupérac (attr.), [Frontespizio] GEOGRAFIA/ TAVOLE MODERNE DI GEOGRAFIA... (FIG. 1). Acquaforse e bulino, mm 382x263 (las.). Fil. [W. 3]. Senza ind. (I/II, nel II st. ind. De Nobili). *Bibl.*: Non in *Indice*; BORRONI SALVADORI 1.

2. [Carta nautica dell'Europa] *LA uera descrizione della nauigatione di tutta l'Europa*, 1572. Bulino, mm 481x744 (las.). Fil. [W. 135]. Con ind. Lafréry. *Bibl.*: *Indice 5 (Descrittione della nauigatione di tutta l'Europa)*; TOOLEY 35; BORRONI SALVADORI 16.

3. [Spicchio di emisfero] EVROPA. Bulino, mm 382x478 circa (las. trapezoidale). Fil. [W. 214]. Senza ind. *Bibl.*: Non in *Indice*; BORRONI SALVADORI 15.

4. [Frisland] FRISLAND. Acquaforse, mm 247x184 (las.). Senza ind. (I/II, II st. con ind. De Nobili). *Bibl.*: *Indice 6 (Frislandia)*; TOOLEY 222; BORRONI SALVADORI 88.

forma una pagina con:

5. [Shetland] ESTLAND. Acquaforse, mm 245x183 (las.). Fil. [W. 235]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 7 (Heslandia)*; TOOLEY 197; BORRONI SALVADORI 89.

6. [Irlanda] HYBERNIA NVNC IRLANT. Acquaforse, mm 341x256 (las.). Fil. [W. 125]. Senza ind. (I/II, II st. con ind. C. Duchet) *Bibl.*: *Indice 8 (Hibernia)*; TOOLEY 318; BORRONI SALVADORI 21.

7. Monogrammista IHS o Maestro del Nome di Gesù, [Gran Bretagna] BRITANNIA INSVLA QVAE DVO/ REGNA CONTINET..., 1556. Bulino, mm 491x350 (smg.); s.m. Fil. [W. 250]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 9 (Britania ouero Inghilterra)*; TOOLEY 269; BORRONI SALVADORI 22.

8. Sebastiano di Re, [Gran Bretagna] BRITANNIÆ INSVLÆ QVÆ NVNC ANGLIÆ ET SCOTIÆ..., 1558. Bulino, mm 398x560 (smg.); s.m. Fil. [W. 46]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 9 (Britania ouero Inghilterra)*; TOOLEY 271; BORRONI SALVADORI 23; ALBERTI 15.

9. NOVA ET ANTIQVA LOCORVM NOMINA IN ANGLIA, s.n.e. Testo tipografico. Un es. anche in Vol. EE 46, tav. 20. *Bibl.*: *Indice 10 (Nomi antichi et moderni in Anglia et Scotia)*; TOOLEY 275.

10. [Francia, Spagna e Fiandra] *La uera descrizione, di tutta la Francia, & la Spagna, & la Fiandra...*, 1554. Bulino, mm 376x474 (smg.); s.m. Fil. [W. 125]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 11 (Vna parte d'Europa)*; TOOLEY 207; BORRONI SALVADORI 30.

11. Domenico Zenoi (*restituit*), [Spagna] HISPANIAE DESCRIPTIO, 1560. Bulino, mm 442x562 (las., su due fol.). Fil. [W. 9, parz.]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 12 (Spagna)*; TOOLEY 532; BORRONI SALVADORI 28; KARROW 60/1.6.

12. [Maiorca] DE MAIORICA INSVLA. Bulino, mm 250x180 (las.). Fil. [tondo]. Senza ind. *Bibl.*: *Indice 14 (Maiorica et Minorica Isole)*; TOOLEY 356 (?); BORRONI SALVADORI 250.

forma una pagina con:

13. [Minorca] DE MINORICA INSVLA. Bulino, mm 243x179 (las.). Senza ind. *Bibl.*: *Indice 14 (Maiorica et Minorica Isole)*; TOOLEY 392 (?); BORRONI SALVADORI 251.

14. Paolo Forlani, [Francia] TOTIVS GALLIAE EXACTISSIMA DESCRIPTIO, 1566. Bulino, mm 448x801 (las.). Fil. [W. 92, 2 volte]. Con ind. Bolognini Zalteri. *Bibl.*: *Indice 15 (La Francia con li suoi confini)*; TOOLEY 211; BORRONI SALVADORI 34; KARROW 30/88.2.

15. Sebastiano di Re, [Francia] TOTIVS GALLIÆ DESCRIPTIO, 1558. Bulino, mm 388x514 (smg.), s.m. con fil. W. 199 (parz.) e W. 46 (parz.). Fil. W. 6. Con ind. M. Tramezzini (I/III, II st. nome Tramezzini sostituito da C. Duchet e data 1571, III st. data corretta in 1574). *Bibl.*: *Indice 16 (Vn'altra descrizione dela Francia)*; TOOLEY 208; BORRONI SALVADORI 33; KARROW 51/6; ALBERTI 17.

16. Paolo Forlani, [Savoia] DESCRITTIONE DEL/ DVCATO DI SAVOIA, 1572. Bulino, mm 328x440 c. (las.). Fil. [W. 244]. Con ind. F. Bertelli (c'è anche edizione senza ind. Bertelli e con varianti nel decoro della cornice). *Bibl.*: *Indice 17 (Ducato di Savoia)*; TOOLEY 513; BORRONI SALVADORI 40 e 252.

17. Sebastiano di Re, [Belgio] DESCRIPTIO TOTIVS GALLIÆ BEL-/ GICÆ, 1558. Bulino, mm 375x489 (las.), s.m. Fil. W. 6. Con ind. M. Tramezzini. *Bibl.*: *Indice 18 (Gallia Belgica)*; TOOLEY 132; BORRONI SALVADORI 37; ALBERTI 18.

18. Jacob Bos, [Fiandre] FLANDRIÆ RECENS EXACTAQ/ DESCRIPTIO, 1555. Bulino, mm 388x518 (smg.), s.m. (fil. W. 46, parz.). Fil. W. 192. Con ind. M. Tramezzini (I/II, II st. ind. P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 205, n. 87). *Bibl.*: *Indice 19 (Descrittione della Fiandra)*; TOOLEY 198; BORRONI SALVADORI 80; KARROW 56/6.1.

19. Jacob Bos, [Brabante] BRABANTIAE BELGARVM / PROVINCIÆ/ RECENS EXACTAQVE/ DESCRIPTIO, 1558. Bulino, mm 519x402 (smg.), s.m. (fil. W. 199, parz.). Fil. W. 192. Con ind. M. Tramezzini (II/II, nel I st. la data è 1556). *Bibl.*: *Indice 20 (Barbantia)*; TOOLEY 143; BORRONI SALVADORI 75; KARROW 25/1.2.

20. Jacob Bos, [Gheldria e regioni contermini] GELRIÆ [sic!] CLIVIAE IVLIAE/ NEC NON ALIARVM/ REGIONVM ADIACENTIVM/ NOVA DESCRIPTIO, 1558. Bulino, mm 499x389 (las.), s.m. (fil. W. 199, parz.). Fil. W. 46. Con ind. M. Tramezzini (II/II, nel I st. la data è 1556). *Bibl.*: *Indice 21 (Geldria)*; TOOLEY 232; BORRONI SALVADORI 78; KARROW 25/7.2.

21. Girolamo Olgiati, [Olanda] HOLLANDIAE BATAVORVM/ VETERIS INSVLAE/ ET LOCORVM ADIACENTIVM/ EXACTA DESCRIPTIO, 1567. Bulino, mm 498x378 (smg.); s.m. (fil. W. 199). Fil. W. 89. Con ind. Bolognini Zalteri (II/II, I st. senza ind.). *Bibl.*: *Indice 22 (Holandia)*; TOOLEY 302; BORRONI SALVADORI 274; KARROW 25/4.7.

22. Jacob Bos, [Frisia] FRISIAE ANTIOVISSIMAE/ TRANS RHENVM PROVINC./ ET ADIACENTIVM REGIONVM/ NOVA ET EXACTA/ DESCRIPTIO, 1558. Bulino, mm 494x394 (smg.); s.m. (fil. W. 199). Fil. W. 192. Con ind. M. Tramezzini (I/II, nel II st. la seconda parola del titolo è corretta in «ANTI-QVISSIMAE»). *Bibl.*: *Indice 23 (Frisia)*; TOOLEY 218; BORRONI SALVADORI 82.

- 23.** Jacob Bos, [**Europa. Regioni settentrionali**] SEPTENTRIONALIVM REGIONVM/ SVETIAE GOTHIAE NORVEGIAE DANIAE..., 1558 (FIG. 3). Bulino, mm 527x394 (las.). Fil. W. 6. Con ind. M. Tramezzini (I/II, II st. con ind. P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 205, n. 94). *Bibl.: Indice 24 (Regno di Danimarca con li suoi confini)*; TOOLEY 40; BORRONI SALVADORI 92; KARROW 6/8.2.
- 24.** [**Europa. Regioni settentrionali**], 1572 (FIG. 9). Bulino, mm 548x800 (las.). Con ind. Lafréry (II/II, I st. ante litteram). *Bibl.: Indice 25 (Regno di Suevia, Nouergia et altre prouincie settentrionali)*; TOOLEY 44; KARROW 53/1.6; BORRONI SALVADORI 94.
- 25.** Nicola Beatrizet (già attr. a Natale Bonifacio), [**Germania**] NOVA GERMANIAE DESCRIPTIO, 1553 bulino, mm 471x710 (las.). Con ind. M. Tramezzini. *Bibl.: Indice 26 (Germania)*; TOOLEY 252; BORRONI SALVADORI 72; KARROW 30/70.1; BIANCHI 118.
- 26.** [**Germania**] GERMANIA, 1570. Bulino, mm 368x527 (smg.). Fil. W. 221. Con ind. C. Duchet (I/II, poi con ind. G. Orlandi e la data 1602). *Bibl.: Indice 27 (Regno di Boemia) [?]*; TOOLEY 257; BORRONI SALVADORI 71; KARROW 30/70.5.
- 27.** [**Austria e Ungheria**] AVSTRIA E VNGARIA. Bulino, mm 289x422 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 28 (Archiducato d'Austria)*; TOOLEY 121.
- 28.** [**Ungheria**] NOVA/ DESCRIPTIO/ TOTIVS/ HVNGARIE, 1559. Bulino, mm 461x386 (smg.), s.m. (fil. W. 192). Fil. W. 49. Senza ind (I-III senza ind., IV con ind. C. Duchet, V con ind. G. Orlandi e data 1602). *Bibl.: Indice 29 (Vngaria)*; TOOLEY 307; BORRONI SALVADORI 277.
- 29-30.** Fabio Licinio, [**Polonia e Russia**] IL DISEGNO DE GEOGRAFIA MO/ DERNA *Del Regno di Polonia, e parte Del Ducado di Moscouia...*, 1562. Nord: Acquaforte e bulino, 361x520 (smg.), s.m. Fil. W. 46. Sud: Acquaforte e bulino, mm 390x522 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 30 (Regno di Pollonia)*; TOOLEY 453; BORRONI SALVADORI 87; KARROW 30/96.
- 31.** [**Gotland**] GOTLANDIA. Acquaforte, mm 249x186 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 31 (Gotlandia et Zelandia)*; TOOLEY 267.
- 32.** [**Zeeland**] SELANDIA, *Vel Sialandia...* Acquaforte, mm 284x196 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 31 (Gotlandia et Zelandia)*; TOOLEY 602.
- 33.** Paolo Forlani, [**Baviera**] ... *la descrizione del/ Ducato di Bauiera...*, 1570. Acquaforte e bulino, mm 287x357 (las.). Fil. illeggibile. Senza ind. *Bibl.: Indice 32 (Ducato di Bauiera)*; TOOLEY 130; BORRONI SALVADORI 83.
- 34-35.** Fabio Licinio, [**Paesi danubiani**], 1560. Parte sinistra: acquaforte e bulino, mm 351x511 (parte sinistra, smg.), s.m. Fil. W. 46. Parte destra: acquaforte e bulino, mm 353x520 (las.), s.m. Fil. illeggibile. Con ind. Lafréry sulla tav. 35. Queste tavole formavano insieme con quelle qui catalogate ai nn. 48 e 62, la grande mappa dell'Europa. (III/III, I st. datato 1559; II st. con data 1560 ma prima dell'ind. di Lafréry). *Bibl.: Indice 33 (Il corso del Danubio)*; TOOLEY 26; BORRONI SALVADORI 255 e 279; KARROW 30/87.

36. Jacob Bos, [**Svizzera**], 1555. Bulino, mm 445x605 c. (las., su due fogli). Fil. [W. 67]. Con ind. A. Salamanca. *Bibl.: Indice 34 (Heluetia paese de Svizzera)*; TOOLEY 534; BORRONI SALVADORI 73; KARROW 78/1.4.

37. Fabio Licinio, [**Italia**] IL DISEGNO DELLA GEOGRAFIA/ MODERNA DE TVTTA LA PRO/ VINCIA DE LA ITALIA, 1561. Acquaforte e bulino, mm 531x764 c. (las.). Fil. B. 11936. Con ind. F. Licinio. *Bibl.: Indice 35 (Italia)*; TOOLEY 328; BORRONI SALVADORI 39; KARROW 30/90.

38. Paolo Forlani, [**Mare Adriatico**] GOLFO DI VENETIA *si come è il piu famoso et illustre...* Bulino, mm 245x426 (las.). Senza ind. (I/II, II st. con ind. P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 206, n. 100) *Bibl.: Indice 36 (Golfo di Venetia)*; TOOLEY 589 (?); BORRONI SALVADORI 48.

39. Sebastiano di Re, [**Friuli**] LA NOVA DESCRIT/ tione di tutta la patria del Friuli, 1563. Bulino, mm 403x680 (las.), s.m. Con ind. M. Tramezzini (I/II, II st. la data corretta in 1564). *Bibl.: Indice 37 (Friuli)*; TOOLEY 230; BORRONI SALVADORI 46; KARROW 51/12; ALBERTI 25.

40. [**Friuli**] NOVA DESCRIPTIO= / NE DEL FRIVLI, 1563. Acquaforte e bulino, mm 276x391 (las.). Fil. W. 93 o 94. Con ind. G. F. Camocio. *Bibl.: Indice 37 (Friuli)*; TOOLEY 227.

41. Martino Rota, [**Dalmazia centrale**] IL VERO RITRATTO DI ZARRA ET/ DI SEBENICO..., 1570 (FIG. 10). Acquaforte e bulino, mm 353x620 (las.), s.m. Fil. [W. 176]. Senza ind. Un es. in VOL. EE 46, tavv. 135-136. *Bibl.: Indice 38 (Contado di Zarra)*; TOOLEY 601; BORRONI SALVADORI 210.

42. [**Dalmazia e Croazia**] NOVO, DISSEGNO, DEL= / LA, DALMATIA, ET, CRO= / VATA, 1566. Bulino, mm 287x405 (las.). Fil. W. 93. Con ind. G. F. Camocio (II/II, I st. datato 1563). *Bibl.: Indice 40 (Dalmatia & Croatia)*; TOOLEY 190; BORRONI SALVADORI 98.

43. [**Piemonte**] *Regionis subalpinae vulgo Piemonte appellatae*. Bulino, mm 511x401 (smg.), s.m. Fil. W. 5. Senza ind. (*aeneis formis nostris excussa*). *Bibl.: Indice 41 (Piemonte)*; TOOLEY 446; BORRONI SALVADORI 42.

44. [**Marche**] LA MARCA D'ANCONA, 1564. Bulino, mm 391x490 c. (smg.), s.m. (fil. agnello, ma non in W). Fil. illeggibile. Con ind. V. Luchini. *Bibl.: Indice 43 (Marca d'Ancona)*; TOOLEY 102; BORRONI SALVADORI 56.

45. [**Toscana**] LA TOSCANA, 1558. Bulino, mm 397x532 (smg.), s.m.. Fil. [simile a W. 9]. Senza ind. (la cifra finale della data sembra corretta, forse prima era 4). *Bibl.: Indice 44 (La Toscana)*; TOOLEY 570; KARROW 10/1.3.

46. [**Lazio**] PAESE DI ROMA, 1560. Bulino, mm 324x446 (las., angoli smussati). Fil. W. 124. Senza ind (III/V, I st. datato 1556, II datato 1557, III lo stemma di Paolo IV sostituito con quello di Pio IV e la data corretta in 1560, IV con il nome di P. De Nobili, V abraso il nome di De Nobili e sostituito con quello di G.G. De Rossi, 1647). *Bibl.: Indice 46 (Latia ouero Campagna di Roma)*; TOOLEY 475.

47. [**Regno di Napoli**] REGNO DI NAPOLI, 1557. Bulino, mm 337x468 (las.). Con ind. G. Ziletti (Alla Libreria della stella, Venezia). *Bibl.: Indice 47 (Regno di Napoli)*; TOOLEY 401; BORRONI SALVADORI 58.

48. [Fabio Licinio], [Sud Italia] *Geographia particolare d'una gran parte dell'Europa*. Bulino, mm 488x533 (las.). Fil. [W. 132/134]. Senza ind. L'opera formava insieme con quelle qui catalogate ai nn. 34-35 e 62, la grande mappa dell'Europa, di cui costituiva la parte Sud Ovest. *Bibl.: Indice 48 (Vna parte d'Italia et Sicilia tutta in un foglio)*; TOOLEY 28; KARROW 30/87.

49. [Sicilia] *Sicilia insularum omnium...* Bulino, mm 370x493 (smg.), s.m. (fil. W. 46, parz.). Fil. W. 46. Senza ind. (edizioni tarde con ind. P. Graziani, P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 202, n. 55). *Bibl.: Indice 49 (Sicilia)*; TOOLEY 519; BORRONI SALVADORI 64; KARROW 30/2.4.

50. Fabio Licinio, [Corsica] *CIRNVS siue CORSICA insula...* Bulino, mm 302x199 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 50 (Corsica)*; TOOLEY 169; BORRONI SALVADORI 62.

forma con il seguente una pagina del volume

51. [Sardegna] *Sardinia insula...* Bulino, mm 302x203 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 51 (Sardegna)*; TOOLEY 509 (?).

52. [Isola d'Elba] *ILBA siue ILVA insula...* Bulino, mm 271x202 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 52 (Elba)*; TOOLEY 196; BORRONI SALVADORI 287.

53-54. *Nomi antichi et moderni della Italia*, Venezia 1564. Due pagine tipografiche. Fil. W. 265. Un es. in Vol. EE 46, tavv. 67-68. *Bibl.: Indice 53 (Nomi antichi et Moderni d'Italia)*; *Indice 54 (Nomi antichi et Moderni dela Sicilia)*.

55. [Preveza] *LA DIMOSTRATIONE DEL LVOGO DOVE AL/ PRESENTE SI TROVA L'ARMAT DI BARBAROSSA, ET DE CHRISTIANI DETTO IL GOLFO DELL'ARTHA/ ANTICHAMENTE IL SENO AMBRACIO...* bulino, mm 302x431 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 56 (Seno Ambracio cioè la Preueza)*; TOOLEY 290; BORRONI SALVADORI 241.

56. [Corfù] *IL uero disegno dell'Isola et Città di Corfù...* Acquaforte, mm 341x248 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 57 (Isola di Corfu)*; TOOLEY 163.

57. [Peloponneso] *PELOPONNESVS N MOREA*, 1570. Bulino, mm 329x249 (las.). Fil. W. 222. Con ind. C. Duchet. *Bibl.: Indice 58 (La Morea)*; TOOLEY 400; BORRONI SALVADORI 105.

58. [Cipro] *Cyprus, / que olim (Macaria)...* Acquaforte, mm 279x205 (las.). Fil. illeggibile. Senza ind. *Bibl.: Indice 67 (L'Isola di Cipro) [?]*; TOOLEY 181.

insieme al seguente forma una pagina

59. [Creta] *Creta Insula, hodie C dia...* Acquaforte, mm 284x204 (smg.). Senza ind. *Bibl.: Indice 59 (Candia Isola)*; TOOLEY 177; BORRONI SALVADORI 261.

60. Sebastiano di Re, [Grecia] *Vedrai diuisi i termini di tut/ ta la Grecia...*, 1561. Bulino, mm 484x672 (las.). Con ind. M. Tramezzino (tracce di abrasione dopo l'ultimo «I» nella data). *Bibl.: Indice 60 (Gretia di diuersi Auttori)*; TOOLEY 283; BORRONI SALVADORI 104; KARROW 51/10; ALBERTI 22.

61. [Grecia] *TOTIVS GRAECIAE DESCRIPTIO*, 1558. Bulino, mm 420x620 c. (las.). Fil. [W. 5]. Con ind. V. Luchini (I/II, II st. ind. P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 201, n. 43). *Bibl.: Indice 60 (Gretia di diuersi Auttori)*; TOOLEY 279; BORRONI SALVADORI 103; KARROW 71/1.6.

62. Fabio Licinio, [Grecia]. Bulino, mm 495x540 (las.). Fil. [W. 135]. Senza ind. (in basso a sinistra lunga scritta abrasa di cui si legge ancora parte del privilegio). L'opera formava insieme con quelle qui catalogate ai nn. 34-35 e 48, la grande mappa dell'Europa, di cui costituiva la parte Sud Est. *Bibl.: Indice 60 (Gretia di diuersi Auttori)*; TOOLEY 280; KARROW 30/87.

63. [Rodì] *Rhodus insula Carpatij maris/ olim Ophiusa...* Acquaforte, mm 270x205 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 61 (Rhodi Isola)*; TOOLEY 463; BORRONI SALVADORI 112.

64. *Nomina antiqua, et recentia urbium Graeciae descriptionis a N. Sophiano iam aeditae*, Antonio Lafréry, Roma 1570. *Bibl.: Indice 62 (Nomi antichi et moderni della Grecia)*; KARROW 71/B.1.

foglio bianco con fil. W. 6

65. Paolo Forlani, [Africa], 1562. Bulino, mm 439x594 c. (las.). Fil. [sirena]. Senza ind. *Bibl.: Indice 63 (Africa)*; TOOLEY 67; BORRONI SALVADORI 123; KARROW 30/98.1.

66-69. Fabio Licinio, [Africa], *Il disegno della geografia moderna de tutta la parte dell'Africa...*, 1564. Nord ovest: bulino, mm 546x734 (2 las.). Sud ovest: bulino, mm 533x724 (2 las.). Sud est: bulino, mm 542x685 (2 las.). Nord est: bulino, mm 537x685 c. (2 las.). Fil. [W. 292]. *Bibl.: Indice 63 (Africa)*; TOOLEY 71; KARROW 30/98.3.

70. [Djerba] *Dissegno dell'Isola di Gerbi con le seche...*, c. 1560. Acquaforte, mm 306x436 circa (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 64 (Gerbi Isola)*; TOOLEY 244; BORRONI SALVADORI 139.

71. [Fortezza di Djerba] *FORTEZZA DI GERBI*, 1560. Acquaforte, mm 282x397 (las.). Fil. W. 124. Senza ind. (II/II, I st. prima del titolo, inserita in *Aviso del successo del armata de Christiani[...] 29 Marzo 1560*). *Bibl.: Non in Indice*; TOOLEY 246; BORRONI SALVADORI 236 E 316.

72. [Madagascar] *S. LORENZO*. Acquaforte, mm 259x194 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 65 (San Lorenzo Isola)*; TOOLEY 503; BORRONI SALVADORI 264.

foglio bianco con fil. W. 6

73. Fabio Licinio, [Asia] *IL DISEGNO DELLA PRIMA PARTE DELASIA*, 1559. Bulino, mm 442x725 (las.). Fil. W. [247-252]. Senza ind. *Bibl.: Indice 66 (Prima parte de l'Asia)*; TOOLEY 46; BORRONI SALVADORI 126; KARROW 30/85.

74. [Egitto] *LA/ NVOVA ET/ COPIOSA/ DESCRIT/ TIONE DI/ TVTTO L' EGITTO*, 1570. Bulino, mm 260x336 (las.). Fil. W. [91-92]. Senza ind. *Bibl.: Indice 69 (Egitto)*; TOOLEY 194; BORRONI SALVADORI 292.

75. Mario Cartaro, [Palestina] *PALESTINÆ SIVE TERE/ SANCTE DESCRIPTIO*, 1563. Bulino, mm 366x486 (smg.), s.m. Fil. W. 93. Con ind. F. Bertelli. *Bibl.: Indice 70 (Palestina)*; TOOLEY 435; KARROW 82/1.5.

76. *Nomi antichi et moderni della prima parte dell'Asia*. Pagina tipografica. Venezia 1564. *Indice 72 (Nomi antichi et moderni della prima parte dell'Asia)*; KARROW 30/D.1.

77. Fabio Licinio, [**Asia**] IL DISEGNO DELLA SECONDA PARTE DELL'ASIA, 1561. Bulino, mm 477x745 c. (las.). Fil. [giglio entro cerchio, sormontato da lettera B]. Senza ind. (I/III, poi con gli indirizzi di P. Graziani e P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 198, n. 7). *Bibl.: Indice 73 (Seconda parte dell'Asia con gli suoi nomi antichi et moderni)*; TOOLEY 54; BORRONI SALVADORI 290; KARROW 30/91.

78. *Nomi antichi e moderni della seconda parte dell'Asia*, Venezia 1564. Pagina tipografica. Fil. [W. 265]. *Bibl.: Indice 73 (Seconda parte dell'Asia con gli suoi nomi antichi et moderni)*; KARROW 30/G.1.

79. [**Ceylon**] TAPROBANA. Acquaforte, mm 266x202 (las.). Fil. [agnello]. Senza ind. *Bibl.: Indice 75 (Taprobana Isola)*; TOOLEY 547; BORRONI SALVADORI 265.

foglio bianco con fil. W. 6, che nell'Indice corrisponde al principio della sezione «Mondo Nuouo».

80. Paolo Forlani (attr.), [**Cuba**] *L'Isola Cuba è più settentrional' della Spagnola*. Bulino, mm 174x250 (las.); W. 124. Senza ind. (I/II, poi con ind. P. De Nobili). *Bibl.: Indice 76 (Cuba et Spagnola Isole)*; TOOLEY 89; KARROW 30/61.1.

foglio incollato al seguente a formare una pagina del volume

81. Paolo Forlani, [**Santo Domingo**] *L'Isola Spagnola una delle prime che Colombo...*, 1564. Bulino, mm 183x255 (las.). Senza ind. (I/II, II st. con ind. P. De Nobili). *Bibl.: Indice 76 (Cuba et Spagnola Isole)*; TOOLEY 84; BORRONI SALVADORI 13; KARROW 30/62.2.

82. Paolo Forlani, [**America del Sud**] LA DESCRIZIONE/ DI TUTTO IL PERÙ. Bulino, mm 503x365 (las.). Fil. W. 92. Senza ind. Un altro es. in VOL. EE 46, tav. 238. *Bibl.: Indice 77 (Descrizione di tutto il Perù)*; TOOLEY 93; BORRONI SALVADORI 12.

foglio bianco con fil. W. 6, corrispondente nell'Indice al principio della sezione "Città et Fortezze".

83. Nicola Beatrizet, [**Roma**] *Recens rursus post omnes...*, 1557. Bulino, mm 357x473 (las.), s.m. (fil. W. 46). Fil. [pellegrino]. Con ind. Lafréry. Questa tavola faceva parte anche dello *Speculum Romanae Magnificentiae*. *Bibl.: Indice 79 (Roma)*; TOOLEY 472; BORRONI SALVADORI 217; BIANCHI 119.

84. Mario Cartaro, [**Roma**] VRBIS ROMA DESCRIPTIO, 1575. Acquaforte, mm 410x552 (las.), s.m. Fil. illeggibile. Senza ind. *Bibl.: Indice 79 (Roma)*; FRUTAZ 125.

85. [**Ostia**] IL VERO DISEGNO DEL SITO DI/ HOSTIA E DI PORTO CON LI/ FORTI..., 1557. Bulino, mm 262x395 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 80 (Porto d'Hostia)*; TOOLEY 426; BORRONI SALVADORI 216.

86. [**Nettuno**] IL VERO RITRATTO DI NETTVNO/ al presente occupato dagli'imperiali, 1557. Bulino, mm 283x385 (las.). Senza ind. (I/III, II st. con ind. G. Orlandi e la data 1602, III st. con ind. H. Van Schoel). *Bibl.: Indice 81 (Nettuno)*; TOOLEY 417; BORRONI SALVADORI 219.

87. Sebastiano di Re, [**Assedio di Vicovaro**] IL VERO DISEGNO DI VICOVARO OCCUPATO DA/ IMPERIALI..., 1557. Bulino, mm 271x388 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 82 (Vicouaro)*; TOOLEY 594; BORRONI SALVADORI 218; ALBERTI F1.

88. Giacomo Fontana, [**Ancona**], 1569. Acquaforte, mm 426x700 c. (las.). Fil. W. 134. Con ind. Rinier da Prato (I/II, II st. con ind. De Nobili; GANADO 1994, p. 203, n. 66). *Bibl.: Indice 84 (Ancona)*; TOOLEY 106; BORRONI SALVADORI 224.

89. [**Milano**] *Milano computatoui il Castello...*, 1573. Acquaforte e bulino, mm 408x540 (smg.), s.m. Con ind. Lafréry (I/III, nel II st. aggiunto titolo in alto e tabella con didascalie; III st. con ind. G. Orlandi e data 1602). *Bibl.: Indice 85 (Milano)*; TOOLEY 390; BORRONI SALVADORI 214.

90. [**Genova**] IL disegno della nobilissima Citta di GENOVA con il numero delle cose piu notabil di essa, 1573. Acquaforte, mm 410x555 (smg.), s.m. con fil. W. 46. Con ind. Lafréry (I/III, poi con ind. di P. Graziani e P. De Nobili). *Bibl.: Indice 86 (Genoua)*; TOOLEY 241.

91. Etienne Dupérac, [**Napoli**] *Quale et di quanta Importanza e, Bellezza sia/ la Nobile Cita di Napole...*, 1566. Acquaforte, mm 545x820 (las.). Con ind. Lafréry. *Bibl.: Indice 87 (Napoli)*; TOOLEY 408; BORRONI SALVADORI 225.

92. Monogrammista G.A. con il tribolo, [**Pozzuoli**] IL VERO DISEGNO IN SVL PROPIO LVOGHO RITRATTO/ DEL INFELICE PAESE DI POZUOLO [z rovescia], circa 1538. Bulino, mm 300x434 (las.). Fil. [forse agnello]. Senza ind. (I/II, II st. ind. P. De Nobili). *Bibl.: Indice 88 (Puzuoli)*; TOOLEY 457; BORRONI SALVADORI 226.

93. [**Civitella**] CIVITELLA. Bulino, mm 299x384 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. Un altro esemplare presso la Raccolta Bertarelli (AS m. 1-12). *Bibl.: Indice 89 (Ciuitella)*; TOOLEY 154; BORRONI SALVADORI 221.

94. Gasparo Argaria, [**Messina**] LA NOBILE CITTA DI MESSINA, 1567 (FIG. 4). Acquaforte, mm 406x552 (las.), s.m. (fil. W. 6, parz.). Fil. W. 6. Con ind. Lafréry (I/III, poi con ind. G. Orlandi, poi H. Van Schoel; GANADO 1994, p. 214, n. 74). *Bibl.: Indice 90 (Messina)*; TOOLEY 388; BORRONI SALVADORI 227.

95. [**Malta**] MELITA *Insula Diui Pauli Apostoli...*, 1565. Acquaforte, mm 375x487 (las.), s.m. Fil. W. 6. Con ind. Lafréry. *Bibl.: Indice 91 (Malta con li suoi assedij diuersi)*; TOOLEY 374.

96. [**Malta**] *Disegno dell Isola di Malta con li porti et forti, come/ al presente si vede...*, 1565. Acquaforte, mm 375x511 c. (las.), s.m. (fil. parz.). Fil. W. 6. Con ind. Lafréry (II/III, il I st. è avanti lettera, nel III è aggiunto il nome di P. De Nobili). *Bibl.: Indice 91 (Malta con li suoi assedij diuersi)*; TOOLEY 360; BORRONI SALVADORI 259.

97. [**Malta**] *Ritratto dello istesso disegno mandato da Malta doue/ sonno annotate...*, 1565. Acquaforte su carta azzurra, mm 374x494 (smg.), s.m. (fil. W. 46). Fil. [giglio]. Con ind. Lafréry

(II/II, nel I st. il riquadro in basso a destra è senza scritte). Molti esemplari di quest'opera sono su carta azzurra. *Bibl.: Indice 91 (Malta con li suoi assedij diuersi)*; TOOLEY 383.

98. [Malta] DISEGNO VERO DELLA NUOVA CITTA DI MALTA, 1566. Acquaforte, mm 532x389 circa (smg.), s.m. (fil. W. 46. Fil. parz.). Fil. simile a W. 9. Con ind. Lafréry (I o II/III, le differenze tra I e II st. sono nella descrizione topografica, nel III st. ind. P. De Nobili; cfr. GANADO 1994, nota 23). *Bibl.: Indice 92 (La nuoua Città di Malta)*; TOOLEY 362; BORRONI SALVADORI 230.

99. [Sopot] FORTEZZA DI SOPPOTO, c. 1570. Acquaforte, mm 348x471 c. (smg.), s.m. Fil. W. 124. Senza ind. (lacuna in basso a destra, dove dovrebbe esserci ind. Lafréry, I/II, nel II st. ind. P. De Nobili). *Bibl.: Indice 93 (Fortezza di Soppoto)*; TOOLEY 525.

100. [Battaglia di Lepanto] *Vera dispositione, et ordine di tutta l'Armata della santa Lega...*, 1571 (FIG. 5). Acquaforte, mm 435x554 (smg.), s.m. (fil. W. 199, parz.). Fil. W. 46. Senza ind. *Bibl.: Indice 94 (Ordinanze delle battaglie delle Armate Christiana et Turchesca nel Golfo di Lepanto)*; TOOLEY 611.

101. [Battaglia di Lepanto] *Lordine tenuto dall'armata della santa Lega Christiana contra il Turcho*, 1571 (FIG. 6). Acquaforte, mm 384x551 (smg.), s.m. (fil. W. 6); W. 46. Con ind. Lafréry. *Bibl.: Indice 95 (Figura della uittoria ouero Rotta dell'armata Turchesca nel Golfo di Lepanto l'Anno 1571)*.

102. [Flotta di Marcantonio Colonna] *Ordine col quale l'Ill.^{mo} et ecc.^{mo} s.^{or} Marcantonio colonna [...] partirono dalle Gomenizze alli 29 di luglio...*, 1572 (FIG. 7). Acquaforte, mm 425x553 (smg.), s.m.. Fil. W. 6. Con ind. Lafréry (I/II, II st. con ind. De Nobili; cfr. GANADO 1994, p. 202, n. 53). *Bibl.: Indice 96 (Successo dell'Armata Christiana a Modon et Nauarino l'Anno 1572) (?)*; TOOLEY 612.

103. [Assedio di Corfù] *Noua di Corfu delli XXIX/ di settembre 1572*, 1572. Acquaforte, mm 285x418 (las.), s.m. Fil. [aquila entro cerchio e corona]. Senza ind. *Bibl.: Indice 96 (Successo dell'Armata Christiana a Modon et Nauarino l'Anno 1572)*; TOOLEY 414.

104. [Modon e Navarino] *Il uero Disegno del sito di Modon et Nauarino/ Insule porti et sue fortezze...*, 1572. Acquaforte, mm 282x421 (smg.). Fil. [aquila entro cerchio e corona]. Senza ind. *Bibl.: Indice 96 (Successo dell'Armata Christiana a Modon et Nauarino l'Anno 1572) (?)*; TOOLEY 415.

105. Monogrammista I.A.F., **[Costantinopoli]** COSTANTINOPOLI, 1570. Acquaforte, mm 300x443 (las.). Fil. [W. 270]. Con ind. C. Duchet (I/II, II st. ind. G. Orlandi e data 1602; cfr. GANADO 1994, p. 215, n. 81). *Bibl.: Indice 97 (Costantinopoli)*; TOOLEY 156; BORRONI SALVADORI 242.

106. [Algeri] ALGERI. Bulino, mm 269x360 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 98 (Algeri)*; TOOLEY 97; BORRONI SALVADORI 312 (?).

107. Mario Cartaro, **[Tunisi e Goletta]** *VLTIMO disegno di Tunisi, Forto/ et Goletta[...] assediate dal/ esercito Turchesco l'anno 1574*, 1574 (FIG. 8). Acquaforte, mm 424x553 (smg.), s.m. Fil. [illeggibile]. Senza ind. *Bibl.: Indice 99 (Diuerse carte di Tunisi et la Goletta)*.

108. [Tunisi e Goletta] *IL nouo disegno di Tunisi et la Goletta fatto con le factioni haute p gl'ultimi/ auisi...*, agosto 1574. Acquaforte, mm 312x458 (las.). Fil. W. 6. Senza ind. *Bibl.: Indice 99 (Diuerse carte di Tunisi et la Goletta)*; TOOLEY 562.

109. [Goletta] IL VERO SITO DE/ LA GOLETTA. Acquaforte, mm 252x348 (las.). Fil. W. 6. Senza ind. *Bibl.: Indice 99 (Diuerse carte di Tunisi et la Goletta)*; TOOLEY 259.

110. [Tunisi] PIANTA DEL FORTO NOVO DE TVNISI. Acquaforte, mm 456x308 (las.). Fil. W. 9. Senza ind. *Bibl.: Indice 99 (Diuerse carte di Tunisi et la Goletta)*; TOOLEY 557.

111. [Tripoli] TRIPOLI CITTA DI BARBARIA. Acquaforte, mm 300x435 (las.). Senza ind. (II/IV, rame pubblicato in prima edizione senza titolo ma con un testo – su una seconda matrice – che annunciava un attacco, previsto nel 1561 e mai avvenuto, alla città di Tripoli; nel III st. con ind. C. Duchet, poi con ind. Van Schoel e data 1602, probabilmente su ind. abraso di Orlandi). *Bibl.: Indice 100 (Tripoli di Barbaria)*; TOOLEY 554; BORRONI SALVADORI 237 e 315.

112. [Poitiers] *Uero disegno della nobilissima Citta di Poitiers...*, 1569. Acquaforte, 397x333 (las. immagine), mm 116x335 (las. contenente le didascalie). Senza ind. (I/III, poi con ind. De Nobili, poi abraso; GANADO 1994, p. 204, n. 77). *Bibl.: Indice 102 (Poitiers)*; TOOLEY 452; BORRONI SALVADORI 295.

113. [Assedio di Boulogne] BOLOGNA IN FRANCIA. Bulino, mm 292x441 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. (I/III, poi molto ritoccato e con ind. di H. Van Schoel, probabilmente su ind. abraso di G. Orlandi; Arrigoni-Bertarelli 1932, p. 2, n. 22; GANADO 1994, p. 211, n. 27). Presso la Raccolta Bertarelli anche un es. III/III (AS m. 1-7), parzialmente colorato a mano. *Bibl.: Indice 103 (Bologna in Francia)*; TOOLEY 140.

114. [Assedio di Rochelle], *Il uero sito della Rocella hora occupata da heretici et Ribelli/ di sua Maestà Christianissima della Quale sono Assediati*. Acquaforte, mm 301x469 (las.). Fil. W. 6. Con ind. Lafréry (II/III; I st. avanti l'ind. Lafréry; III st. con ind. P. De Nobili). *Bibl.: TOOLEY 468*.

115. [Calais] *Il uero ritratto di Cales preso à Inglesi del Re Cristianissimo...*, 1558. Acquaforte, mm 343x470 (smg.), s.m. Senza ind. (I/III, poi con ind. C. Duchet, poi G. Orlandi; Arrigoni-Bertarelli 1932, p. 3, n. 23). Presso la Raccolta Bertarelli anche un es. di III/III, parzialmente colorato a mano (AS m. 1-13). *Bibl.: Indice 104 (Cales)*; TOOLEY 152; BORRONI SALVADORI 266.

116. [Guines] RITRATTO DELLA FORTEZZA/ di Ghines, presa per forza de englesi..., 1558. Acquaforte, mm 333x442 (las.). Fil. W. 46. Senza ind. [ma Roma] (I/IV, poi con ind. De Nobili, quindi abraso, e poi con ind. G. Marcucci; GANADO 1994, p. 199, n. 19). *Bibl.: Indice 105 (Fortezza di Ghines)*; TOOLEY 294; BORRONI SALVADORI 142.

117. [Gravelines] *...il uero sito della Battaglia data nel Anno 1558/ a di 13 di luglio intorno a Grauellina...* Acquaforte, mm 298x432 (las.). Senza ind. *Bibl.: Indice 106 (Rotta di Granuellines)*; TOOLEY 604; BORRONI SALVADORI 149.

118. [Anversa] ANTVERPIÆ CIVITATE BELGICÆ TOTO ORBE COGNITI ET CELEBRATI EMPORII SIMVLACRVM. Acquaforte, mm 327x430 (las.). Senza ind. (I/III, poi con ind. C. Duchet, quindi H. Van Schoel). *Bibl.: Indice 107 (Anversa)*; TOOLEY 110; BORRONI SALVADORI 200.

119. [Assedio di Haarlem] L'ASSEDIO DELLA CITTÀ DI HERLEM IN HOLLANDA, 1573. Acquaforte, mm 304x401 (las.). Fil. [W. 6]. Con ind. Lafréry (I/III, poi con ind. G. Orlandi, poi H. Van Schoel; GANADO 1994, p. 164, n. 117). *Bibl.*: TOOLEY 297.

120. [Sighet] *Il Vero ritratto de Zighet con Il suo Castello...*, 1566. Acquaforte, mm 345x498 c. (las.), s.m. (fil. W. 46). Fil. [W. 6]. Con ind. Lafréry (I/III, poi con ind. G. Orlandi, poi H. Van Schoel; GANADO 1994, p. 193, n. 72). *Bibl.*: *Indice* 111 (*Zighet*); TOOLEY 544; BORRONI SALVADORI 240.

121. Sebastiano De' Valentinis, [Esercito ottomano] IL MERAVIGLIOSO ORDINE DEL GRAN ESERCITO TVRCHESCO, 1558 (FIG. 11). Bulino, mm 395x700 c. (smg.); s.m. con fil. W. 46. Fil. W. 92. Senza ind. (II/II, aggiunto il titolo, abrase la firma e la data che nel I st. erano presenti nel cartiglio in alto). *Bibl.*: *Indice* 112 (*Ordinanza che tiene il Turco per e combattere*); TOOLEY 609; BORRONI SALVADORI 239.

La Sentenza contro Gesù Cristo: qualche aspetto italiano di un'iconografia europea

Maria Goldoni

Punto di partenza del testo che qui presento, versione italiana, aggiornata al 2008, di un intervento tenuto a Trento nel 2006, è lo studio di tre matrici silografiche – e della corrispondente grande silografia in tre fogli – dal titolo «SENTENZA CONTRA GIESV CHRISTO SALVATOR NOSTRO», che si trovano nei depositi della Galleria Estense di Modena (FIG. 1)⁽¹⁾. La loro pubblicazione tra 1986 e 1988 comportò il riconoscimento del tema, cioè la collocazione dell'immagine tra molte altre raffiguranti la *Sentenza di Pilato*, in un contesto europeo mirabilmente disegnato da Rudolf Berliner nel 1933⁽²⁾. Berliner non conosceva, o almeno non ha citato, l'immagine modenese. In Italia il tema è poco conosciuto⁽³⁾ e sembra essere stato anche poco diffuso⁽⁴⁾, nonostante l'Italia (secondo lo stesso Berliner) debba aver dato diversi contributi o stimoli al costituirsi della tradizione iconografica. In senso lato, la composizione trae origine dalla *inventio* di Marten de Vos incisa da Adriaen Collaert⁽⁵⁾, edita da Eduwart Hoeswinckel nei fogli più noti, ma anche da J.(?) C. Visscher⁽⁶⁾, che Berliner data intorno al 1581 e indica come la sorgente del secolare, ed internazionale, svolgimento iconografico del motivo della *Sentenza di Pilato*, o *Concilio degli Ebrei*, o *Giudizio sanguinario*, o, infine, *Ingiusto Giudizio contro Gesù Cristo*. Ma un lungo periodo di tempo separa il 1581 dal 1706, così come una lunga distanza separa Modena da Anversa. Mi sono chiesta se connessioni di qualche tipo potessero essere stabilite nel vuoto apparente di queste distanze.

Modena: i tre legni della *Sentenza*

I tre legni sono giunti a Modena con la mediazione del «merciaio» ambulante di Milano Pietro Barelli. Dopo il 1864, questi aggiunse la grande raccolta di legni della famiglia Soliani ad una propria, sulla cui formazione non lasciò notizie⁽⁷⁾. Ne erano appunto parte i legni della *Sentenza*, che dunque ben difficilmente potrebbero essere modenesi, ma che per fortuna recano un indizio della provenienza: una firma e



FIG. 1 - Modena, Galleria Estense, Giovanni Battista Canossa, *Sentenza contro Gesù Cristo*, silografia in tre fogli, 1706, tiratura novecentesca dai legni c. 221, c. 222, c. 223.



FIG. 2 - Modena, Galleria Estense, Giovanni Battista Canossa, *Sentenza contro Gesù Cristo*, 1706, particolare della firma, dalla matrice silografica per il foglio di destra, c. 223.

una data. Disgraziatamente la famiglia Barelli ha manipolato un buon numero di matrici per falsificarne le impressioni⁽⁸⁾. In questo caso però la firma dovrebbe essere autentica, dato che lo silografo sembra aver lasciato intatto sulla superficie, per il resto fittamente lavorata, esattamente lo spazio necessario a tracciare le lettere «Gio:/Canos./F.1706» (FIG. 2).

Bologna: Giovanni Canossa

Possiamo dunque seguire Giovanni Canossa a Bologna, dove peraltro la letteratura artistica ci offre di lui scarse notizie. Lo menziona Luigi Crespi nelle *Vite de pittori bolognesi*: «nel 1747 morì un intagliatore eccellente in legno, e talmente eccellente, che le opere sue, anziché in legno, sembrano intagliate in rame a bulino, anche di figure piccolissime, e questi fu Gio. Batista Canossa: intagliava anche in rame, ed i sigilli: fu discepolo di Giovanni Viani⁽⁹⁾, e disegnava magistralmente». Una lode notevole, considerata la durezza con cui poche righe sopra il Crespi aveva stroncato Giuseppe Maria Moretti, intagliatore in legno, oltre che in rame, molto apprezzato nell'opera pressoché parallela sugli artisti bolognesi di Giampietro Cavazzoni Zanotti. Segue qualche nota sulla buona riuscita dei figli di Canossa. Una figlia lo seguì nella professione, un figlio lo superò nella scala sociale: segretario del Nunzio in Portogallo, morì nel terremoto di Lisbona⁽¹⁰⁾.

Di Canossa non sappiamo quasi nient'altro⁽¹¹⁾.

Una dozzina di stampe con la sua firma si trova nelle collezioni bolognesi della Pinacoteca Nazionale (Gabinetto Disegni e Stampe) e della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (Gabinetto delle Stampe)⁽¹²⁾. Presento di esse un elenco, orientato a valutare gli aspetti contenutistici e ordinato secondo una prima proposta di cronologia: mio scopo è per ora solo quello di inquadrare meglio, se possibile, le motivazioni e la cultura del personaggio che dedicò notevole sforzo all'intaglio di un disegno sotto ogni punto di vista così particolare come quello della *Sentenza*. Va tuttavia premesso che, nonostante il Crespi lo presenti come abile silografo, la selezione collezionistica ce lo restituisce quasi solo attraverso incisioni su rame, ad acquaforte e/o a bulino («zilografo» e «incisore acquafortista», lo dice infatti Zani)⁽¹³⁾: otto su undici, a silografia essendo solo i numeri 1 (lavoro di autore del tutto inesperto, che ho perciò considerato giovanile), 2 e 5 dell'elenco che segue.

1. Bologna, Archiginnasio (ST. AUT. VARI, CART. 23, N.30, 30 BIS): *Vera immagine della Beata Vergine del Sasso* («VERO RITRATTO DELLA B.VERGINE / DEL SASSO»), mm 273 x 196, firmata «Ioan. Canossi incid.», per un foglio volante edito «In Bologna per Ferdinando Pisarri», non datato⁽¹⁴⁾. La silografia è accompagnata dal testo di una dotta «NARRAZIONE/ Del principio dell'antichissima Chiesa/ DELLA BEATA VERGINE/ DEL SASSO/ DIOCESI DI BOLOGNA»



FIG. 3 - Bologna, Pinacoteca, Gabinetto Disegni e Stampe, Giovanni Battista Canossa, *Ritratto di Padre Alamanno Laurenzi*, 1702, PN 17908, MISC. RITR., TOMO VII (VOL. 173).



FIG. 4 - Bologna, Pinacoteca, Gabinetto Disegni e Stampe, Giovanni Battista Canossa, *Ritratto del Cardinale Ulisse Gozzadini*, 1709 (?), PN. 18827, MISC. RITR., TOMO XIV (VOL. 160).

(la statua miracolosa, per la quale nel 1288 l'eremita Giovanni da Panico promosse la fondazione del santuario scavato entro una grotta fuori Bologna, riportò la pace nella città insanguinata dalle lotte tra Guelfi e Ghibellini).

2. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 20926, MISC. RITR., T. V, VOL. 173): *Ritratto di Padre Alamanno Laurenzi a 26 anni con una medaglia dell'Imperatrice Eleonora*, 1701 («IVVENILEM HANC AN. XXVI PATRIS ALAMANI LAVRENZI SERVITE BONON. EFFIGIEM SCULPEBAT IOAN: CANOSSA BONON. ANNO DOMINI 1701»), mm 137x101 (intaglio mm 100x80).
3. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 17908, MISC. RITR., TOMO VII, VOL. 153): *Ritratto di Padre Alamanno Laurenzi con un medaglione dell'Imperatrice Eleonora*, 1702, mm 127x91, smarginata. («R(everend)j P. Alamanj Laurenzi Magist. Servitae Bonon. Lect. publicj / Sa. Officij Cong. exam. Synod. Ser.m(a) e f.r. Eleonora 2.e Imp(er)atricis olim Theol. / Effigiem hanc, a se delin. ac Sculptam / Perill: D(omi)ae Annae Mariae Laurenzi Sororj illius unicae dilectiss. / D.D.D. Ioanes Canossa Bonon. / Anno D(omi)nj 1702.»)⁽¹⁵⁾ (FIG. 3).
4. Bologna, Pinacoteca Nazionale, (PN 18034, MISC. RITR., T. VIII, VOL. 154): *Ritratto di Anna Maria Laurenzi*, 1703 (mm 135x94, con piccolo margine irregolare), disegnato «e Feretro» della dotta signora, morta nel 1703 a 69 anni. («Perill.D(omi)na Anna. M.a Laurenzi Virgo Civisq(ue). Bononiensis /Arcanor(um) Naturalium Physiceq(ue) Hermeticae exp(er)ientissima /Obijt Prid. Kal. Martij An.1703. Aet.Suae LXJX/ Io Canossa Bonon. E Feretro del et inc.»).
5. Bologna, Archiginnasio (SOGG. REL. CART. G. 543, 542, 544): *S. Anna e S. Gioacchino con la Madonna fanciulla*, 1704, illustrazione (mm. 117x93) firmata «Io Canos F. 1704», utilizzata tre volte per accompagnare i testi di due preghiere (*Divota Orazione a S. Anna*, 1710; *Pregiera alla Gloriosa Madre S. Anna*, 1714, 1717), e di antifone di S. Anna in fogli volanti della stamperia Peri, Bologna (probabilmente per scopi liturgici, nella festa di S. Anna)⁽¹⁶⁾.
6. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 18827, MISC. RITR., T. XIV, VOL. 160): *Ritratto di un prelato* (mm 211x160, smarginata), al quale viene predetta una brillante carriera («EFFIGIEM cernis: Vis ipsum noscere VLYSSEM?/ est PATRIAE, est VRBIS Splendor et ORBIS erit»), non datato (1709? 1710?), firmato «Io.s Canossa Fecit/Bonon.» (mm 211x160, smarginata). Si tratta del cardinale Ulisse Gozzadini, di cui sono presenti in alto a sinistra lo stemma della casata, e a destra le insegne del papa che lo ha creato cardinale, Clemente XI. È probabile che la stampa, prestatasi a impieghi diversi, sia stata incisa in occasione del concistoro del 15 aprile 1709, in cui il nobile bolognese, già arcivescovo titolare di Teodosia

(*ecclesia dispersa*: Caffa) e detentore di incarichi rilevanti presso la corte pontificia, divenne cardinale con il titolo di Santa Croce in Gerusalemme⁽¹⁷⁾(FIG. 4).

7. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 5376): *San Gaetano da Thiene, presentato come intercessore per le anime del Purgatorio, riceve dalle mani della Madonna il Bambino Gesù*, foglio firmato «Io.s Canossa Sculp. Bononiae 1710» (mm 350x250, smarginato), tratto da una fortunata invenzione (1680-1690?) di Giovan Gioseffo dal Sole (bozzetto, ora a Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, per un dipinto destinato ad una nobile residenza bolognese, la «casa del conte Spada», più volte copiato o fedelmente ripreso; ora a Modena, Galleria Estense), cui Canossa aggiunse le anime nel fuoco del Purgatorio⁽¹⁸⁾.
8. Bologna, Archiginnasio (CART. L 29): *Foglio celebrativo per l'ingresso in Bologna del Legato pontificio Cardinal Casoni*⁽¹⁹⁾ (mm 263x521), recante la raffigurazione di una torre con apparati pirotecnici da costruirsi in quella occasione, la sua descrizione e l'illustrazione poetica della simbologia. Non datato (1709? 1713?), firmato «Ot. Monteventi inv. et pictor», «Canossa sculp.»⁽²⁰⁾ (devo omettere le lunghe iscrizioni).
9. Bologna, Pinacoteca (PN 18141, MISC. RITR., T. IX, VOL. 155): *Vera Effigie di San Giovanni della Croce* («Vera Effigies S. Ioannis à Cruce/ Confessoris primi Carmel. Discal. Parentis ex/ Original. Hispano excerpta, et iterum impressa/ Io.s Canossa sc.»), non datata (1726 circa?), mm 147x94, con piccolo margine irregolare.
10. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 18226, MISC. RITR., TOMO IX, VOL. 155): *Vera Effigie di Santa Teresa* («Vera Effig. S. Theresiae à Iesu Virginis/ Reformationis Fr. Fr. et Monial. Carmel. Discalc. Institutricis/ ex Original. Hispano excerpta, et iterum impressa/ Io.s Canossa sculp.»), non datata (1726 circa?), mm 146x93, con piccolo margine irregolare⁽²¹⁾.
11. Bologna, Pinacoteca Nazionale (PN 18119, MISC. RITR., T. IX, VOL. 155): *Il Beato Alessandro Machiavelli da Bologna*, eremita in Palestina, di cui una lunga iscrizione illustra dati biografici e virtù, 1733 («B. Alexander Machiavelli Bonon. Confess. Eremita. Ord. FF.B.M.V.de/ Monte Carmelo Tertiarius: morum innocentia insignis: solitudinis cultor/ eximius: austeritate vit(a) admirandus.Divin(a)e voluntatis perfectissimè/ adstrictus: Virginitatis custos pr(a)eclarus: Divini amoris (a)estibus mirabilis: mortis/ su(a) pr(a)escius Sancte obyt 26. Octob.1300 in Palestina miraculis clarus. (a)et. 81./ Ex Sacr.Numismate (a)eneo antiquiss. Eiusdem Beati apud clariss. Virum/ Alexandrum Macchiavelli Bonon. Eiusdem Beati Agnatum./ Io:Canossa incidit Bon.1733»), mm 111x85, con piccolo margine irregolare.



FIG. 5 - Berlino, Kupferstichkabinett, Pietro Paolo Tozzi, *Sentenza contro Gesù Cristo*, silografia in tre fogli, fine XVI-inizio XVII secolo, K 1 A 7 (HOLZSCHNITTE). Foglio di sinistra: *Cristo tra i membri del Sinedrio*.



FIG. 6 - Berlino, Kupferstichkabinett, Pietro Paolo Tozzi, *Sentenza contro Gesù Cristo*, silografia in tre fogli, fine XVI-inizio XVII secolo, K 1 A 7 (HOLZSCHNITTE). Foglio centrale: *Caifa*.



FIG. 7 - Berlino, Kupferstichkabinett, Pietro Paolo Tozzi, *Sentenza contro Gesù Cristo*, silografia in tre fogli, fine XVI-inizio XVII secolo, K 1 A 7 (HOLZSCHNITTE). Foglio di destra: *Pilato*.



FIG. 8 - Modena, Galleria Estense, Giovanni Battista Canossa, *Sentenza contro Gesù Cristo*, matrice silografica per il foglio di sinistra, 1706, c. 221: *Cristo tra i membri del Sinedrio*.

Una quantità di dati emerge dunque da queste poche stampe, dati per i quali una completa decodifica ed un inquadramento corretto richiederanno ancora molto tempo. La trasmissione della maggior parte delle stampe della Pinacoteca attraverso una raccolta di ritratti ha dato luogo a una selezione forse deformante; tuttavia si può affermare quanto meno che ciò che si apprende da questi documenti non sia in contrasto con la scelta di un tema come quello della *Sentenza*, almeno nella misura in cui questo tema rispecchia domande ed indagini caratteristiche dell'erudizione ecclesiastica di età moderna. Canossa si profila come un personaggio consapevole dello spessore storico-documentario delle immagini, o in ogni caso compare in collegamento frequente con esigenze in qualche modo dotte⁽²²⁾. Inoltre, non si è limitato a svolgere incarichi per stampatori che hanno un versante 'popolare' come Pisarri e Peri⁽²³⁾, ma ha anche avuto qualche incarico ufficiale e forse qualche relazione piuttosto scelta. Accanto a nomi ben noti, Casoni, Machiavelli, Gozzadini, Spada, affiora quello assai più oscuro della famiglia Laurenzi.

Bologna, Vienna: Canossa e Alamanno Laurenzi

Pressoché sconosciuto oggi, il Padre Servita Alamanno Laurenzi si rivela in realtà una figura che richiederebbe una trattazione a parte. In breve: egli dovette essere in qualche modo coinvolto nel lungo conflitto, oggi tenuto in attenta considerazione dagli storici della scienza, che un potente gruppo di medici e professori bolognesi, in testa l'autorevole Gerolamo Sbaraglia e l'assai meno rigoroso Paolo Mini, scatenò contro Marcello Malpighi⁽²⁴⁾. È stata attribuita infatti al Laurenzi gran parte di una complessa operetta latina relativa a quello scontro, introdotta da una lettera dedicatoria da lui firmata e pubblicata dopo la sua morte, nel 1706⁽²⁵⁾; certo suo, un *Tributo lugubre nelle Esequie di Paolo Mini* (1693)⁽²⁶⁾ induce a pensare che egli avesse preso partito per i nemici di Malpighi, e che si riconoscesse dunque – se non, è da augurarsi, nei loro metodi sleali e violenti – nelle loro posizioni scientifiche misoneiste, delle quali avrà apprezzato, da teologo, la dimensione metafisica conservatrice. Sarà probabilmente collegata a queste frequentazioni la profonda dottrina nelle discipline fisiche ed ermetiche che il ritratto del Canossa attribuisce ad Anna Maria Laurenzi. Con un terzo Laurenzi, Taddeo, Canossa deve aver collaborato, allorché questi si propose, dopo la morte di Alamanno nel 1703, di pubblicarne i numerosi componimenti poetici rimasti inediti⁽²⁷⁾. Tra gli scritti postumi del Laurenzi, infatti, il Fantuzzi annovera, sorprendendoci con una piccola nuova notizia, i *Tributi Lugubri raccolti e dati in luce da Giovanni Canossa*, stampati «In Bologna per il Peri 1706»⁽²⁸⁾. Per intensità e per cronologia (in quanto si collocano



Fig. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo, *IVDICIVM SANGVINARIVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, dalle forme di Giovan Giacomo de Rossi a Roma alla Pace, 1600-1640, STAMPE POPOLARI SACRE M. 2-69.



Fig. 10 - Vienna, Graphische Sammlung Albertina, Egbert van Panderen da Frans Francken, *IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, 1600-1610 (?), HB88, fol. 132.4.

prima e intorno al 1706), questi contatti sembrano dunque particolarmente significativi. Dato poi l'argomento della presente indagine, si vorrebbe capire meglio un altro aspetto della vita del Laurenzi, il suo essere stato «Serenissimae Eleonorae secundae Imperatricis olim Theologus». In entrambi i fogli che lo ritraggono, egli esibisce l'immagine dell'imperatrice⁽²⁹⁾: è evidente che Canossa ha voluto mettere in evidenza le importanti relazioni del personaggio con una corte che era allora «il maggior polo di attrazione» per gli artisti di Bologna⁽³⁰⁾. Per noi è soprattutto interessante la tradizione che fa di Vienna (invece che Vienne) il luogo di ritrovamento della sentenza di Pilato, inaugurata da stampe fiamminghe che costituiscono il riferimento più stringente per la *Sentenza di Canossa*⁽³¹⁾.

Ma si è mostrato finora difficile approfondire il tema, per motivi che chiarisco brevemente. La realizzazione nel 1651 del matrimonio di Eleonora Gonzaga con Ferdinando III, già vedovo di due mogli, era stata un successo diplomatico di prim'ordine per Mantova (per Maria Gonzaga, madre della sposa, che era stata reggente di Mantova tra 1637 e 1647 e aveva poi lasciato il posto al figlio Carlo II di Gonzaga-Nevers); ma la morte di Ferdinando III nel 1657, e la regolare successione di Leopoldo I, privarono Eleonora della posizione di imperatrice in carica dopo soli sei anni⁽³²⁾. La brevità di questo lasso di tempo va sommata poi all'esiguità degli studi dedicati a Ferdinando III, e in particolare alla fase del suo regno successiva alle paci di Westfalia⁽³³⁾. A maggior ragione è difficile ricostruire la vita religiosa di questa (Maria) Eleonora, che si colloca tra due omonime imperatrici di questo nome, entrambe meglio note di lei, come i rispettivi mariti rispetto al suo⁽³⁴⁾. Può tuttavia essere pertinente al nostro tema richiamare la profonda religiosità e moralità che caratterizzavano il comportamento di Ferdinando III e davano il tono alla corte, il rispetto che l'imperatore esibiva nei confronti delle consorti, cui era fedelissimo⁽³⁵⁾, l'influenza alla corte asburgica di confessori e predicatori, in genere Gesuiti come il celebre Lamormaini⁽³⁶⁾; la fedeltà di Eleonora alle direttrici fondamentali della pietà asburgica, che la portò ad istituire, per le dame della nobiltà, l'Ordine della Croce Stellata (*Sternkreuzorden*), poi ripreso dalla piissima Eleonora Magdalena⁽³⁷⁾; ma anche il rapporto di Eleonora imperatrice ormai vedova con le carmelitane (ben quattro delle stampe di Canossa a noi conservate si riferiscono, come si è visto, all'ordine Carmelitano)⁽³⁸⁾.

Padova: Pietro Paolo Tozzi

Sebbene anch'essa tutt'altro che conclusiva, risulta di qualche interesse anche l'analisi della parentela della silografia di Canossa con la serie delle stampe europee

recanti la medesima iconografia. Nel Kupferstichkabinett di Berlino si conservano tre fogli⁽³⁹⁾ che probabilmente hanno generato una certa confusione⁽⁴⁰⁾. A prima vista paiono identici a quelli di Modena, ma sono firmati da «Pietro Paulo Tozzi» e, con un monogramma evidentemente falso, da Albrecht Dürer (FIGG. 5-7): caratteristiche che fanno immediatamente pensare a tipiche falsificazioni perpetrate per mezzo dei legni di Modena.

In realtà si dovrebbe trattare di tirature da altri legni, più belli e più abilmente lavorati. Si nota subito il tratteggio incrociato (del resto piuttosto limitato), che non compare in Canossa. In secondo luogo, nei fogli berlinesi gli abiti di Rabam, Potiphar, Achias, e il baldacchino di Pilato sono di stoffe rabescate, cioè sono ornati di motivi a fiorami o fogliami che mancano nei fogli modenesi. Altra differenza, che non può derivare dal ritocco della stampa o del legno, è data dalla semplificazione introdotta qua e là da Canossa attraverso l'uso di linee bianche risultanti da semplici solchi nella matrice, al posto di più laboriosi contorni neri, all'interno di zone fittamente tratteggiate: si veda il drappeggio del manto di Cristo e il pomo del seggio di Pilato (FIG. 8). Confrontando i segni, in particolare i tratti dei volti e delle teste, pare inoltre che la precisione e delicatezza nettamente inferiori dei fogli modenesi non derivino semplicemente dalla stanchezza dei legni, ma proprio dalla qualità dell'intaglio⁽⁴¹⁾.

Mi sembra che si possa stabilire dunque che prima di Canossa un altro silografo intagliò su tre legni, per Pietro Paolo Tozzi, un'immagine della *Sentenza* pressoché identica, verosimilmente a lui coeva. Pietro Paolo Tozzi⁽⁴²⁾ è infatti noto come libraio ed editore alla fine del Cinquecento. Questo potrebbe chiarire il carattere arcaico della silografia di Canossa: si tratterebbe di una copia da un modello italiano della fine del secolo XVI o dell'inizio del XVII⁽⁴³⁾. Ipotesi coerente con quanto sappiamo del Canossa, che, come si è visto, svolge delle immagini un ventaglio di funzioni soprattutto riproduttive, includenti la vera e propria consapevole citazione.

Roma: Giovan Giacomo de Rossi

Viene riportato che Tozzi, benché attivo tra il 1596 e il 1627 a Padova, veniva da Roma: può aver derivato da lì il modello della sua silografia padovana? Il dubbio è legittimo, in considerazione, oltretutto, e della pregnanza del tema da un punto di vista religioso, e degli stretti rapporti di Roma con L'Aquila, luogo, come si sa da Berliner, decisivo per l'avvio della vicenda iconografica. I documenti rimasti però non ci soccorrono più di tanto: essi attestano a mio avviso per ora solo che Roma è stata un centro della diffusione del nostro tema, ma non in un momento iniziale. Qui



Fig. 11 - Trento, Biblioteca Comunale, Francesco Bertelli editore (da invenzione di Frans Francken), *IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, 1600-1620 (?), G 1 B 9.

nel 1617 Philippe Thomassin incise e dedicò al cardinale Fabrizio Veralli una *inven-tio* del pittore lorenese Claude Deruet: quel «CONCILIVM ET SENTENTIA A PERFIDIS IVDEIS IN IESVM NAZARENVM REDEMPTOREM MVNDI» (Parigi, Bibliothèque Nationale) in cui Berliner vedeva, come si ricorderà, un'alternativa al modello, divenuto presto classico, di Marten de Vos⁽⁴⁴⁾. All'epoca, e fino alla sua morte nel 1622, Thomassin lavorava non solo come incisore, ma anche come stampatore, in via del Parione (poi via del Governo Vecchio, dove avevano avuto bottega anche i famosi Salamanca e Lafréry)⁽⁴⁵⁾, e anche Deruet doveva trovarsi in Italia (più o meno dal 1613 e fino al 1619). Ma la fortuna della stampa durò molto oltre il loro tempo (sono attestate riedizioni nel 1649 e nel 1779): come risulta da un inventario del 1648, le matrici confluirono, al pari del resto di tante altre del 6', in una delle stamperie più attive di Roma, quella di Giovan Giacomo de Rossi alla Pace, di cui infatti gli esemplari del secondo stato portano già l'indirizzo alla data 1649. La stampa è menzionata negli *Indici* della stamperia de Rossi del 1677 (p. 53, c. 5) e del 1735 (p. 80); in questi ultimi è individuata con il titolo di *Concilio fatto da Giudei per condannare a morte Cristo Signor nostro*, con l'indicazione «intaglio a bulino di Filippo Tomassini, in tre fogli reali», con il prezzo di 20 baiocchi e con una valutazione di 10 scudi per le matrici⁽⁴⁷⁾.

Nella stessa bottega si poteva acquistare un articolo più modesto, che, evidentemente a causa del valore assai più scarso, i de Rossi non registrarono nei loro *Indici* a stampa: un anonimo «IVDICIVM SANGVINARIVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI», di cui l'esemplare da poco reso noto da Papastratos (Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli)⁽⁴⁸⁾, fu appunto stampato «Gio. Iacomo Rossi formis Romae alla Pace» (FIG. 9). Questo foglio porta anche la traccia di un'iscrizione quasi del tutto cancellata, ciò che mi permette di retrodatare la stampa rispetto all'attività di Giovan Giacomo de Rossi (1638-1691), ma al momento non di essere più precisa. L'abrasione di indirizzi originari non è un fatto isolato, costituisce anzi la regola per le matrici de Rossi⁽⁴⁹⁾. A partire più o meno dal 1630 la famiglia de Rossi aveva infatti notoriamente rimesso insieme le matrici derivanti dalla società (circa 1553-1563) tra Salamanca e Lafréry, passate poi di mano in mano dopo la morte di Antonio Lafréry (1577)⁽⁵⁰⁾. Dato che, come sappiamo da Berliner, la diffusione dell'iconografia dell'*Ingiusto Giudizio* comincia dal 1580-81, la matrici potrebbero, del tutto astrattamente, essere appartenute agli eredi di quel grande patrimonio, a Giovanni e Stefano Duchet, morti tra 1583 e 1585, a Giovanni Gherardi, morto nel 1593, a Giovanni Orlandi, che forse possedette le matrici fra 1593 e 1630; ma purtroppo anche ai molti stampatori, che, oltre a quelli citati, sono documentati a Roma dopo il 1580⁽⁵¹⁾. La rosa dei nomi può però a mio

avviso essere ristretta ad autori ed editori attivi negli ultimi anni del Cinquecento, o, meglio ancora, nei primi del Seicento, se si tiene conto dei caratteri stilistici dell'incisione, molto diversi da quelli delle silografie di Berlino e Modena. Le figure asciutte e semplificate e la sobrietà dell'ornato sono elementi estranei alla cultura tardomanierista di queste immagini, e verosimilmente più tardi.

Colonia: Johann Bussemacher

Il termine di confronto più convincente per questi caratteri formali, fermo restando però che la loro declinazione italiana è a suo modo originale, è dato, tra le rappresentazioni a me note del *Giudizio*, dall'acquaforte di un Daniel Altenburg stampata a Colonia da Johann Bussemacher, la cui attività è documentata tra il 1577 e gli anni Dieci-Venti del Seicento⁽⁵²⁾: una «Abbildung deß Ungerechten Gerichts» con testi in latino, francese e tedesco (solo questi, come il titolo, in caratteri gotici), che secondo Rainer Henrich nello stesso tempo documenta la prima apparizione del titolo poi divenuto stereotipo e attesta il carattere internazionale acquisito dal tema⁽⁵³⁾. Osservazione più che appropriata: anche Colonia ebbe probabilmente un ruolo nella propagazione del soggetto, tanto che le indagini sui suoi stampatori autorizzano a collocare ipoteticamente qui l'origine di un'ulteriore variante iconografica diffusa in Germania. Un Gerhard Altzenbach, attivo in un periodo che va approssimativamente dal 1609 al 1674, editò, con testi in latino, un «Judicium Sanguinarium Contra IESVM CHRISTVM Salvatorem Mundi», molto particolare nell'organizzazione della scena e dei contenuti⁽⁵⁴⁾, di cui esistono una versione tedesca, anonima («Blutgericht wieder JESUM CHRISTUM den Heiland der Welt», caratteri gotici)⁽⁵⁵⁾, e una singolare rielaborazione («Des Jüdischen Landpflegers Ponty Pilati über JESUM / ergangenes Blut Urtheil...», car. gotici) che ne fonde il modello con quello di Bussemacher⁽⁵⁶⁾. La nuova composizione riprendeva l'iconografia affermata nei fogli volanti illustrati di Augusta e Norimberga, ma la rinnovava tenendo presenti modelli forestieri. Condizione della sua presumibile fortuna deve esser stata una rilevante apertura degli ambienti locali alla grafica dei Paesi Bassi: incisioni e incisori fiamminghi e olandesi erano a quanto pare presenze familiari in Colonia⁽⁵⁷⁾. In effetti, a sua volta, l'acquaforte di Bussemacher discende dall'invenzione di Marten de Vos, ma non direttamente, bensì attraverso un'altra invenzione anversana, risalente alla famiglia Francken⁽⁵⁸⁾. Le silografie di Modena e di Berlino appartengono al medesimo filone, ma testimoniano di una fase più problematica nell'elaborazione dell'iconografia.



Fig. 12 - Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Adriaen Collaert da Marten de Vos, *IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, 1581 circa, COD. OTTOBON. LAT. 3111, fol. 87v-88r. ©Biblioteca Apostolica Vaticana.

Le Fiandre: i Francken

Se si prescinde dal fatto, su cui si tornerà più avanti, che i personaggi vi portano semplici cartigli con i loro nomi, invece che scudi o cartelli con i giudizi espressi da ciascuno, l'immagine modenese ha corrispondenze molto esatte, in controparte, con una silografia da tre legni (Vienna, Graphische Sammlung Albertina), intitolata «DE SENTENTIE DES DOOTS / door pontius pilatus gegeven Over / Jesus Christus», intagliata da Ambrosius Francken⁽⁵⁹⁾. Essa a sua volta costituisce il corrispettivo silografico di un'incisione a bulino in due fogli di Egbert van Panderen da Frans Francken, con testo in latino e francese e con il duplice titolo «IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM / CONTRA IESVM CHRISTVM / SALVATOREM MVNDI» e «SENTENCE OV ARREST DES SANGVINAIREZ IVIFZ / CONTRE IESVS CHRIST LE SAVVEVR DV MONDE» (FIG. 10); anch'essa a Vienna, Albertina⁽⁶⁰⁾. L'ambientazione e la struttura della scena, la disposizione, i nomi e il numero dei personaggi, gli abiti, i gesti nelle immagini considerate sono pressoché uguali, con piccole variazioni. Differiscono leggermente, nelle silografie italiane, la posizione di Cristo, che vi è un po' inclinato in avanti, i copricapi attribuiti a tutti i personaggi (alcuni dei quali nelle stampe fiamminghe sono invece a capo scoperto), i motivi decorativi sulle pareti e su alcune vesti, la distribuzione più capricciosa di ricche volute alla base di tavoli e sedie, la pavimentazione a lastre di marmo, la forma esagonale dei gradini del seggio di Caifa. Nella silografia di Ambrosius Francken le ombre sono rese con la stessa tecnica che stupisce un po' nella stampa di Berlino: ovvero con un tratteggio incrociato alquanto monotono, formato da fitte linee parallele, verticali e orizzontali, che si incontrano ad angolo retto a distanze del tutto regolari. Inoltre essa non è semplicemente equivalente per formato, ma anche analogamente ricavata da tre legni. L'incisione di Egbert van Panderen è un termine di confronto a prima vista meno pertinente, ma sembra presupposta per un motivo di ordine iconografico: soltanto in essa il particolare della finestra attraverso la quale il popolo rumoreggia chiedendo la condanna di Cristo coincide esattamente con quello delle silografie italiane⁽⁶¹⁾.

I fratelli Frans I (1544-1616) e Ambrosius I (1547-1618) Francken: due pittori anversani, allievi di Frans Floris, quasi coetanei, uno dei quali è dunque attestato come l'inventore dell'iconografia, l'altro si presenta nell'inattesa veste di silografo, e di silografo estremamente abile. Egbert van Panderen (1581- prima del 1628), più giovane di loro di circa trentacinque anni: un incisore forse originario di Haarlem, certo attivo ad Anversa all'inizio del Seicento, poi, da prima del 1609, ad Amsterdam⁽⁶²⁾. In considerazione della sua età, Egbert van Panderen potrebbe avere inciso il suo *Giudizio* a partire più o meno dall'anno 1600, e più precisamente tra il

1600 circa e il 1608-1609 se, come pare plausibile dato l'*excudit* dell'anversano Peter de Jode, lo incise ad Anversa⁽⁶³⁾.

Padova: Francesco Bertelli

Il rapporto della silografia firmata da Pietro Paolo Tozzi con le due stampe dei Francken non fu necessariamente diretto. Non è arbitrario supporre che ne siano esistite copie italiane, come fa supporre un'incisione a bulino conservata presso la Biblioteca Comunale di Trento, firmata »FRAN.co BERTELLI / FORMA IN PADOA», che ripete fedelmente l'incisione di Egbert van Panderen, utilizzando per le scritte il latino e l'italiano: «IVDICIVM SANGVINARIVM IVDAEORVM / CONTRA IESVM CHRISTVM / SALVATOREM MVNDI» (FIG. 11)⁽⁶⁴⁾. Il nome dei Bertelli si collega con sicurezza a Venezia e a Padova, ma istituisce anche di nuovo un singolare collegamento tra il Veneto e Roma, più confuso perché indagato finora in modo meno sistematico⁽⁶⁵⁾. Un Francesco, figlio di Pietro, fu editore e incisore a Padova. Disgraziatamente, i repertori⁽⁶⁶⁾ elencano incisioni, pubblicate in parte sicuramente a Padova, firmate da un Francesco Bertelli a date così remote (1581, 1594, circa 1590), da fondare il sospetto che si debbano distinguere due personaggi con lo stesso nome⁽⁶⁷⁾: uno più o meno contemporaneo di Pietro Bertelli (la cui attività a Padova, di editore calcografico e di tipografo, viene ora datata rispettivamente 1580-1616 e 1589-1596) e uno più tardo, figlio appunto di Pietro, di cui si conoscono numerose edizioni di pieno Seicento (almeno fino al 1656, secondo qualche repertorio fino al 1677)⁽⁶⁸⁾.

Datate e analizzare le «forme» da cui venne stampato il *Giudizio* di Trento sulla base delle conoscenze circa i Bertelli non è dunque facile, tanto più se si tiene presente che il figlio di Pietro Bertelli usò la propria firma (ne viene riportata anche una molto simile alla nostra: «Fra.co Bertelli formis») non solo per lastre originali, ma anche per lastre di altri, incluso (l'ipotetico) Francesco suo predecessore⁽⁶⁹⁾. È difficile comunque non collocare la stampa di Francesco Bertelli dopo quella di Egbert van Panderen, qualitativamente tanto migliore (attribuendola pertanto al figlio di Pietro Bertelli); le sue forme semplificate potrebbero aver fatto da modello alla silografia del Tozzi?

Firenze e Siena: Domenico Falcini, Giovanni e Matteo Florimi

La recentissima pubblicazione di un «IVDICIVM SANGVINARIVM» toscano, quasi identico a quello di Trento, e di relativi documenti d'archivio⁽⁷⁰⁾, permette oggi



Fig. 13 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Anonimo (Adriaen Collaert?) da Marten de Vos, *IVDICIVM SANGVUNARIVM IVDAEORVM CONTRA IESVM CHRISTVM SALVATOREM MVNDI*, 1581, STAMPE POPOLARI SACRE M. 2-68.

di introdurre qualche elemento più concreto; ciò che si cerca qui di fare senza pretesa alcuna di esaustività (la riflessione su questi ricchi materiali, che deve passare attraverso valutazioni attente e confronti diretti, richiedendo tempi e spazi diversi da quelli ora disponibili). Tra il luglio e il novembre del 1618 sono documentate una richiesta di privilegio inoltrata all'Auditore fiorentino delle Riformazioni dall'incisore Domenico Falcini, senese da quattro anni insediato in Firenze, a proposito di diverse sue stampe, tra le quali una «Sentenza di Pilato» (7 luglio); una protesta, al medesimo indirizzo, di Giovanni di Matteo Florimi, stampatore in Siena, che si sente minacciato nelle sue attività dalla concessione al Falcini (29 agosto) di detto privilegio; la giustificazione della propria pretesa da parte del Falcini; la rinuncia del Falcini al privilegio sulla «Sentenza» (3 novembre)⁽⁷¹⁾. Dai documenti risulta non solo l'attualità del soggetto intorno al 1618, ma anche il carattere non effimero della sua fortuna: entro il 1605 il Falcini aveva già intagliato almeno due versioni della *Sentenza*, una delle quali in formato corrispondente alle produzioni dei Francken sopra descritte, e l'altra, successiva, coperta in corso d'opera da privilegio granducale nel 1605, che riduceva il formato da tre a un solo foglio reale⁽⁷²⁾ (con espedienti compositivi forse simili a quelli impiegati a Colonia?). L'invenzione esotica (che il Falcini fa provenire ora dalle Fiandre, ora dalla Francia) era inoltre stata «in forma maggiore [...] intagliata da Luned.o [?] et da altri», e stava per essere ripubblicata intorno al 1618 anche da Giovanni di Matteo Florimi⁽⁷³⁾. Il Falcini tuttavia pretendeva di essere stato il primo a diffonderla in Italia, essendosela fatta venire dalla Francia, e di essere stato privato del suo primato dalla concorrenza dei Florimi⁽⁷⁴⁾. Quale che sia la credibilità del Falcini e del Florimi, risulta dunque che nei primi due decenni del Seicento la *Sentenza* era disponibile in Italia non solo nella interpretazione di Claude Deruet, ma anche in quella di Frans Francken, di cui circolavano diverse copie e versioni; che era nota come invenzione fiamminga; e che era compresa in modo confuso e contraddittorio: da un lato si percepiva quella sua dignità, di cui parla Berliner, che induceva a descrivere le figure ed opinioni dei membri del Sinedrio come «le figure, et Sententie di più Profeti», «le figure, e Vaticinij di più Profeti»; dall'altro, la si poteva classificare in modo pertinente, secondo due tendenze: una neutrale (*Sentenza del Signore*, *Sentenza di Pilato*), e una apertamente schierata, ed è il caso, non frequente invero (ma autorizzato dal titolo francese dell'incisione di van Panderen), dell'incisione falciniana degli Uffizi, il cui titolo italiano fornisce una chiave di lettura esplicitamente antiebraica («CONSIGLIO E SENTENTIA DE MALEDETTI PONTEFICI E FARISEI CONTRO GIESU CRISTO SALVATORE DEL MONDO»)⁽⁷⁵⁾.

Da un lato mi pare dunque che il dato storico di una notevole fortuna italiana del-

l'invenzione di Frans Francken venga a confermare la discendenza dell'incisione trentina da quella di Egbert van Panderen, discendenza che il divario di qualità aveva già indotto a ipotizzare, e che influisce sull'identificazione di Francesco Bertelli come figlio di Pietro; dall'altro, il nodo dei problemi relativi al titolo e ai testi spinge a una riflessione più approfondita sulla silografia di Pietro Paolo Tozzi, che ha in proposito una posizione peculiare. Rappresentarla in modo univoco come derivante da Francesco Bertelli (che, in riferimento al Tozzi, privilegierei più di Falcini per la possibile condivisione del contesto geografico) può essere sbrigativo. La silografia potrebbe a mio avviso forse ancora reggere una datazione di poco antecedente, per cui il 1580 è il termine *post quem* e gli anni Novanta sono il periodo più probabile.

Anversa: anni difficili

Questo comporterebbe un collegamento più diretto anche con l'archetipo di Marten de Vos (FIG. 12), collegamento suggerito a prima vista da una comune intonazione manierista, più accentuata che non nelle stampe dei Francken, e da qualche aspetto iconografico. Mentre però l'analogia formale potrebbe forse rivelarsi ingannevole se studiata più da vicino⁽⁷⁶⁾, quella iconografica, che consiste, a parte minuti particolari di secondaria importanza⁽⁷⁷⁾, nella parziale coincidenza dello schema di rapporto tra parole e immagini, investe un problema centrale: il verbale della discussione nel Sinedrio è in entrambi i casi estromesso dalla parte figurativa (mentre diversa è la modalità di identificazione dei partecipanti, grazie rispettivamente a numeri e a nomi su cartigli). Anzi, per quel che vediamo, nella silografia il verbale manca del tutto. Questo solleva numerosi interrogativi. Non si conosce, che io sappia, a parte un tardo foglio volante di Abraham Bach⁽⁷⁸⁾, un'altra antica immagine a stampa che sia del tutto priva del protocollo della seduta, in qualunque modo disposto. Al contrario, tanta è la stabilità degli elementi dell'iconografia, una volta che questa ha preso la forma classica, che si ha un motivo in più per chiedersi, con Berliner, se alla sua origine ci sia stato un *Gnadenbild*. Naturalmente si può pensare ad una scelta di comodo, o ad una deformazione derivata dalla perdita di eventuali testi tipografici⁽⁷⁹⁾. Resta però legittimo inquadrare la mancanza del protocollo nel problema generale dell'evoluzione degli elementi verbali. Questi elementi sono fondamentalmente tre: sentenza di Pilato, verbale della seduta nel Sinedrio, lista dei nomi dei partecipanti (sorvolando qui su quel quarto elemento che è il titolo, per il quale si pongono problemi specifici). Di uno, la sentenza, ci facciamo un'immagine dinamica, e anzi di esso ormai conosciamo largamente la storia, grazie a Rudolf Berliner e a Rainer

Henrich⁽⁸⁰⁾. Si può pensare che gli ultimi due siano invece comparsi all'improvviso, senza essere passati per una fase di formazione? Che la letteratura teologica e devota non abbia fatto speculazioni anche su di essi? Sulla base di qualche indizio, questa supposizione mi pare non infondata almeno a proposito del verbale⁽⁸¹⁾: esiste un autore, il Beato Simone da Cascia, che ricostruisce la seduta, ed esiste almeno un manoscritto che ne riprende in forma schematica l'ipotetico dialogo nel Sinedrio, numerando gli interventi e stabilendo che essi furono venti (come nella nostra iconografia), dieci a favore di Cristo e dieci contro di lui⁽⁸²⁾. Il ritrovamento del 1580 avrebbe in questo caso fatto confluire insieme una vera e propria tradizione ben attestata relativa alla sentenza di Pilato, e un filone probabilmente assai meno strutturato di indagini e supposizioni circa la persecuzione di Cristo da parte degli Ebrei, causa ultima della condanna: e, va sottolineato, non fu come «sentenza di Pilato», ma come «iudicium sanguinarium Iudaeorum», che la scena concepita da Marten de Vos nel 1581 entrò nella circolazione a stampa.

Possono le coordinate storiche di cui siamo a conoscenza indicarcene il motivo? Per la verità, la collocazione intorno al 1581 è ipotesi di Rudolf Berliner; ma ipotesi confermata oggi da dati cui egli non ebbe all'epoca accesso. Non offre infatti indicazione cronologica l'incisione di Adriaen Collaert; ma lo fa per essa una variante non firmata, che è datata 1585 e che entrò a far parte della collezione di Achille Bertarelli esattamente nel 1933 (quando Berliner consegnava alle stampe il suo articolo!)⁽⁸³⁾. Se anche rinunciamo a prendere in considerazione ogni altra informazione⁽⁸⁴⁾, possiamo ugualmente arrivare a una datazione sicura tra 1581 e 1585. Questo livello di approssimazione potrebbe accontentarci in altri casi; ma in questo credo di no: gli anni 1580-1585, a prima vista così vicini, e quasi equivalenti, sono invece attraversati da una profonda frattura nella storia di Anversa e dello stesso Marten de Vos: sono gli anni convulsi in cui la città aderisce all'Unione di Utrecht, subisce l'assedio di Alessandro Farnese, viene vinta e ricattolicizzata⁽⁸⁵⁾. Era quello del *Giudizio sanguinario* un tema neutro, in un ambiente segnato da accesi conflitti e severi controlli religiosi anche e proprio in materia di immagini⁽⁸⁶⁾? Tanto più che esso era connesso con la parte Farnesiana, sebbene in modo curiosamente contorto. Non è stato fino a questo momento osservato che L'Aquila era nel 1580 sede della Governatrice degli Abruzzi Margherita Farnese duchessa di Parma; quella stessa Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, che in anni cruciali era stata Reggente dei Paesi Bassi, che parve dovesse diventarlo di nuovo, nell'area spagnola, tra 1579 e 1581, ma che dovette ritirarsi di fronte al figlio Alessandro. Può questo dato essere stato casuale e privo di conseguenze? È per esempio per questo che il ritrovamento dell'Aquila diventò nelle stampe fiamminghe il ritrovamento di Vienna in Austria?

In presenza poi di una densità di suggestioni, di implicazioni, di passioni, quale possiamo supporre in Anversa tra il 1580 e il 1585, che cosa significavano, o che cosa si prestavano a rappresentare gli Ebrei del Sinedrio? Lunghi, dunque, dall'essere un approdo scontato, un solido sostegno per il rado tessuto di rapporti che ho cercato di ricostruire attraverso più di un secolo tra l'Italia e il Nordeuropa, le Fiandre, in cui vennero creati gli archetipi della *Sentenza contro Cristo* recependo l'invenzione quasi sicuramente tedesca del verbale del Sinedrio, mi sembrano il luogo di complessità ulteriori rispetto a quelle già segnalate in passato; complessità da lasciarsi alle future indagini di chi abbia le competenze specifiche per affrontarne i singoli momenti.

Nota: il presente testo è stato licenziato il 31 dicembre 2008.

NOTE

- ⁽¹⁾ Cfr. «*Sentenza contro Gesù Cristo*»: *einige Aspekte der italienischen Geschichte einer europäischen Ikonographie*, in *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX*, Atti del Convegno (VII Congresso SIEF, 9-12 marzo 2006), a cura di A. Milano, Rovereto, 2008, pp. 381-410. Ringrazio vivamente Alberto Milano e Claudio Salsi per aver permesso la pubblicazione in questa sede della versione italiana del testo. Per gli aggiornamenti, cfr. in particolare la nota 12 ed il penultimo paragrafo. Riproduzione delle matrici in *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel cinquantésimo anniversario della morte di Achille Bertarelli*, a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia, Milano, 1988, tav. 12; analisi della silografia in *I legni incisi della Galleria Estense*, a cura di Ead., Modena, 1986, pp. 150-156 nr. 153 (scheda di M. GOLDONI).
- ⁽²⁾ R. BERLINER, *Das Urteil des Pilatus*, «Die Christliche Kunst», 30 (1933), pp. 128-147, ora anche in *Rudolf Berliner (1886-1967), «The Freedom of medieval Art» und andere Studien zum christlichen Bild*, hrsg. von R. Suckale, Berlin, 2003, pp. 42-59. Sintesi e ampliamento dei risultati raggiunti successivamente nel fondamentale R. HENRICH, *Gericht über Jesus (Das Urteil des Pilatus)*, voce di prossima pubblicazione nel *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte* (che citerò dal dattiloscritto, versione del marzo 2003, come HENRICH, *Gericht*). Al dottor Henrich, cui sono stata debitrice, negli anni, di preziosissimi aggiornamenti sulla letteratura e sulle immagini, nonché della trasmissione di materiali di accesso per me difficile, sono molto grata anche per l'incoraggiamento e la rara disponibilità a condividere le conoscenze in una ricerca 'senza invidia'.
- ⁽³⁾ Una sua menzione significativa mi è risultata rara, tra fine Cinquecento e fine Ottocento, nella letteratura di devozione e nella letteratura specialistica dedicata alla stampa, se si prescinde da passi di due autori italiani la cui erudizione ha caratteri particolarissimi: Pietro Zani, ecumenico nei confronti della grafica assai più della media degli autori di repertori (cfr. M. GOLDONI, *Dietro un acquisto: motivi inespressi nella cultura di Adolfo Venturi* in *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, Atti del Convegno, Modena 25-26 maggio 1990, Modena, 1994, pp. 147-179, 163); e Padre Donato Calvi, autore di un lessico di nomi e termini evangelici assai fortunato ai suoi tempi, pressoché sconosciuto ora (cfr. EAD., in *Legni incisi* 1986, cit. n. 1, nr. 153, pp. 154, 156).
- ⁽⁴⁾ Rara pare essere stata in Italia anche la ripresa dell'iconografia nel secolo XIX, al contrario di quanto è avvenuto in altre aree (C. PIESKE, *The European Origins of four Pennsylvania German Broadsheet Themes*, «Der Reggeboge - The Rainbow, Journal of the Pennsylvania German Society», 23 (1989), pp. 6-32). A fronte delle numerose stampe tedesche, svizzere, francesi, di cui si può avere un'impressione attraverso la vasta raccolta di Berlino, Museum Europäischer Kulturen (raccolta di cui il Direttore, prof. dott. Konrad Vanja, mi ha generosamente facilitato la consultazione), e che sono segnalate in varie collezioni pubbliche e private (ringrazio qui vivamente per riproduzioni e informazioni la prof.ssa C. Pieske, la dott.ssa M. Sadion, il dott. D. Lerch, il dott. M. Wiedemann, il dott. A. Milano), solo due sono le stampe in italiano che posso finora citare: il foglio 30/428a, del Bayerisches Nationalmuseum, pubblicato da Berliner (*Urteil*, cit. n. 2, p. 145, ripr. a p. 141), firmato Leiber (cfr. *Santi di casa, santi di questa terra. Immagini della devozione popolare*, a cura di C. Fai, Veglie, 2004, in part. i testi di C. Pieske e A. Milano, pp. 95-122), se ben capisco fatto avere a Berliner da un dottor Silla Rosa,

«ispettore onorario dei monumenti a Roma» (la schedatura del museo non contiene al momento testimonianze sulla provenienza), e la litografia torinese della raccolta Davoli, 931 Giudizio di condanna di Pontio Pilato, Governatore della Giudea contro Gesù...», edita dai Fratelli Rey-cend e stampata da D. Festa nel 1839 (Z. DAVOLI, C. PANIZZI, *Il segno sulla pietra. La litografia in Italia dalle origini al 1950*, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli, Reggio Emilia, 2006, p. 27). Per la gentilezza e la sollecitudine con cui mi hanno trasmesso informazioni e materiali in proposito, oltre che agevolato la consultazione, sono grata alla dott.ssa Nina Gockerell del Bayerisches Nationalmuseum e al dottor Zeno Davoli.

⁽⁵⁾ F.W.H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts c. ca 1450-1700*, Amsterdam, dal 1949, v. XLIV, *Maarten de Vos*, compiled by C. SCHUCKMAN, edited by D. DE HOOP SCHEFFER, Rotterdam, 1996, n. 1147, testo p. 228, ripr. p. 112 («The Litigation against Christ»). Si è ritenuto che l'incisione, di cui nel 1981 è affiorato sul mercato un presumibile disegno preparatorio, datato (*ibid.*, p. 228; HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 3), riprendesse un dipinto conservato a Braunschweig, Landesmuseum, proveniente da collezione privata (donazione von Reinike del 1868, cfr. E. FLECHSIG, *Verzeichnis der Gemäldesammlung im Landes-Museum zu Braunschweig*, Braunschweig, 1922, pp. X, 9, nr. 42b), che a lungo si è continuato ad attribuire a Marten de Vos nonostante l'opinione contraria di diversi specialisti. Il rapporto di derivazione va probabilmente rovesciato e il dipinto è stato espunto dal catalogo di de Vos: A. ZWEITE, *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1980, pp. 357-358; HENRICH, *loc. cit.*, segnala anche altri analoghi dipinti.

⁽⁶⁾ Almeno nell'esemplare della Biblioteca Vaticana, COD. OTTOBON. LAT. 3111, fol. 87v/88r (per informazioni sul quale ringrazio vivamente il curatore del Dipartimento Manoscritti, dottor Paolo Vian), che Berliner ebbe presente (cfr. *Urteil*, cit. n. 2, p. 144, n. 4), e che va aggiunto a quelli citati nello Hollstein, di Bruxelles, Cracovia, Stoccarda, Parigi, Monaco, Vienna. Con buone ragioni, Berliner legge le iniziali del nome «I. C.»: in effetti, nella V sono incluse una C e una I che la taglia. D'altro canto, l'estremità inferiore della I non è leggibile, dato che si insinua nell'angolo acuto della V; e non c'è attestazione nei repertori della firma I.C. Visscher (per quanto la firma «I.C. Vischer», «I. Vischerus» compaia talvolta in stampe attribuite al più tardo Cornelis Visscher, cfr. *Stampe di maestri olandesi del sec. XVII dalla raccolta Malaspina dei Civici Musei di Pavia*, catalogo della mostra, a cura di A. Peroni, Pavia 1970, p. 46, nrr. 45-46, mentre la firma J.C. Visscher (excudit) accompagna diverse opere di incisori anversani a date compatibili (Abraham de Bruyn, in incisione datata 1568; lo stesso Marten de Vos: A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, Amsterdam, 1963, ed. orig. 1906-1911 – da questo momento citato come WURZBACH –, I. Bd, p. 214, nr. 38; II. Bd, p. 821). Potrebbe allora trattarsi di Claes Jansz. (Nicolas Joannis, circa 1550-1612), o Jan. Claesz. (XVI-XVII sec.: il medesimo?), di Amsterdam, da cui discende Claes Jansz. de Jonghe (1586-1652); più noti i fratelli Visscher, il grande Cornelis, Jan, Lambert, che si collocano a date però più tarde tra Amsterdam e Haarlem. Cfr. le voci *Visscher*, *Claes Jansz.*, *Jan Claesz.*, *Cornelis, Jan, Lambert*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von U. Thieme, u. F. Becker (d'ora in poi citato come THIEME, BECKER), Bd. XXX, hersg. von H. Vollmer, Leipzig, 1936, pp. 414, 417. Cfr. Anche A.J.J. DELEN, *Histoire de la Gravure dans les anciens Pays Bas et dans les provinces Belges des origines jusq' a la fin du XVIIe siècle*, Paris, réimpression 1962, *Deuxième partie, Le XVIIe siècle, Les graveurs d'estampes*, (d'ora in avanti: DELEN) pp. 64-65, 160. Per E. Hoe-

swinkel, cfr. WURZBACH, cit. *supra*, I, p. 696 («Kunsthändler in Antwerpen um 1650»), DELEN, cit. *supra*, II, p. 170, («Eduard van Hoeswinkel qui tomba lors de l'attaque du duc d'Alançon le 7 janvier 1583 et qui édita de nombreuses suites»).

⁽⁷⁾ GOLDONI, *La raccolta di legni della Galleria Estense*, in *Legni incisi*, cit. n. 1, pp. 11-29, alle pp. 11-14.

⁽⁸⁾ MILANO, *La falsificazione dei legni*, in *Legni incisi*, cit. n. 1, pp. 31-33; *Le falsificazioni Barel-li*, in *Achille Bertarelli e Trieste*, a cura di A. Giacomello, Trieste, 2000, pp. 79-93. Anche la firma di Canossa venne falsificata, cfr. la n. 13. Ringrazio i Soprintendenti di volta in volta responsabili per avermi consentito di accedere ai depositi della Galleria Estense e di effettuare controlli e riproduzioni, il personale competente per avermi assistita, in modo particolare il dottor Luigi Lazzari e la signora Grazia Silvestri.

⁽⁹⁾ A. FORATTI, *Viani, Giovanni*, in THIEME, BECKER, cit. n. 6, Bd. XXXIV, hersg. von H. Vollmer, Leipzig, 1926, pp. 323-324; R. ROLI, *La pittura nella seconda metà del '600 in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, Milano, 1989, I, pp. 248-278, 264-265; *Viani, Giovanni, Scheda bio-bibliografica* di C. GUIDETTI ROLI, *ibid.*, II, p. 918; R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800: dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, 1977, pp. 99-100, 297.

⁽¹⁰⁾ L. CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III Re di Sardegna &c. &c.*, in Roma MDCCLXIX, nella stamperia di Marco Pagliarini, p. 250. Vita del Moretti: *ibid.*, pp. 249-250; in aperto contrasto: G. CAVAZZONI ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, v. II, in Bologna MDCCXXXIX, pp. 17-19. Sugli scontri del Crespi con i contemporanei: J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, 1996 [1a ed. 1935, ed. orig. Wien, 1924], p. 579, pp. 530-531. Sui figli: P. K(RISTELLER), in THIEME, BECKER, cit. n. 6, Bd. V, 1911, p. 515 (Maria Caterina); G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, t. III, in Bologna MDC-CLXXXIII, p. 82 (Giuseppe).

⁽¹¹⁾ Poche altre segnalazioni bibliografiche – Gori Gandellini, Heineken, Nagler, Heller, Le Blanc –, che non aggiungono dati significativi, alla voce *Giovanni Canossa* del THIEME, BECKER, cit. n. 6 (Bd. V, 1911, pp. 514-515), voce importante perché firmata da un «P.K.» che, in base all'elenco dei collaboratori dell'opera, dovrebbe essere Paul Kristeller; questi aveva diretta esperienza da un lato dei minori bolognesi (grazie all'incarico, ottenuto con l'aiuto di Adolfo Venturi, di procedere a un ordinamento scientifico del patrimonio grafico conservato presso la Pinacoteca di Bologna), e dall'altro delle matrici di Modena, che, come risulta da una sua lettera del 1889 ad Adolfo Venturi, era stato tra i primi a vedere presso la Galleria Estense dopo il loro acquisto da parte dello Stato Italiano nel 1887 (GOLDONI, *Dietro un acquisto*, cit. n. 3, p. 159 e p. 174, n. 56).

⁽¹²⁾ Per il reperimento delle stampe bolognesi, guidato dalla catalogazione in «Imago», e la cortese assistenza, ringrazio vivamente la dottoressa E. Rossoni, responsabile del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca; ringrazio inoltre la sua collaboratrice dottoressa Pirani, nonché il personale dell'Archiginnasio. L'elenco riflette uno stato delle conoscenze che i professionisti della catalogazione hanno nel frattempo permesso di approfondire, in particolare per quanto riguarda le stampe che a suo tempo ho potuto consultare presso l'Archiginnasio. In considerazione di ragioni di spazio e della fondamentale coerenza dei nuovi dati con quelli già noti, per cui quei tratti di Canossa che mi premeva delineare non risultano alterati in modo sostanziale,

mi limito a inserire in nota i riferimenti essenziali alle stampe censite in «Imago» (cfr. *infra*, n. 20) e alle relative schede di catalogo (cfr. *infra*, nn. 16, 17, 19), consultabili *online*. Ulteriore, e più rilevante, integrazione in nota (cfr. *infra*, nn. 14, 16, 21) deriva dalla consultazione, che ho effettuato solo in un secondo momento, delle stampe di Canossa comprese nel Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli; anche di questi pezzi, conservati presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, è disponibile una catalogazione *online*. Esprimo viva gratitudine al dottor Zeno Davoli e alla dottoressa C. Panizzi, che hanno facilitato con molta gentilezza il mio lavoro.

⁽¹³⁾ P. ZANI, *Enciclopedia metodica delle belle arti*, 28 voll., Parma, 1817-1824, I, 5, p. 21. Va osservato che la firma del Canossa nelle due silografie di provenienza Soliani del Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli, la *Madonna del Carmelo* (INV. 3252) e la *Mater Purissima* (INV. 3251), è appunto il risultato della intrusione di tasselli nelle relative matrici (M.164, M. 187).

⁽¹⁴⁾ A. SORBELLI (*Storia della stampa in Bologna*, Bologna, 1929, p. 154), pone l'inizio dell'attività di Ferdinando Pisarri, forse fratello di Costantino (attivo approssimativamente dal 1700 al 1743), intorno al 1725, ed elenca sue opere fin verso il 1780. Se di questo Pisarri si tratta, il legno può solo essere un vecchio legno riutilizzato. La Biblioteca Panizzi possiede una copia parimenti non datata (INV. 3253), «In Bologna: nella stamperia del Sassi». Possiede inoltre un altro *Vero ritratto*, comparabile per la goffaggine stilistica al nr. 1 e forse coevo:

*1.bis. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli, (INV. 3626): «IL VERO RITRATTO DELLA MIRACOLOSA MADON(N)A DETTA DEL PRESEPIO/ POSTA NELLA CHIESA DELLE R.R. MM. DI S. CATTERINA/ DELLA TERRA DI CENTO», non datato, firmato «Canos(s)a F.»; mm. 208x155, 217x164; acquaforte e bulino. La scarsa qualità è peraltro criterio di datazione piuttosto dubbio, riguardando in questo caso soprattutto il disegno: si dovrebbe forse tener conto, nel valutarla, del vincolo dell'archetipo che poteva essersi costituito attraverso analoghe stampe, circolanti fra Sei e Settecento (una, firmata «P.T.f.», all'Archiginnasio). Caratterizzate da una greve fedeltà alla lettera del bassorilievo di ambito donatellesco, esse erano forse sentite come più vicine all'immagine di culto, per quanto ne alterassero la bellezza, che non una replica nobile come l'incisione guercinesca di Matteo Mengarini. Un esame più specifico potrebbe tenere in considerazione la possibilità di altre date, come la ricorrenza dell'incoronazione dell'immagine, 1606. Cfr. *La Madonna del presepe da Donatello a Guercino* (Cento, 2 dicembre 2007-13 aprile 2008), Bologna, 2007.

⁽¹⁵⁾ Ho riportato le iscrizioni nel modo più fedele possibile con i caratteri ordinari, rendendo pertanto la presenza di segni di abbreviazione con una integrazione tra parentesi.

⁽¹⁶⁾ I fratelli Peri furono attivi approssimativamente tra il 1700 e 1720 secondo SORBELLI, *Storia della stampa*, cit. n. 14, p. 151. La scheda di «Imago», il cui titolo cita le parole del libro sorretto da Gioacchino, «Nascetvr de Virgini (*sic*)», indica in un'immagine venerata a Bologna nella chiesa di Santa Maria della Carità, raffigurata anche in una incisione di Francesco Maria Francia (1657-1735), l'origine dell'iconografia. Va collocato a questo punto dell'elenco:

*5bis. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli (INV. 3248): *Angelo adorante il SS. Sacramento*, firmato «Io. Canos. Inc. 1705», incisione a bulino da bel disegno raffigurante il Santissimo Sacramento nel cielo di Bologna, adorato dalle figure, genuflesse su una nuvola, di un grande Angelo (Custode?) e di un bambino che gli addita la città, mm 240x168, 248x165.

⁽¹⁷⁾ *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi sive Summorum Pontificum - S.R.E. Cardinalium - Ecclesiarum Antistitum series e documentis tabularii praesertim Vaticanis collecta-digesta-edita*, volumen quintum, per P. Remigium RITZLER O.F.M. Conv. Et P. Pirminum SEFRIN O. F. M. Conv., Patavii MCMLII, p. 26, p. 375; *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae, quotquot innotuerunt a Beato Petro Apostolo*, a multis adjutus edidit P. Pius Bonifacius Gams O.S.B., Ratisbonae 1873, p. 432; C. WEBER, *Legati e governatori dello Stato Pontificio: 1550-1809*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i beni Archivistici, 1994 (pubbl. d. Archivi di Stato. Sussidi, 7), p. 709. Del Gozzadini, uomo di grande cultura e di interessi anche letterari e artistici, al di là della sua preparazione giuridica, esiste naturalmente, oltre a una medaglia (Ferdinand de Saint Urbain) che lo ritrae di profilo, un ritratto ufficiale, molto simile (modello di questo?), nel *Libro de' Ritratti de... Cardinali* iniziato da Giovanni Giacomo de Rossi nel 1658. Le schede di «Imago» riferite a due corrispondenti esemplari dell'Archiginnasio propongono anche una datazione al 1710, fondandosi sulla presenza del ritratto, «con la sottoscrizione del Canossa completa della data 1710, abrasa in questo stato», nell'edizione (Peri), dedicata al Gozzadini, delle «theses ex utroque iure» disputate quell'anno da un Giovanfrancesco Benni (Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.o.III.05 op.17).

⁽¹⁸⁾ C. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole, Dipinti, affreschi, disegni*, Bologna, 1990, pp. 94, 160-161. Ringrazio per questa indicazione la dottoressa Rossoni. Cfr. ROLI, *Pittura bolognese*, cit. n. 9, pp. 110-112, 254; A. COLOMBI FERRETTI, *Il Dal Sole in casa Spada*, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari*, I, Firenze, 1979, pp. 127-134, in particolare pp. 127, 133-134: il dipinto oggi alla Galleria Estense, citato dallo Zanotti, proviene dal «più antico palazzo Spada [...] quello di via Castiglione»; una copia, «di mano del Bertuzzi, allievo di Dal Sole», era secondo Marcello Oretti conservata nel palazzo già Fantuzzi, poi Spada, in piazza San Martino.

⁽¹⁹⁾ Lorenzo Casoni (Sarzana 1645-Roma 1720), fu collaboratore del nunzio straordinario che rappresentò la Santa Sede alla pace di Nimega, Nunzio pontificio a Napoli, Assessore del Santo Uffizio. Vescovo titolare di Cesarea dal 1690, fu creato cardinale nel concistoro del 17 maggio 1706; dopo essere stato Legato a Ferrara nel 1707, fu nominato il 9 settembre 1709 Legato a Bologna, dove la sua permanenza è documentata fino al 10 aprile 1714. Protetto da Innocenzo XII e stretto collaboratore di Clemente XI Albani, il personaggio, che ebbe grande rilevanza politica pur tra alterne fortune, e notevolissimo spessore intellettuale, prese posizioni audaci e controverse sulla questione giansenista. RITZLER, SEFRIN, *Hierarchia Catholica*, cit. n. 17, V, p. 24; WEBER, *Legati*, cit. n. 17, pp. 158, 558; cfr. G. PIGNATELLI, *Casoni, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti cit. come *D.B.I.*), a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, v. 21, Roma, 1978, pp. 407-414. La scheda di «Imago» data al 1713 l'ingresso in Bologna del cardinale e la sua nomina a legato, e di conseguenza anche l'incisione.

⁽²⁰⁾ Il chiarimento definitivo delle firme che accompagnano quella di Canossa si deve alla scheda di «Imago», cui rimando: essa precisa, attraverso riferimenti documentari e bibliografici, i nomi di Ottavio Monteventi (a prima vista, e secondo la schedatura precedente, «Manenti») come *inventor* e di Antonio Patelli come Fuochista («inventor De Focchi»). La medesima catalogazione segnala un altro pezzo, da collocarsi a questo punto: 8bis. Bologna, Archiginnasio (INV. SCG 2007; COLL. C. GOZZ. 2 126), *Macchina pirotecnica allestita in occasione dell'ingresso in Bologna del card. Curzio Origo*, 1717, grande silografia firmata «G. Canos. Int.», su disegno e invenzione di O. Monteventi, illustrazione per gli *Ordini da tenersi per la Machina de' Fuochi di gioja nello arrivo alla Legazione di Bologna del[...]*

Cardinale Curzio Origo prescritti dalla Illustrissima, ed Eccelsa Assunteria di Munizione, ed eseguiti dal Fuochista Antonio Patelli, bando privo di ulteriori indicazioni (INV. SCG 2006), mm 556x414.

⁽²¹⁾ Giovanni della Croce, fondatore del primo convento dei *descalzos* nel 1568, venne santificato solo nel 1726 (*post quem* dovrebbe essere datata l'incisione, dato che le iscrizioni del Canossa sembrano sempre molto precise). Cfr. G. DE LUCA, *Giovanni della Croce*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti*, ed. 1949, v. XVII [ristampa del v. XVII, Roma, 1933], p. 233. La sua immagine circolava a Bologna grazie a un dipinto di Lorenzo Pasinelli (1675), da cui incisero fogli lo Zanotti (1696: il Canossa pare trarne ispirazione dal punto di vista stilistico), il Bonavera (1706), il Dal Sole (cfr. THIEM, *Giovan Gioseffo Dal Sole*, cit. n. 18, pp. 186-187): può essere stata questa circolazione di immagini a motivare la precisazione sull'autenticità del ritratto. Più stringente la corrispondenza fra la «vera effigie» di santa Teresa e un ritratto della santa di Rubens, noto in due repliche, di cui una (olio su tavola, cm 67x69), conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, riscoperta a metà anni Settanta, e inserita nel catalogo di Rubens come un suo capolavoro (M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, 1989, p. 195, nr. 249). Nel presente contesto, la provenienza del dipinto costituisce un elemento di ulteriore interesse. V. *infra*, n. 38. All'origine delle «vere effigie» della santa è il ritratto di Juan de la Miseria nel convento di Siviglia, del 1576; analogamente, di Giovanni della Croce l'Ordine Carmelitano si curò di diffondere l'immagine autentica sulla base di originali spagnoli. Cfr. G. KASTER, *Johannes vom Kreuz* e B. BÖHM, *Theresia von Avila*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum SJ, Freiburg, 1994 (Sonderausgabe: ed. orig. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1968-1976), *Ikonographie der Heiligen*, risp. Bd. 7 (1974), pp. 144-147, Bd. 8 (1976), pp. 464-468. Nell'ordine cronologico, segue alla *Vera effigie di S. Teresa* l'incisione forse più attraente fra quelle in elenco:

*10bis. Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto delle Stampe Angelo Davoli (INV. 3250), «CATHARINA DE PAZZIS Florentina Monialis Ord. B.M.V. De Monte Carmelo facta An. 1583./ Aet. 17., dicta S.r MARIA MAGDALENA ad Coelum evocata 25. May 1607. Aet. 41., & in SS: Virginum/ Catalogo adscripta Anno 1669./ Ex prototypo apud Clariss. Senatorem Alaman(n)um dè Pazzis Florent. Eiusdem Sancta(e) Agnatum.»; reca in basso le seguenti indicazioni di paternità, in cui la simmetria delle date può dare indizi sull'origine dell'incisione: «Sanctes Titi ad vivum pinxit An. 1583.», firmata «Jo(hanni)s: Canossa incidit Bonon. 1732.», mm 205x160, 238x170; bulino e acquaforte.

⁽²²⁾ Così, la «Narrazione del principio dell'antichissima Chiesa della Beata Vergine del Sasso», che pure è una stampa assai modesta, ha qualche pretesa storica, che si esprime e nel rilievo dato alla «antichità» della chiesa, e nella puntualità delle citazioni («Così riferisce il Ghirardacci par. I delle Storie di Bologna pag. 123 alli anni di Cristo 1288», ecc.). Di entrambe le immagini di santa Teresa e di san Giovanni della Croce viene sottolineato che si tratta di «Verae Effigies», ma la tradizionale formula cattolica è declinata in modo moderno: la fonte spagnola dei ritratti garantisce l'autenticità in senso storico-documentario. La piccola incisione dedicata al Beato Alessandro Machiavelli è contemporaneamente un santino secondo modelli anversani e una specie di scheda storica, che procura di dare informazioni esatte tanto con le parole («Confessor», «Eremita», «O. F. B. M. V. de Monte Carmelo Tertiarius», 1219-1300...) quanto con l'immagine (rappresentato autenticamente, da un originale credibile per santità, età «antichissima», provenienza da casa Machiavelli).

⁽²³⁾ SORBELLI, *Storia della stampa*, cit. n.14, pp. 151, 152-154, 188.

⁽²⁴⁾ Mi limito a rimandare, per questo punto che non ho spazio per approfondire, allo studio di M. CAVAZZA, *The uselessness of Anatomy: Mini and Sbaraglia versus Malpighi*, in *Marcello Malpighi anatomist and Physician*, a cura di D. Bertoloni Meli, Firenze, 1994, pp. 129-145, e alla bibliografia ivi citata.

⁽²⁵⁾ FANTUZZI, *Notizie*, cit. n. 10, t. V, 1786, voce *Laurenzi, padre Alamanno*, pp. 26-28, a p. 27; l'attribuzione non è accreditata da repertori più recenti: cfr. G.M. ROSCHINI O.S.M., *Galleria Servitana*, Roma, 1976, I, p. 377; P. M. BRANCHESI O.S.M., *Bibliografia dell'Ordine dei Servi*, III, Bologna, 1973, pp. 133-140. Per queste indicazioni bibliografiche ringrazio vivamente Padre Franco Azzalli O.S.M., con cui ho potuto mettermi in contatto grazie alle gentili indicazioni della professoressa Francesca Orlandini.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*; si tenga presente che Mini emerge come il peggior nemico di Malpighi dall'autobiografia postuma di quest'ultimo, cfr. CAVAZZA, *The uselessness*, cit. n. 24, p. 130.

⁽²⁷⁾ Questo proposito emerge dalla prefazione di Taddeo a un volumetto di versi del fratello, *Tributi lirici a gli eroi trionfanti del cielo. Poesie sacre [...] Raccolte, e date in luce dal P.F. Taddeo Laurenzi Servita fratello dell'Autore*, In Bologna, per gl'Eredi di Antonio Pisarri, MDC.XCIV.

⁽²⁸⁾ FANTUZZI, *Notizie*, cit. n. 10, t. V, p. 27. Questi dati, che per la loro complessità devono essere oggetto di un'indagine specifica, vanno messi in rapporto con il rilevamento, nella catalogazione di «Imago», di un foglio (G.D.S. Archig., INV. SCG 2350), «probabile frontespizio di un anonimo volume», con l'iscrizione «Poesie liriche di F. Alamano Laurenzi Servita Bolognese: Parte Prima e Seconda / Canossa inc.».

⁽²⁹⁾ Fantuzzi dà notizia di due tributi poetici del Laurenzi all'imperatrice, del 1669 e del 1674 rispettivamente (*ibid.*, p. 26). Le fattezze dell'imperatrice nel medaglione (una miniatura?) del ritratto più tardo riflettono piuttosto fedelmente quelle tramandate da una medaglia di Johann Perman (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 989BB); a essa vuole forse corrispondere la medaglia che il Padre tiene in mano nel ritratto giovanile, cfr. M. ROSSI, *Le medaglie dei Gonzaga*, in *I Gonzaga. Moneta Arte Storia*, a cura di S. Balbi de Caro, Mantova, 1995, pp. 394-446, p. 439, scheda V. 81, ill. p. 437.

⁽³⁰⁾ ROLI (*Pittura bolognese 1650-1800*, cit. n. 9, pp. 19-21) utilizza questa formula in considerazione della portata che le committenze bolognesi della corte imperiale ebbero tra il secondo Seicento ed il primo Settecento.

⁽³¹⁾ Sono le stampe dei due Francken (cfr. nn. 59 e 60) e di A. de Bruyn (cfr. n. 81), tutte, tra l'altro, all'Albertina; la provenienza da Vienna (BERLINER, *Urteil*, cit. n. 2, p. 132) fu ripresa nell'Ottocento; non so quanto l'ovvia deformazione riferita alla sentenza di Vienne fosse casuale ad Anversa ai primi del Seicento, cfr. *infra* il paragrafo conclusivo.

⁽³²⁾ K. REPGEN, *Ferdinand III. (1637-1657)*, in *Die Kaiser der Neuzeit 1519-1918. Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland*, a cura di A. Schindling, W. Ziegler, München, 1990, pp. 142-168, pp. 167.

⁽³³⁾ *Ibid.*, pp. 142, 149.

⁽³⁴⁾ Tra (Anna) Eleonora Gonzaga, bella e virtuosa, fatta uscire di convento per sposare Ferdinando II, ed Eleonora (Magdalena Theresia) del Palatinato-Neuburg, moglie di Leopoldo I e «vera carmelitana» sul trono degli Asburgo. Cfr. rispettivamente: J. FRANZL, *Ferdinand II. Kaiser im Zwispalt der Zeit*, Graz Wien Köln, 1978, pp. 250-255; A. CORETH, *Kaiserin Marie Eleonore, Witwe Ferdinands III., und die Karmelittinnen*, in «Mitteilungen des Österreichischen Staatsar-

chivs», 14. Bd. (Gebhard Rath-Festschrift), Wien, 1961, pp. 42-63, p. 63; EAD., *Pietas Austriaca*, München, 1982, 2., erweiterte, Aufl. [1. Aufl. 1959], pp. 142-168.

- ⁽³⁵⁾ *Fontes Rerum Austriacarum. Österreichische Geschichts-Quellen* herausgegeben von der Historischen Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Zweite Abteilung. Diplomataria XXVI. Band, *Die Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im siebzehnten Jahrhundert*, hrsg. von J. Fiedler, I. Band, *Kaiser Mathias bis Ferdinand III.*, Wien 1866, «Relatione di S. Girolamo Giustiniani Cav.r., 1654, 25. Febr...», pp. 385-407, in particolare pp. 388 (religiosità e doti morali), 396, 399 (rapporti con Mantova e con l'Imperatrice). E' stato peraltro messo in rilievo il carattere convenzionale delle non molte descrizioni che ci sono rimaste di Ferdinando III, REGEN, *Ferdinand III.*, cit. n. 32, p. 142.
- ⁽³⁶⁾ R. BIRELEY, *S.J., Religion and Politics in the Age of the Counterreformation. Emperor Ferdinand II, William Lamormaini, S.J., and the Formation of Imperial Policy*, The University of Carolina Press, Chapel Hill, 1981. I confessori della famiglia imperiale erano sempre gesuiti; l'intervento di religiosi di ordini diversi, come il cappuccino Quiroga, che l'infanta Maria Anna, futura moglie di Ferdinando III, pretese di mantenere al proprio fianco dopo il matrimonio, poteva creare incidenti (*ibid.*, pp. 161 sgg.); Johann Gans, che fu il confessore di Ferdinando III a partire dal 1636, era anche predicatore di corte (*ibid.*, pp. 229-230).
- ⁽³⁷⁾ CORETH, *Pietas Austriaca*, cit. n. 34, pp. 42-43: Eleonora era già vedova allorché, nel 1668, avvenne il miracolo (riguardante una reliquia della Croce risparmiata da un furioso incendio) che diede spunto all' istituzione dell'ordine.
- ⁽³⁸⁾ L'ordine femminile delle Carmelitane Scalze era stato introdotto nei domini asburgici da Anna Eleonora Gonzaga nel 1629 con la fondazione del Carmelo di Vienna; da esso derivarono altri monasteri, all'origine di uno dei quali, quello di Wiener Neustadt, Eleonora II contribuì in modo determinante: è proprio questo l'oggetto dello studio di CORETH, *Kaiserin Marie Eleonore*, cit. n. 34. Può assumere qui qualche rilievo la provenienza dalle raccolte dell'arciduca Leopoldo Guglielmo della tavola rubensiana del Kunsthistorisches Museum (cfr. n. 21) raffigurante santa Teresa. L'arciduca, figlio di Ferdinando II e fratello di Ferdinando III, non solo dunque è contemporaneo di Eleonora, ma si spostò dai Paesi Bassi, di cui era stato reggente, ancora nel 1656, ultimo anno da imperatrice di Eleonora prima della vedovanza (1657).
- ⁽³⁹⁾ Segnatura: K I A 7 (HOLZSCHNITTE); precedentemente, Berlin-Dahlem, cassetta 45 C 1, IT. SCHULE, HOLZSCHNITTE UND CLAIROBSCURS, N. 343/38.
- ⁽⁴⁰⁾ Secondo Kristeller (nella citata voce *Canossa* del THIEME, BECKER, cit. n. 6, cfr. *supra*, nota 11), un esemplare della *Sentenza* del Canossa si trovava appunto a Berlino, K.K.; esso risulta ora perduto, secondo S. KOEHN, voce *Canossa, Giovanni*, in SAUR, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 16, München-Leipzig 1997, p. 172, mentre un altro è affiorato a Parigi, acquisito nel 1996 dalla Bibliothèque du Saulchoir. Mi era parso lecito sospettare che fosse avvenuta una sovrapposizione tra la silografia K I A 7 e quella del Canossa, più che ovvia se si tien conto delle manipolazioni dei Barelli. Sono grata al Direttore, professor Heinrich Schulze Altkappenberg, per aver verificato, e avermi trasmesso (10 aprile 2006), che le cose non stanno così: di fatto, tenuto conto degli inventari e delle provenienze, il Kupferstichkabinett deve aver posseduto entrambe le composizioni, e perduto quella del Canossa, che era entrata nello stesso anno 1887 in cui, a Modena, la collezione di matrici entrava alla Galleria Estense. «Sie wurde im Jahre 1887 von einem H. Butterstaedt in Berlin erworben, unter der Nummer 43-1887 ins Inventar eingetragen und zu den grossformatigen Holzschnitten sortiert». Invece i fogli tuttora conser-

vati «wurden zu einem noch unbekanntem Zeitpunkt aus ebenfalls noch unbekannter Quelle wohl vor 1918 erworben», hanno cioè una propria registrazione in entrata.

- ⁽⁴¹⁾ Le matrici di Modena sono tra l'altro in buono stato di conservazione, non presentano le usuali fratture, fessure, deformazioni, sono state attaccate dagli insetti xilofagi in modo limitato, e non paiono essere state sottoposte a un uso intensivo.
- ⁽⁴²⁾ Il poco che si sa del Tozzi è riferito soprattutto ai modelli di ricamo e calligrafia da lui pubblicati a Padova «all'insegna del Giesu» (cfr. A. LOTZ, *Bibliographie der Modelbücher*, Leipzig, 1933, nrr. 130, 139 a-b-c, pp. 229-240), con tavole che si è supposto incise da lui stesso all'acquaforte (cfr. voce *Tozzi, Pietro Paolo*, in THIEME, BECKER, cit. n. 6, Bd. XXXIII, 1939, hrsg. von H. Vollmer, p. 333), e alle sue edizioni della *Iconologia* del Ripa. I bibliografi hanno potuto collocare la sua attività a Padova tra 1596 e 1598 (B. SARACENI FANTINI, *Prime indagini sulla stampa padovana del Cinquecento*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, 1952, pp. 415-485, in particolare pp. 472 sgg; F. ASCARELLI, *La tipografia cinquecentesca italiana*, Firenze, 1996 [ed. orig. 1953], p. 221) e successivamente tra 1593 e 1628 (F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze, 1989, p. 452), descrivendolo come uno tra molti tipografi padovani minori del tardo Cinquecento: M. MENATO, L. CARPANÉ, *La tipografia nel Veneto (Venezia esclusa). Nota bibliografica*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, a cura di M. Santoro, Atti del Convegno, Roma 17-21 ottobre 1989, vol. I, pp. 255-276, p. 267. Di certo il Tozzi è uno di quegli stampatori che hanno reimpiegato fuor di Venezia legni veneziani: nel 1625 decorò e illustrò le sue *Profetie dell'Abate Gioacchino Et di Anselmo vescovo di Marsico...* con la marca tipografica di Gabriel Giolito de Ferrari, privata delle iniziali GGF, e con legni provenienti da una precedente edizione veneziana (Del Gesù, s.d.), cfr. le schede IV, V, VI, 45, di M. GOLDONI, in *Legni incisi*, cit. n. 1, pp. 62, 98-100.
- ⁽⁴³⁾ Ancor più convincente diventa questa prospettiva in considerazione del fatto che i fogli di Berlino, che io non saprei datare con sicurezza, tanto più in considerazione del mio interesse a fondare una tesi, sono parsi al professor Altkappenberg antichi. Riporto, con molta gratitudine, le sue considerazioni dalla sopra menzionata comunicazione del 10 aprile 2006: «Der Druck, der stellenweise die Technik des Kupferstichs imitiert, dürfte dem dünnen, feinrippigen Papier zufolge alt sein. Das deutlich sichtbare Wasserzeichen eines Ankers im Kreis des Pilatus-Blatt (343-38 c) war sogar schon ab dem Ende des 15. Jahrhunderts in Innsbruck und Venedig gebräuchlich (ähnlich Briquet 454, 462, 467). Das Dürer-Monogramm scheint nicht mitgedruckt, sondern nachträglich mit dünnerem Farbmittel aufgestempelt zu sein. Stilistisch wären die Darstellungen in ihrer klaren symmetrischen Gliederung und den manieristischen Rollwerk-Motiven m.E. um 1560/80, unter Berücksichtigung der Provinzialität vielleicht auch später, d.h. in die Tozzi-Zeit einzuordnen.» Quanto al nome del Tozzi, Alberto Milano, che ha incontrato spesso questo stampatore, ritiene improbabile una falsificazione con il suo nome: le sue stampe non erano così richieste dal mercato da spingere ad attribuire falsamente proprio a lui tre fogli la cui qualità era di per sé buona.
- ⁽⁴⁴⁾ BERLINER, *Urteil*, cit. n. 2, pp. 143, 145; HENRICH, *Gericht*, cit. *ibid.*, p. 6; A. BRUWAERT, *La vie et les œuvres de Philippe Thomassin, graveur Troyen, 1562-1622*, «Mémoires de la Soc. Acad. de l'Aube», 78 (1914), pp. 29-91 (nr. 319, p. 91). Cfr. anche M. PORTE, *Deruet, Claude*, in SAUR, cit. n. 40, Bd. 26 (2000), pp. 294-295, p. 294 (l'incisione), p. 295 (il dipinto: Nancy, Mus. Hist. Lorrain: *Konzil der Juden*, um 1615); voce *Thomassin, Philippe*, THIEME, BECKER,

cit. n. 6, Bd. XXXII (1933), p. 69 («Christus vor der Richterstuhl»). ZANI, *Enciclopedia*, cit. n. 3, II, 7, pp. 313-314, definiva la stampa come «RR», cioè molto rara.

⁽⁴⁵⁾ P. BELLINI, *Stampatori e mercanti di stampe in Italia*, «Quaderni del conoscitore di stampe» 26 (1975), pp. 19-33, p. 24; ID., *Storia dell'incisione italiana: il Seicento*, pp. 28-30, in *Storia dell'incisione italiana. Il Seicento* (catalogo della mostra, Piacenza, Reggio Emilia, Milano 1992), a cura di Id., Piacenza, 1992, pp. 10-63. Per quanto riguarda la dedica, cfr. l'analisi delle dediche nelle stampe seicentesche svolta in A. GRELE IUSCO, *INDICE de Rossi del 1735 e Tavole Sinottiche, Note all'INDICE del 1735 e alle Tavole Sinottiche*, in *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino, e in acqua forte esistenti nella Stamparia di Lorenzo Filippo de' Rossi [...] 1735. Contributo alla storia di una stamperia romana*, a cura di Ead., Roma, 1997, p. 78, n. 41. HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 6, segnala la bella incisione di Johann Jakob Thourneyser, che è una derivazione molto fedele da Deruet e Thomassin, con dedica al re di Francia.

⁽⁴⁶⁾ Numerose lastre di Ph. Thomassin sono documentate negli *Indici* pubblicati nel 1677 da Giovanni Giacomo de Rossi; è stato puntualizzato che parecchie pervennero a Giovanni Giacomo dalla quota di eredità ricevuta nel 1648, e molte altre dalle quote dei fratelli, soprattutto di Giovanni Domenico de Rossi. (GRELE IUSCO, *INDICE de Rossi*, cit. n. 45, pp. 25-26, nota 30 pp. 73-74). Il rilievo del Thomassin entro le raccolte De Rossi riguarda tanto la sua opera di editore quanto quella specificamente di incisore (*ibid.*, pp. 29-30).

⁽⁴⁷⁾ GRELE IUSCO, *INDICE de Rossi*, cit. n. 45, pp. 300-301, n. 484. Il prezzo della stampa è relativamente alto, dato il grande formato. Le stampe del Thomassin in singolo foglio reale, che non erano tra le più care, costavano in genere tra i 5 e i 10 baiocchi, *ibid.* p. 51. La valutazione delle matrici, fondata a quanto pare soprattutto sulla «freschezza dell'inciso e modernità delle opere» (*ibid.* p. 59) era pure relativamente alta (per un confronto: 15 scudi per undici lastre del Beatricetto o per sei di Giorgio Ghisi; 9 scudi per quattro lastre di Cherubino Alberti e dello stesso Thomassin), ma non pare che questo sia bastato a garantire ai pezzi la sopravvivenza: una volta avvenuto il passaggio del patrimonio alla Calcografia Camerale, cominciò purtroppo, dal 1804, la distruzione di matrici evidentemente non più attuali (*ibid.*, pp. 63-68). Le matrici del *Concilio* risultano ancora registrate nel Catalogo della Calcografia Camerale del 1805 (*ibid.*, p. 301), ma non hanno un numero d'inventario attuale, il che fa desumere che siano scomparse.

⁽⁴⁸⁾ D. PAPASTRATOS, *Paper Icons. Greek Orthodox religious engravings, 1665-1899*, Athens, 1990, pp. 58-59, ripr. p. 59 (devo questa segnalazione al dottor Henrich). L'incisione ha la segnatura STAMPE POPOLARI SACRE M. 2-69 e il numero inventariale 1122, che permette di risalire, nel *Registro di Carico del Gabinetto delle Stampe in Milano*, anno 1933, nr. 4, alla nota del 25 ottobre 1933, circa il suo acquisto da Landini e Fabretti, Roma, piazza Aracoeli 34. La stampa faceva parte di un blocco di incisioni del Mitelli, di lunari, giochi dell'oca, proverbi, calendari, «rete d'amore», «scala della fortuna», «età dell'uomo» etc., nonché (nrr. 229-2129), di 1900 «stampe con immagini di Gesù Cristo - Vergine e Santi» (ringrazio la dr.ssa Giovanna Mori, allora direttrice della Raccolta, che mi ha facilitato la ricerca). Per la generosità con cui mi hanno appoggiata e aiutata nella consultazione e riproduzione dei materiali milanesi sono molto grata a Riccardo ed Alberto Milano.

⁽⁴⁹⁾ Il dato si ricava infatti semplicemente scorrendo ad una ad una le *Note all'INDICE del 1735 e alle Tavole Sinottiche* nel citato (n. 45) *INDICE de Rossi [...] 1735*, pp. 375-511.

⁽⁵⁰⁾ BELLINI, *Stampatori*, cit. n. 45, pp. 22-24.

⁽⁵¹⁾ Si veda, indicativamente, l'elenco dei nomi fornito da BELLINI, *Stampatori*, cit. n. 45, pp. 23-24. Dovrebbe pertanto essere possibile, ma rimane nondimeno assai difficile, ricostruire, a partire da pochissime lettere ancora leggibili, il nome del precedente editore.

⁽⁵²⁾ B. SCHÖLLER, *Bussemacher, Johann*, in SAUR, cit. n. 40, vol. 15, München-Leipzig, 1997, p. 341; cfr. anche la voce *Aldenburgh (Aldenborg)*, *Daniel*, *ibid.*, vol. 2, p. 190.

⁽⁵³⁾ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, INV. 772: HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 4. Molti anni fa pareva pertinente il rapporto di questa stampa con la silografia di Modena (*Legni incisi*, cit. n. 1, p. 156); le immagini che la ricerca di Henrich ha consentito di prendere in considerazione permettono ora confronti più stringenti.

⁽⁵⁴⁾ B. SCHÖLLER, *Religiöse Drucke aus Kölner Produktion. Flugblätter und Wandbilder des 16. bis 19. Jahrhunderts aus den Beständen des Kölnischen Stadtmuseums*, Köln, 1995, scheda 11, pp. 21-22, ripr. p. 22. Cfr. anche U. BADER, voce *Altzenbach*, in SAUR, cit. n. 40, vol. 2, 1992, pp. 730-731.

⁽⁵⁵⁾ Ne esistono due esemplari uguali a Erlangen, Universitätsbibliothek, segnati A138 (ALTE SIGNATUR KASTEN IV, 24; cfr. HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 6; C. HOFMANN-RANDALL, *Die Einblattdrucke der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg*, Erlangen, 2003, p. 40) e AK487 (M. KESSLER LUHDE, *Die Druckgraphiken aus markgräflichem Besitz in der Universitätsbibliothek Erlangen*, II. Teil, I. Hälfte, Erlangen, 1980, p. 69). Sono di dimensioni un po' più piccole (mm 342x260, 346x26,6) della stampa in latino (cm 40,8x31,6, *ibid.*), e con piccole differenze rispetto a essa. Ringrazio vivamente per l'assistenza sollecita ed efficace la dottoressa Sigrid Kohlmann.

⁽⁵⁶⁾ Berlino, Museum Europäischer Kulturen, INV. 613/71, KAT. 33 S 39 (RELIGIÖSE GRAPHIK), mm 265x195, acquisto 1971, Berlino, precedente proprietario Ant. Koch (informazioni tratte dalla scheda di catalogo del Museo). Ulteriore singolarità è data dall'inserimento di pezzetti di stoffa al posto degli abiti ritagliati.

⁽⁵⁷⁾ B. SCHÖLLER, *Der Kölner Graphikmarkt um 1600: der Warenkorb des Arnoldus Buchelius*, in *Coellen eyn Croyn. Renaissance und Barock in Koeln*, a cura di W. Schaeffe, Köln, 1999, pp. 379-391.

⁽⁵⁸⁾ Questo è stato riconosciuto da HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 4.

⁽⁵⁹⁾ INV. H II 3. FOL. 67; sotto, da sin. a dx.: «AFranck schulps», «HCrynen (?) excit (?)»; cfr. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings*, cit. n. 5, vol. VII, p. 7, nr. 1, *Christ before Pilate*. Una copia di Isaac Brun (Strasburgo, 1590 circa; attivo a Strasburgo e Colonia; morto 1669), che menziona Frans Francken come *inventor* (*ibid.*, p. 8: «after Ambrosius Francken» nr. 3), sembra perduta, cfr. HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 4, F.W.H. HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, V, Amsterdam, 1958, pp. 20-21.

⁽⁶⁰⁾ INV. HB88, FOL. 132.4; da sin. a dx.: «Franciscus Franck inventor.»; «Egbert van Panderen Sculpisit.»; «Petrus de Jode excudit»; HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings*, cit. n. 5, vol. VII, p. 8, nr. 4, *Christ sentencend by the councillors*.

⁽⁶¹⁾ Nell'originale di Marten de Vos la parete di fondo non era chiusa, ma aperta da (almeno) due arcate. Ambrosius Francken conserva due aperture, due finestre da cui si vedono rispettivamente il popolo rumoreggiante e il bacio di Giuda. HENRICH (*Gericht*, cit. n. 2, p. 4) esclude perciò un suo ruolo decisivo nella promozione del modello. Si deve aggiungere che il modo di tratteggiare le ombre ha nella realizzazione a bulino un senso diverso e più convincente. Le

silografie italiane differiscono dalle stampe fiamminghe anche nella resa dello sfondo, che, pur più leggibile nella silografia di Berlino che in quella di Modena, è poco comprensibile e potrebbe risalire a un (ulteriore) modello comune non ben restituito.

- ⁽⁶²⁾ I nomi Frans e Ambrosius sono ripetuti tre volte nella famiglia Francken. La letteratura ha riconosciuto in Frans I e Ambrosius I gli autori che, rispettivamente, disegnarono e intagliarono il *Giudizio*: WURZBACH, cit. n. 6, I, p. 550 (Ambrosius), pp. 550-551 (Frans der Ältere); II, pp. 301-302 (van Panderen); Z. von M., voci *Frank(en)*, *Frans I, Ambrosius*, THIEME, BECKER, cit. n. 6, Bd. XII, 1916, pp. 341-342, pp. 337-338, in part. p. 337. U. HÄRTING, voce *Franken*, SAUR, cit. n. 40, Bd. 43 (2004), pp. 465-468, non cita invece l'invenzione e le stampe della *Sentenza* e fornisce date un po' diverse (Ambrosius 1544-1618 circa, Frans 1542-1616). Purtroppo sull'opera di Frans Francken I non sono fin qui risultati disponibili studi dettagliati come su quella di Frans Francken II. L'attribuzione a lui di un grande dipinto nella cattedrale di Saint-Omer, che mi è stato segnalato da Henrich, pare basata sulla paternità della stampa.
- ⁽⁶³⁾ P. de Jode, WURZBACH, cit. n. 6, I, p. 759, molto meno noto di altri de Jode (cfr. DELEN, cit. n. 6, II, p. 121), è anche autore di incisioni dal de Vos, WURZBACH, cit. n. 6, II, p. 821. Si può ipotizzare una datazione precedente, in considerazione di quanto osservato nella nota 61, per la silografia di Ambrosius Francken? Difficile stabilire se essa competa con gli effetti grafici dell'incisione di Van Panderen oppure costituisca il primo passo nella trasformazione dell'originale di Marten de Vos. È chiaro che queste considerazioni sulla cronologia si fanno in modo astratto, a partire dai dati reperibili, nel tentativo di stabilire provvisori punti di riferimento: chi ha concreta esperienza della grafica fiamminga dell'epoca potrà forse in futuro fissarne altri con ragioni più solide.
- ⁽⁶⁴⁾ (Reperita seguendo una gentile segnalazione di Rainer Henrich), segnatura GL B 9, misure cm 46x143. È mancato il tempo per uno studio diretto e approfondito. Il dottor Silvano Groff, che ringrazio vivamente per la sollecitudine e l'efficacia della sua assistenza, mi ha comunicato che la Biblioteca non dispone purtroppo di ulteriori informazioni sulla provenienza e la storia di questa incisione.
- ⁽⁶⁵⁾ P. BELLINI (*Stampatori*, cit. n. 45, pp. 26, 31) segnalava come attivi anche a Roma sia Pietro Bertelli (negli anni Ottanta-Novanta del Cinquecento), sia il suo successore Luca (che era forse suo figlio, oppure suo fratello), nonché Orazio e Giovanni Bertelli. Un'attività a Roma è ricordata per Luca e Orazio, sulla base essenzialmente dell'autorità di Le Blanc, da F. BORRONI, voce *Bertelli, Luca*, in *D.B.I.*, cit. n. 19, vol. 9, Roma, 1967, pp. 496-497. Per la presenza della famiglia Bertelli a Venezia e Padova, soprattutto dal punto di vista tipografico, il riferimento è a F. ASCARELLI, *La tipografia*, cit. n. 42, pp. 209, 215, 220; ASCARELLI, MENATO, *La tipografia*, cit. n. 42, pp. 449-452, per i quali riferimento fondamentale resta il sopra menzionato studio di Saraceni Fantini (cfr. n. 42).
- ⁽⁶⁶⁾ Cfr. P. K(RISTELLER), voce *Bertelli, Francesco*, in THIEME, BECKER, cit. n. 6, Bd. III, 1909, p. 47.
- ⁽⁶⁷⁾ BORRONI, *Bertelli, Pietro*, cit. n. 65, p. 499-500, a p. 500.
- ⁽⁶⁸⁾ ASCARELLI, MENATO, *La tipografia*, cit. n. 42, pp. 449-450.
- ⁽⁶⁹⁾ F. BORRONI, in *Bertelli, Pietro*, cit. n. 65, p. 500, cita la serie di *Vedute di Roma* in parte edite a Padova da Francesco (?) verso il 1590, ristampate da Francesco figlio di Pietro nel 1629, nonché altre riutilizzazioni di rami. Importante sarà allora comprendere in futuro la destinazione

del grande scudo coronato, nell'esemplare di Trento privo di iscrizioni, inserito (a forza, vien da dire) dietro la figura di Cristo.

- ⁽⁷⁰⁾ E. LEUSCHNER, *The Printing Privilege in Tuscany: Falcini, the Florimis and Callot*, «Print Quarterly», XXV, 3 (2008), pp. 243-254. Il «Iudicium», riprodotto nell'ill. 105, pp. 244-245, è conservato agli Uffizi, INV. 1981 ST. SC., cfr. n. 10, *ibid.*, p. 249.
- ⁽⁷¹⁾ *Ibid.*, *Appendix*, pp. 252-254, rispettivamente doc. 3 p. 252, doc. 6 p. 253, doc. 7 pp. 253-254, doc. 2 p. 252 e doc. 5 p. 253.
- ⁽⁷²⁾ «La Sententia di Pilato in foglio reale con Christo N.S./ mezza fatta/ l'invenzione venne da Fiandra et era in 3 fogli/ reali si riduce in 1 solo» (*ibid.*, doc. 4, p. 253), «la Sententia di Pilato con le figure, et Sententie di più Profeti tutto ridotto in un foglio solo reale/ l'Invenzione di quest'opera venne [...] di Fiandra molto tempo fa, et è stata stampata altra volta dal Supplicante et da altri in molto maggior forma, che comprendeva 3 fogli reali» (*ibid.*, doc. 3, p. 252).
- ⁽⁷³⁾ *Ibid.*, rispettivamente: doc. 4 e doc. 6, p. 253.
- ⁽⁷⁴⁾ *Ibid.*, doc. 7, p. 254: «La Sentenza del Signore [è] invenzione straniera, prima di nessuno fù procurata, e rintagliata qui da me in tre rami, come harò [?] fede da chi me la fece venire di Francia, che qua non ce n'era; e poco appresso /fu intagliata in simil modo da questo supplicante [Florimi, n. d. a.]; et a me convenne gettar via la mia fatica. Adesso io l'ho variata, et quasi finita di rintagliare in un altro modo in un rame solo, con aggiunta di nuova invenzione, molto bella, onde purtroppo mi pregiudicherebbe che la mia potesse essere ricopiata da altri, e perciò ho cercato il Privilegio.» Se la prima versione del Falcini è quella degli Uffizi sopra citata, il suo modello può ben essere giunto *attraverso* la Francia, ma è fiammingo; naturale peraltro che la menzione della Francia, che contraddice altre dichiarazioni, indirizzi Leuschner verso il modello di Deruet e Thomassin, *ibid.* p. 249, n. 10.
- ⁽⁷⁵⁾ *Ibid.*, rispettivamente: docc. 3, 4, 5, pp. 252-253; docc. 6, 7, pp. 244-245; fig. 105, p. 244 (il titolo francese dell'incisione di van Panderen trasforma il «iudicium sanguinarium Iudaeorum» in «sentence [...] des sanguinaires Juifz»).
- ⁽⁷⁶⁾ Nella silografia l'ispirazione manierista è più esteriore che non nell'incisione: le figure sono più pesanti, meno disinvolte, e quel che si snoda e si ripiega sono soprattutto gli elementi decorativi. Nell'invenzione di Marten de Vos le figure hanno posizioni difficili, ricercate e varie; vi ricorrono invenzioni degli anni giovanili, modelli italiani. Il soldato di spalle in primo piano, con un ginocchio a terra, eredità italiana, è già una figura della *Resurrezione* del 1564. È stato in effetti osservato che in questo dipinto il pittore ha anticipato invenzioni poi riprese proprio nella grafica degli anni Ottanta: ZWEITE, *Marten de Vos*, cit. n. 5, p. 266 (e fig. 14). Si potrebbero notare diversi altri spunti italianizzanti (Marten de Vos era stato in Italia anche personalmente, negli anni Cinquanta, forse tra il 1552 e il 1556, o 1558, e forse, secondo alcuni autori, colpiti dal rinnovarsi delle suggestioni italiane negli anni tardi, potrebbe esservi poi tornato brevemente, ciò che peraltro Zweite non ammette, *ibid.*, pp. 21-22, 27). Berliner ha fatto notare la corrispondenza, a un livello profondo, con l'*Ultima Cena* di Leonardo (BERLINER, *Urteil*, cit. n. 2, p. 144). L'espedito delle figure a mezzo busto in primo piano, che emergono dall'orlo dello spazio fittizio per collegare la scena rappresentata con l'ambiente esterno e per introdurre, con maggiore o minore pertinenza iconografica, alla scena principale, ricorda in modo singolare la pittura degli oratori romani tra la fine degli anni Trenta e gli anni Settanta, dalla *Visitazione* di Francesco Salviati in San Giovanni Decollato alla *Flagellazione* di Federico Zuccari all'Oratorio del Gonfalone.

- ⁽⁷⁷⁾ È certamente curioso che la silografia non riproduca, dai Francken, anche la foggia del turbante di Pilato e la disposizione delle tende nei baldacchini, in queste minuzie avvicinandosi di più all'archetipo.
- ⁽⁷⁸⁾ D. ALEXANDER, W. L. STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut, 1600-1700*, New York, 1977, vol. 1, p. 29 ss., n. 7.
- ⁽⁷⁹⁾ Più tenue la prima possibilità in presenza di uno silografo molto abile e di un editore che mette in circolazione una silografia comunque impegnativa; più convincente la seconda, anche se l'iscrizione nella cornice inferiore non è un indizio in questo senso; cfr. esempi riprodotti in D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven-London, 1994, figg. 224, 226, 236, 238, 242, pp. 213-237. In riferimento a Berliner: *Urteil*, cit. n.2, p. 195).
- ⁽⁸⁰⁾ Mi riferisco ai mss. elencati in R. HENRICH, *Das apokryphe Urteil des Pilatus - eine Materialsammlung*, non ancora pubblicato, che il dott. Henrich mi ha generosamente consentito di utilizzare nella versione dattiloscritta.
- ⁽⁸¹⁾ La lista dei nomi, apparsa nei primi opuscoli a stampa tedeschi (BERLINER, *Urteil*, cit. n. 2, pp. 136-137, 142; K. E P.-U. ÅGREN, *Pilati dom*, «Skytteanska Samfundets Handlingar» 2 (1963), pp. 135-172, p. 140, Bild. 2; HENRICH, *Gericht*, cit. n. 2, p. 2) dà piuttosto l'impressione di essersi formata in tempi brevi, traendo spunto dai nomi dei testimoni nella sentenza dell'Aquila. I nomi vengono presentati in certe stampe come la vera e principale sensazione: così nei fogli volanti di Matthes Rauch, Norimberga, («Die Namen der Juden...»); Berlino, Kupferstichkabinett; cfr. W. L. STRAUSS, *The German Single-Leaf Woodcut, 1550-1600*, New York 1975, p. 849 sgg., n.6) e di Andreas Fischer, Augusta, («Die Namen der Juden...»); Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; per entrambi, HENRICH, *Gericht*, p. 4) e in una splendida e problematica incisione di Abraham de Bruyn (*ibid.*, p. 6), che sottolinea «HIER ONDER SYN Ghe/schreuen die namen Vanden Raetsheeren...» (Vienna, Graphische Sammlung Albertina). Cfr. i titoli dei fogli (*ibid.*, p.4) di Liborius Schlinzing, Norimberga (Erlangen, Universitätsbibl.) e di Balthasar Braumüller, Augusta (Norimberga, Germ. Nationalmus.): «Unterschiedliche Beschreibung der Personen und Richter...».
- ⁽⁸²⁾ A questo autore mi ha guidata il lessico di Donato Calvi citato nella nota 3. Ho trascritto una parte del testo di Simone Fidati in *Legni incisi*, cit., p. 155. Manoscritto e stampe: cfr. F. STEGMÜLLER, *Repertorium Biblicum Medii Aevii*, t. V, Madrid, 1955, nr. 7642, p. 389, e ID. (*adiuvante* N. REINHARDT), *ibid.*, t. IX, Madrid, 1977, p. 215. Mi propongo di affrontare questo punto in una prossima pubblicazione.
- ⁽⁸³⁾ Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, ST. POP. SACRE M. 2-68. La stampa faceva parte del lotto descritto alla nota 48. Essa è stata pubblicata (dubitativamente) come variante rispetto a quella di Collaert da PAPASTRATOS, *Paper Icons*, cit. n. 48, pp. 58-59 (FIG. 13): le differenze sono minime nella parte figurata, ma decisive in quella scritta, dato che la *legenda* includente i nomi ed il verbale della seduta si trova, invece che in basso, a sinistra.
- ⁽⁸⁴⁾ Cfr. la nota 5 a proposito dello schizzo comparso nel 1981, sul cui valore di prova dovrà però pronunciarsi chi l'abbia visto e abbia sufficiente esperienza in materia.
- ⁽⁸⁵⁾ Ho affrontato il problema di questo momento originario nel corso di un convegno (Ravenna, maggio 2006), in un intervento di prossima pubblicazione negli Atti dello *Arbeitskreis* «Bild-Druck-Papier», cui devo rimandare per esaurienti indicazioni bibliografiche.
- ⁽⁸⁶⁾ Notissimo è il *Bildersturm* del 1566, meno quello del 1581, cfr. D. FREEDBERG, *Iconoclasm*

and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609, New York-London, 1988, pp. 7, 18; Marten de Vos, protestante, e i suoi committenti e consiglieri riformati (ZWEITE, *Marten de Vos*, cit. n. 5, pp. 27, 71-73, ecc.), sceglievano con cura le iconografie, e usavano in proposito la dovuta prudenza nei momenti pericolosi (*ibid.*, pp. 74, 82-83, 145, 161-163, etc.).

Per la datazione delle ultime xilografie edite dai Remondini

Alberto Milano

Le stampe dei Remondini

Le ricerche di Mario Infelise hanno messo a disposizione degli studiosi un'approfondita analisi del fenomeno storico-editoriale dei Remondini⁽¹⁾. La successiva e fondamentale mostra organizzata nel 1990 ha per la prima volta evidenziato tutta la differenziazione dell'offerta di stampe degli editori bassanesi poi in parte catalogata da Alberto Zotti Minici nel 1994⁽²⁾. L'apertura nel settembre del 2007 del nuovo Museo Remondini nelle sale del Palazzo Sturm a Bassano e le pubblicazioni che l'hanno accompagnata hanno permesso di indagare diversi aspetti del mercato delle stampe e del loro commercio⁽³⁾. Considerando che l'attività dei Remondini si protrasse per quasi due secoli tra la seconda metà del XVII secolo e il 1862, la più grande attenzione è stata dedicata al periodo della loro massima espansione e cioè alla seconda metà del XVIII secolo. In effetti non molto si è conservato delle stampe prodotte dal fondatore dell'azienda Giovanni Antonio negli anni tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. Solo ora si inizia a identificare con più precisione la provenienza dei fondi di matrici per la stampa che Giovanni Antonio aveva acquisito da altri stampatori, ma l'argomento è complesso e presenta molte implicazioni e non è quindi possibile affrontarlo nello spazio della *Rassegna*. Viene invece qui preso in esame l'altro estremo dell'attività dei Remondini, rappresentato dagli anni che precedettero la chiusura del 1862, per stabilire alcuni punti di riferimento utili alla datazione delle ultime immagini xilografiche prodotte in avanzato Ottocento. Immagini che tra l'altro sono di una certa rilevanza e originalità non solo all'interno dell'assortimento degli stampatori bassanesi e a cui solo recentemente si è cercato di trovare una esatta collocazione⁽⁴⁾.



Fig. 1 - Milano, collezione privata, carta decorata, xilografia a colori, Bassano, Remondini, 1835.



FIG. 2 - Milano, collezione privata, carta decorata, xilografia a colori, Bassano, Remondini, 1835-1830.

Stampe in rame e xilografie

È molto probabile che una gran parte dell'attività dei Remondini durante i primi decenni dell'Ottocento sia consistita nella ristampa dell'enorme magazzino di matrici in rame già approntate nel corso dei periodi precedenti, ma è anche vero che non mancarono le nuove immagini messe a disposizione dei clienti. Tenendo in considerazione sia il catalogo edito nel 1817 con l'appendice datata 1826 che il catalogo del 1842 si può verificare che un discreto numero di soggetti fu aggiunto ai molti già esistenti⁽⁵⁾. Ma anche questi soggetti si inserivano sempre nella scia di quanto prodotto nei primissimi anni del secolo e non apportavano quegli elementi di novità che sarebbero stati necessari per rimanere al passo con la richiesta del mercato in cui agiva ormai una amplissima concorrenza. In quel momento, negli anni tra il 1820 e il 1840, la scelta di puntare ancora sulla tecnica dell'incisione in rame applicata alle stampe ad alta diffusione doveva inevitabilmente confinare questi fogli ad un mercato marginale.

È questo il periodo in cui la litografia assume gradatamente importanza non solo dal punto di vista della velocità e praticità di esecuzione e quindi quale più economico mezzo di produzione delle stampe, ma anche come linguaggio espressivo molto più in accordo con il gusto del tempo⁽⁶⁾.

Per la tecnica xilografica invece la situazione era molto diversa, tanto che con la diffusione dell'uso della incisione su legno di testa si era aperta addirittura un'ampia gamma di applicazioni nel settore delle alte tirature, che andavano dalle illustrazioni dei libri alle immagini delle riviste e dei giornali. Due ampie categorie di stampe a grande diffusione si basavano sulle matrici in legno nella prima metà dell'Ottocento: le carte decorate e da parati e le stampe d'uso come i calendari, i manifesti, i giochi, le immagini di devozione, stampe di basso prezzo sia di soggetto sacro che profano. Il mercato per questo tipo di fogli era sicuramente fiorentissimo durante tutta la prima metà dell'Ottocento, specialmente in alcune nazioni d'Europa, prima fra tutte la Francia.

I più importanti centri della *Imagerie Populaire* francese, a partire da Epinal e Metz fino a Cambrai e Nancy disponevano di un ingente patrimonio di legni incisi regolarmente incrementati con nuovi soggetti e ampiamente stampati fino alla metà del secolo, quando la litografia divenne anche in questo settore la tecnica più comunemente utilizzata⁽⁷⁾. Era quindi paradossalmente proprio l'antica tecnica della xilografia, dalla quale tutta la storia dei Remondini era iniziata, a rivelarsi ancora la più adatta ad alcune delle più riuscite stampe remondiniane. Tra queste sono da includere molte delle immagini sacre nuovamente incise all'inizio dell'Ottocento. Un'alta percentuale delle immagini sacre stampate in xilografia dai Remondini tuttora conservate è da riferire a questo periodo non solo come

tarda ristampa di una matrice incisa precedentemente ma proprio come incisione ottocentesca.

Le carte da parati

Con la recente donazione di alcuni disegni preparatori per carte da parati e bordure da parte della famiglia Nardini, sono pervenuti al Museo di Bassano esemplari unici che si rivelano basilari per una più accurata datazione di tutta una tipologia di carte decorate⁽⁸⁾. La «Carta Cambrich Sopraffina» fu introdotta nel catalogo Remondini del 1817 e costituì un'importante aggiunta all'assortimento degli stampatori bassanesi ed anche una novità per il mercato delle carte da parati europee grazie all'impiego molto particolare delle matrici in legno, 2,3,4,5,6 matrici, una per ogni colore⁽⁹⁾. La carta colorata che risulta dalla successiva sovrapposizione delle diverse matrici selettivamente incise ha caratteristiche sue proprie per una resa del disegno molto differente dal tradizionale *papier peint* francese⁽¹⁰⁾. Dal punto di vista dell'uso si tratta di una carta che riprende i motivi delle allora diffuse tele di Cambrai applicandoli in modo originale alla tappezzeria. Rispetto al *papier peint* l'inchiostro utilizzato non è denso e coprente: ne risulta una carta da parati utilizzabile anche come carta decorata per la rilegatura. Nel gruppo di fogli di modelli pervenuti al Museo di Bassano uno solamente riporta l'indicazione del marzo 1835 quale data della sua ultimazione⁽¹¹⁾. Di questo disegno si conoscono anche i relativi fogli stampati che mostrano un motivo di ghirlanda di fiori diversi avvolti a spirale entro una cornice ornamentale; il motivo veniva riprodotto due volte su uno stesso foglio⁽¹²⁾ (FIG. 1). Si tratta di una bordura per carta da parati che serviva per completare e rifinire in basso e in alto la tappezzeria di una stanza. Più della metà di questi disegni preparatori aveva lo stesso tipo di destinazione, gli altri erano variamente adatti a tappezzerie.

Da un confronto basato sui motivi ornamentali impiegati e ampiamente ricorrenti nei fogli contemporanei prodotti nei maggiori centri di diffusione delle carte da parato europei, come Mulhouse e Parigi, è possibile ipotizzare che alcuni dei disegni siano databili a prima del 1835, forse tra il 1825 e il 1835 (FIG. 2). Altri fogli sono invece da considerare coevi a quello del 1835 per la introduzione di elementi decorativi tipici della moda di quegli anni, dai particolari neo-gotici alla sovrabbondanza del decoro floreale. Un'auspicabile futura completa analisi dei modelli messi a confronto con i relativi legni di stampa tuttora conservati e con i fogli stampati permetterà una più precisa conoscenza di questo non trascurabile aspetto della produzione remondiniana. Quel che importava qui stabilire è che attorno al 1835 gli stampatori bassanesi erano pienamente attivi nella produzione di xilografie per la decorazione della casa.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Jean Victor Adam, *Marche Triomphale*, litografia colorata, Parigi, Jeannin, 1842.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *I giochi equestri*, litografia, Milano, P. e G. Vallardi, 1842.

Jean Victor Adam

L'artista francese Jean Victor Adam (Parigi 1801-Viroflay 1866) è ricordato per aver creato un ingente *corpus* di molte migliaia di immagini litografiche eseguite nel corso dei decenni centrali dell'Ottocento e raccolte in un gran numero di album⁽¹³⁾. La facilità di esecuzione e la piacevolezza dei soggetti ne fecero un autore di successo a suo agio nel riprodurre studi di animali, scene di vita cittadina e di caccia, episodi di campagne militari, immagini di carrozze e di mezzi di trasporto, litografie dedicate agli avvenimenti rivoluzionari del 1830 e 1848 e alla guerra di Crimea. Per la storia della stampa è un'interessante coincidenza il fatto che Adam fosse nato nello stesso anno di quel François Georgin (Epinal 1801-1863) che lavorò per Jean Charles Pellerin, il maggior stampatore di Epinal, a partire dal 1819 come incisore in legno. Circa duecento immagini editate da Pellerin specialmente dopo il 1830 portano la firma di Georgin e altre cinquanta gli possono essere attribuite, tra cui quelle famosissime dedicate alla vita e alle battaglie di Napoleone I che ebbero una loro parte nella crescita del mito dell'imperatore⁽¹⁴⁾. Due carriere parallele si potrebbero definire quelle di questi due artisti, ma quanto differenti nella tecnica e nei risultati pur avendo avuto tutti e due a che fare con immagini a larga diffusione.

Di Adam sono note in particolare le raccolte dedicate ai cavalli, al circo e agli ippodromi⁽¹⁵⁾. La tavola che ha per titolo *Marche triomphale* appartiene ad una serie dell'editore Jeannin (FIG. 3), Place du Louvre 20, Parigi, specializzato in questo tipo di opere, e fu stampata dalla più importante industria litografica allora operante a Parigi, la Imprimerie Lemercier⁽¹⁶⁾. Lemercier, la cui produzione negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento doveva essere enorme, era noto per la perfezione tecnica raggiunta dalla sua produzione di massa, tanto da ricevere commissioni dagli editori di tutta l'Europa. Ad esempio si servivano di lui anche gli editori originari del Tesino come i Daziario stabilitisi in Russia e i Tessari operanti a Parigi⁽¹⁷⁾. Il foglio di Adam rappresenta un corteo di cavalieri abbigliati in ricchi abiti storici ispirati ai tornei cavallereschi, all'interno di un ippodromo. L'editore P. e G. Vallardi riprodusse questa sfilata partendo dall'immagine di Adam, utilizzando sempre la tecnica litografica⁽¹⁸⁾ (FIG. 4). Vallardi, il maggior editore di stampe attivo a Milano sin dall'inizio del secolo, modificò solo marginalmente l'immagine, isolando alcune figure rispetto allo sfondo dell'ippodromo e al seguito del corteo⁽¹⁹⁾. L'editore milanese intratteneva strettissimi rapporti con il mercato parigino e spesso nel suo assortimento di stampe si era rifatto a quanto prodotto dagli editori Jean e Basset riproducendo alcune immagini. Attorno agli anni Venti dell'Ottocento la tecnica di stampa utilizzata da Vallardi per riprendere i modelli parigini era ancora l'incisione in rame come ad esempio in fogli delle *Età della vita umana* o in fogli di soldatini o in immagini per calendari⁽²⁰⁾. Poi, nel corso degli anni tra il 1830 e il 1840 si impose la lito-

grafia e la scelta di Vallardi di riprodurre la scena della sfilata non può essere considerata casuale, ma va inserita in un ben preciso contesto storico.

Negli anni tra il 1839 e il 1842 si erano succeduti in Italia tre avvenimenti che avevano avuto una risonanza molto ampia, in particolare dal punto di vista iconografico, anche al di fuori delle città di origine⁽²¹⁾.

Il 21 febbraio 1839 il re Carlo Alberto aveva fatto organizzare una giostra, svoltasi nel Regio Teatro di Torino opportunamente allestito per l'evento, in onore del passaggio in città di Alessandro erede di Russia⁽²²⁾ (FIG. 5). Poi nell'aprile del 1842, a breve distanza di giorni tra loro, si erano svolte a Modena e a Torino le feste accompagnate da sfilate e da tornei per i matrimoni degli eredi dei rispettivi Stati⁽²³⁾ (FIG. 6).

A Torino il torneo ebbe luogo il 22 aprile entro un anfiteatro eretto per l'occasione nella piazza San Carlo attorno al monumento dedicato a Emanuele Filiberto di Savoia. Le quattro quadriglie formate dai cavalieri partecipanti al torneo vennero raffigurate nelle pubblicazioni edite per ricordare gli avvenimenti. Alcune di queste figure presentano delle evidenti affinità con quelle di Adam riprodotte da Vallardi, in particolare con il cavaliere che precede la quadriglia di dame (FIGG. 7-8). Si possono fare a questo punto due ipotesi per la datazione dei fogli di Adam e di conseguenza di Vallardi: la prima è che Adam si sia ispirato nelle sue figure a quelle dell'album torinese e che quindi abbia pubblicato il suo foglio dopo l'aprile del 1842. La seconda è che gli autori delle immagini torinesi abbiano avuto in mente la litografia di Adam da poco diffusa sul mercato. Vista la tipologia della litografia di Adam, di per sé tipica della produzione degli anni Quaranta, e il carattere di grande divulgazione delle sue opere rispetto a quello di commemorazione di un avvenimento specifico che avevano le immagini torinesi, sembra più corretta la prima ipotesi, sempre considerando lo stretto legame esistente nel campo della stampa in questo periodo tra Torino e Parigi.

Questo porterebbe a datare anche la litografia milanese al 1842 perché Vallardi avrà voluto sfruttare l'eco degli ancora recenti matrimoni proponendo il suo foglio e la tecnica litografica permetteva di approntare una nuova immagine nel giro di pochissime settimane.

I giochi equestri

Rispetto all'immagine di Adam la litografia edita da Vallardi presenta una ripartizione in due scene sovrapposte in cui il corteo di cavalieri è riprodotto nella parte inferiore del foglio, l'unico elemento rimasto dell'ippodromo originario è lo steccato intervallato da paletti. Le due quadriglie di alfieri e di dame, il cavaliere con caval-



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Quadriglia italiana* (F. Gonin dis., Gandolfi lit.), Torino, 1939.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Feste modenesi*, incisione in rame, Modena, 1842.



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Gran quadro iconografico*, Torino, 1842.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Cavalieri del torneo*, xilografia da legno di testa, Torino, 1842.



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Jean Victor Adam, *L'aerienne*, litografia colorata, Parigi, Jeannin, 1840 circa.



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Jean Victor Adam, *Laurent Franconi*, litografia colorata, Parigi, Jeannin, 1840 circa.

lo piumato e lo scudiero con cani sono sormontati da un titolo: *I giuochi equestri*, che spiega pure l'inserimento di nuove figure nella metà superiore del foglio. Anche Adam aveva dedicato molte delle sue litografie a soggetti inerenti al mondo del circo, come ad esempio due fogli conservati presso la Raccolta Bertarelli sempre editi da Jeannin e stampati da Lemerrier a Parigi. La prima immagine si riferisce al Cirque National des Champs Elysées, un circo costruito a Parigi nel 1841, già esistente sotto forma di tendone dal 1836⁽²⁴⁾ (FIG. 9). La seconda immagine, appartenente alla stessa serie del corteo, raffigura il celebre cavallerizzo Laurent Franconi, nato nel 1776 a Rouen e morto nel 1849⁽²⁵⁾ (FIG. 10). Considerato il cavallerizzo da circo più completo di tutti i tempi era figlio di Antonio Franconi, italiano trasferitosi in Francia e iniziatore dello spettacolo circense moderno. È al circo che appartengono le tre figure introdotte nel foglio di Vallardi, e rimandano in particolare alle figure utilizzate per propagandare gli spettacoli nei volantini e nei manifesti da affiggere sulle strade. Uno dei fondi, tra i tanti, più affascinanti della Raccolta Bertarelli è quello in cui sono conservati i ritratti degli artisti di teatro e le immagini delle loro esibizioni⁽²⁶⁾. Vi si trovano numerosi manifesti di spettacoli circensi e fogli volanti pubblicitari di cavallerizzi illustrati da immagini stampate in xilografia che nella loro stilizzazione ed evidenza del tratto rispondevano assai bene allo scopo di colpire la fantasia del potenziale pubblico (FIG. 11). Per alcuni degli artisti più famosi e noti al pubblico, come Alessandro Guerra, si utilizzarono anche l'incisione in rame e la litografia che permettevano di ottenere ritratti di molto maggior somiglianza (FIG. 12). Il Guerra, nato a Roma nel 1790 e morto nel 1856, atleta e cavallerizzo dalle doti eccezionali, osannato dalla folla, eseguiva nei suoi spettacoli esercizi di equilibrio sui cavalli abbigliato in costume da antico romano (FIG. 13). Negli anni tra il 1820 e il 1840 Alessandro Guerra presentava in diverse città italiane ed europee una compagnia circense in cui i cavallerizzi erano armati di lance, dardi e spade con le quali si esibivano nel colpire differenti bersagli⁽²⁷⁾. La litografia edita da P. e G. Vallardi illustra appunto nella parte superiore tre momenti tratti da uno degli spettacoli di Alessandro Guerra.

I soldatini

La suddivisione del foglio in due sezioni sovrapposte rimanda a una vera e propria utilizzazione delle figure rappresentate, anche se un uso puramente decorativo era sempre possibile. Si tratta della stessa ripartizione che ritroviamo nei fogli di soldatini dell'epoca, con la sequenza dei militari a piedi e a cavallo schierati in file regolari. Vallardi aveva in catalogo sin dagli anni attorno al 1820 un ricco assortimento di fogli di questo genere⁽²⁸⁾. L'impiego pratico delle figure da ritagliare è ancora più



FIG. 11 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *The Italian equestrian*, xilografia, Londra, 1842.



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Bartolomeo Pinelli, *Gran carriera di Alessandro Guerra*, incisione in rame, Roma, 1829.



FIG. 13 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Marchetti fece, Alessandro Guerra Romano, litografia, Roma, Mandolini, 1835 circa.



FIG. 14 - Milano, collezione privata, xilografia, Bassano, Remondini, 1842 circa.



FIG. 15 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, xilografia, Bassano, Remondini, 1840 circa.

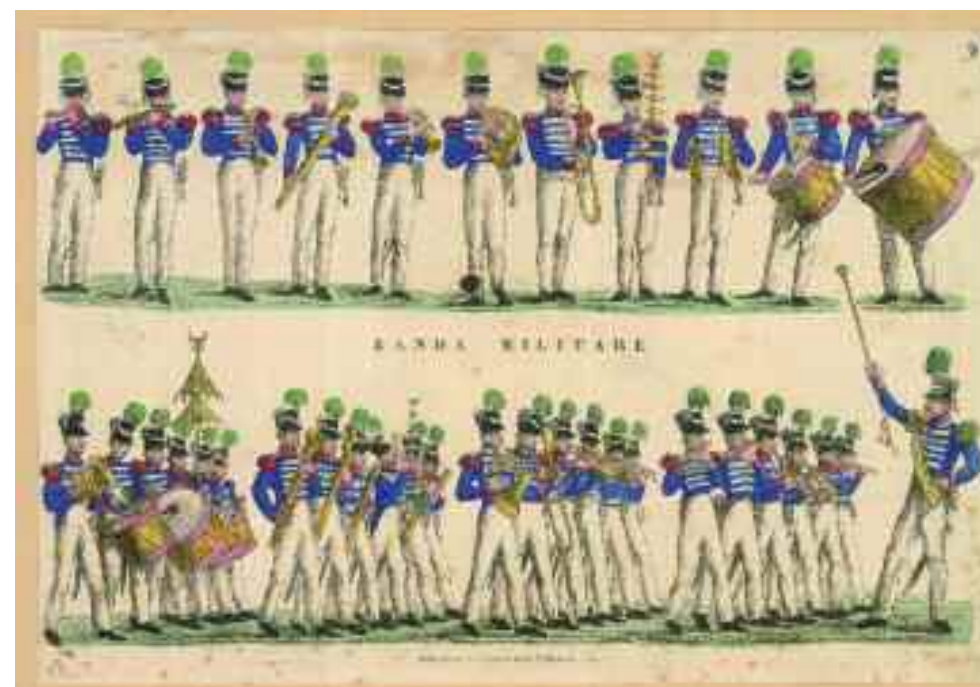


FIG. 16 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Banda militare*, incisione in rame colorata, Milano, P. e G. Vallardi, 1820 circa.

evidente nella copia xilografica che i Remondini trassero dalla litografia milanese⁽²⁹⁾ (FIG. 14). Tutte le figure che compaiono nel foglio di Vallardi sono riprese in controparte e utilizzando la diversa tecnica d'incisione in quello dei Remondini. Sopra le figure si nota la introduzione di uno sfondo di cielo costellato di nuvole che fornisce una continuità alle scene, mentre uno steccato in legno ha preso il posto del folto pubblico che assisteva allo spettacolo dei cavalieri e che nella litografia di Adam assisteva alla sfilata. Si notano altre piccole modifiche nelle insegne e nell'abbigliamento dei personaggi del corteo, in parte dovute alla tecnica incisoria. Il foglio con le figure dei giochi equestri non è l'unico esempio in cui i Remondini ricopiarono, utilizzando una matrice in legno, le figure di un foglio di soldatini edito da Vallardi. Ne abbiamo la prova nella xilografia in cui la banda militare raffigurata nella metà inferiore del foglio è la copia in controparte dell'analoga incisione in rame di Vallardi⁽³⁰⁾ (FIGG. 15-16). Ugualmente i soldati appartenenti alla banda a cavallo dei Remondini sono la copia in controparte di quelli di un altro foglio edito da Vallardi⁽³¹⁾ (FIGG. 17-18). In questi due casi, mentre le incisioni in rame milanesi sono databili attorno al 1820, i fogli dei Remondini si possono invece collocare più in là nell'Ottocento, nei primi anni Quaranta, poiché mostrano molte affinità esecutive con la matrice xilografica dei giochi equestri⁽³²⁾.

È invece da anticipare di qualche anno la datazione degli altri due dei complessivamente cinque fogli di figure da ritagliare che risultano editi dai Remondini in xilografia nell'Ottocento⁽³³⁾. La matrice originale in legno di uno di questi, probabilmente il più antico qui illustrata per la prima volta (FIG. 19), è tuttora conservata e fu sicuramente utilizzata anche per le tirature più tarde che nella seconda metà del secolo ne vennero fatte su una carta di consistenza scadente e con colori differenti da quelli dei primi fogli. Il recente ritrovamento di questa matrice appartenuta ai Remondini permette di escludere la ipotesi di un utilizzo della tecnica litografica da parte dei Remondini che fu avanzata proprio a proposito di questo foglio⁽³⁴⁾.

Poiché è probabile che anche i Remondini come i Vallardi abbiano voluto sfruttare il clamore dei fatti di attualità per proporre nelle loro immagini a grande diffusione una versione dei tornei da ritagliare e da montare in famiglia, la matrice dei giochi equestri può essere datata alla seconda metà del 1842 o al 1843.

Fu questa una delle ultime xilografie, se non l'ultima, approntate dai Remondini nel corso della loro lunghissima attività.



FIG. 17 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, xilografia, Bassano, Remondini, 1840 circa.

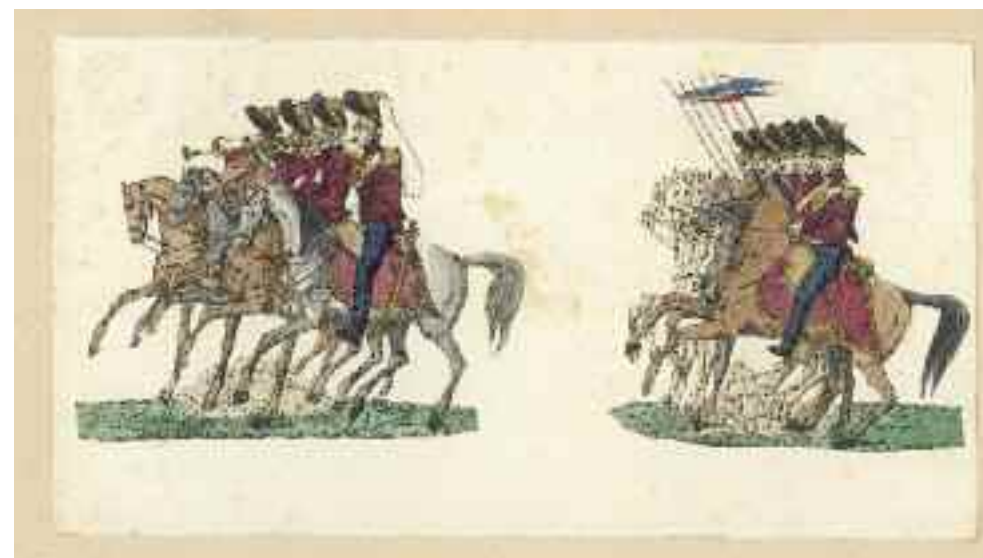


FIG. 18 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, *Banda a cavallo*, incisione in rame colorata, Milano, P. e G. Vallardi, 1820 circa.



FIG. 19 - Milano, collezione privata, matrice xilografica, Bassano, Remondini, 1825-1835 circa.

NOTE

- ⁽¹⁾ M. INFELISE, *I Remondini di Bassano, stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano, 1980; M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, 1989.
- ⁽²⁾ *Remondini un editore del Settecento*, Bassano 1990, a cura di M. Infelise e P. Marini, Milano, 1990; *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di M. Infelise e P. Marini, Atti del Convegno, Bassano, 1990; C.A. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari dei Remondini*, Vicenza, 1994.
- ⁽³⁾ *Museo Remondini, Guida*, Cittadella, 2007; *I Santi dei Remondini*, Bassano, 2007-2008, a cura di G. Ericani, Cittadella, 2007; L. CARNELOS, *I libri da risma*, Milano, 2008.
- ⁽⁴⁾ A. MILANO, *Remondini, le stampe*, e M. FANTINATO, *Le carte decorate*, Bassano, 2007; *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini*, a cura di A. Milano, Rovereto, 2008.
- ⁽⁵⁾ *Catalogo delle stampe incise e delle carte di vario genere della ditta Giuseppe Remondini e figli*, Bassano, 1817 (Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, CONS.VOL. J9); *Catalogo delle stampe incise della Ditta Giuseppe Remondini e figli di Bassano, nel mese di Agosto 1842*, Bassano 1842, (Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, CONS. OP. K17).
- ⁽⁶⁾ A. GUSMANO, *Due secoli di litografia. Storia, Arte, Società*, Milano, 1994.
- ⁽⁷⁾ H. GEORGE, *La belle histoire des images d'Epinal*, Paris, 2005, pp.28-29, «...au total, vers 1850, l'imagerie d'Epinal disposait de plus de mille cinq cents bois gravés...», «...il semble qu'elle [la litographie] ne soit arrivée à Epinal qu'assez tardivement vers 1850».
- ⁽⁸⁾ M. FANTINATO, *Le carte decorate Remondini*, in *Museo Remondini*, cit. n.3 , p. 57.
- ⁽⁹⁾ «Altro nuovissimo assortimento di ottimi disegni d'ultimo moderno gusto di nuove carte a somiglianza delle tele sopraffine di Cambrich impresse con fondi colorati e in bellissimi colori fini», *Catalogo Remondini 1817*, cit. n. 5, p.127.
- ⁽¹⁰⁾ P. MARINI, *Le carte decorate*, in *Remondini un editore del Settecento*, cit. n. 2, pp. 99-102, 108-141.
- ⁽¹¹⁾ Al verso del foglio si legge una annotazione manoscritta: «Principiò il 19.Genn.o 1835, terminò li 14 Marzo 1835», Museo di Bassano, C.DEC.5.
- ⁽¹²⁾ Museo di Bassano, C.DEC.48 E 49.
- ⁽¹³⁾ H. BERARDI, *Les graveurs du XIX siècle*, Paris, 1885, v. 1, pp.15-22; G.K. NAGLER, *Neues Allgemeines Kuenstler-Lexikon*, Band 1, Leipzig, s.d., 3 Auflage, p.19.
- ⁽¹⁴⁾ L. DESCAVES, *L'humble Georgin, imagier d'Epinal*, Paris, 1932; N. GARNIER-PELLE, M. PRÉAUD, *L'imagerie Populaire Française, Images d'Epinal gravées sur bois*, Paris, 1996, pp. 200-219.
- ⁽¹⁵⁾ I titoli di alcune delle serie di litografie di Adam sono: *Cavalerie Légère, Cavalerie de reserve, Chevaux de races de tour pays, Galerie Chevaleresque, Le Tournoi, Cirque et Hippodrome, L'Hippodrome au coin du feu*. Molte di queste pubblicazioni sono ad esempio elencate nel catalogo editoriale dell'editore Aubert di Parigi inserito all'inizio dell'album *Le Musée pour rire*, Paris, 1840. (Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, VOL. Q 116)
- ⁽¹⁶⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, TEATRO M. 42-49, il foglio misura mm 405 x 530.
- ⁽¹⁷⁾ Vedi alcuni di questi fogli in *Les Hommes des Images, l'epopea dei Tesini dal Trentino per le vie del mondo*, Trento, 1998, pp. 94-97, 119, 121, 123, 137-140,169.
- ⁽¹⁸⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, TEATRO M. 42-50, *Milano dall'antica Ditta P. e G. Vallardi, Contrada S. Margherita al vicolo dell'Aquila* N. 1101, Deposto all'I. R. Biblioteca, 300x405 mm/foglio.

- ⁽¹⁹⁾ A. MILANO, *Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXV (2001), pp. 83-117.
- ⁽²⁰⁾ MILANO, *Il catalogo Vallardi*, cit. n. 18, foto 23-24.
- ⁽²¹⁾ A. COMMANDINI, *L'Italia nei Cento Anni del Secolo XIX giorno per giorno illustrata*, II, 1826-1849, pp. 824-825 e pp. 978-998.
- ⁽²²⁾ *Giostra corsa in Torino addì XXI di Febbraio MDCCCXXXIX nel passaggio di Sua Altezza Imperiale e Reale Alessandro granduca principe imperiale ereditario di Russia*, Torino, Chirio e Mina, 1839, Lit. Doyen e comp., dis. F. Gonin, Landolfi litografò. Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, VOL. CC70.
- ⁽²³⁾ *Albo pittorico di alcune feste modenesi nella fausta occasione delle nozze auguste tra l'A.R. dell'Arciduca Francesco Ferdinando Principe ereditario di Modena e S.A.R. La Principessa Aldegonda di Baviera*, Modena per gli Eredi Soliani, Tipografi Reali, 1842; 11+2 tavole incise da Bruni Geminiano, Cappelli Agostino, Berselli Giovanni, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli ALBO D 42, tav.11. *Le feste torinesi dell'aprile MDCCCXLII descritte dal Cavaliere Luigi Cibrario*, Torino, coi tipi di Alessandro Fontana, 1842, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli VOL O69. *Gran quadro iconografico del torneo*, 1842, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli AS G.7-45.
- ⁽²⁴⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Teatro m. 42-48.
- ⁽²⁵⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, ARTISTI TEATRO M.19-27. Sui Franconi padre e figlio vedi: A. CERVELLATI, *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, 1961, pp. 43-50.
- ⁽²⁶⁾ P. ARRIGONI, A. BERTARELLI, *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella Raccolta delle stampe e dei disegni. Catalogo descrittivo*, Milano, 1934, Parte II, *Acrobati, atleti, cavalieri, domatori, giuocatori di pallone, poeti estemporanei, prestigiatori, ragazzi prodigio*.
- ⁽²⁷⁾ CERVELLATI, *Questa sera grande spettacolo*, cit. n. 25, pp. 50-53. Per i ritratti di Alessandro Guerra vedi: Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, ARTISTI TEATRO M. 19-30, M. 19-38, M. 19-39, M. 19-40.
- ⁽²⁸⁾ MILANO, *Il catalogo Vallardi*, cit. n. 18, foto 21-22.
- ⁽²⁹⁾ Vedi: A. MILANO, *I giochi*, in *Remondini un editore del Settecento*, cit. n. 2, scheda n.12, p. 212.
- ⁽³⁰⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, SOLDATINI, cassetta 1-5 e 1-8. E.RYAN, *Paper Soldiers*, London, 1995, fig. 550 e p. 386. A. MORATTI, *Le armate di carta*, Ravenna, 2001, p. 67.
- ⁽³¹⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, SOLDATINI, cassetta 1-2. MILANO, *I giochi*, cit. n. 29, scheda n. 14, p. 213. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari*, cit. n. 2, n. 1578.
- ⁽³²⁾ La matrice lignea originale di questa immagine è tuttora conservata presso una collezione privata.
- ⁽³³⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, SOLDATINI, cassetta 1-3 e 1-4. MILANO, *I giochi*, cit. n. 29, schede 13 e 15, pp. 212-213. ZOTTI MINICI, *Le stampe popolari*, cit. n. 2, n. 1576-1577.
- ⁽³⁴⁾ A. BERTARELLI, *L'imagerie populaire italienne*, Paris, 1929, nella didascalia della tav. VI tra le pp. 96-97, che riproduce il foglio tratto da questo legno, Achille Bertarelli indicava come tecnica di stampa: «Litographie traitée à la manière d'un bois», datandola correttamente agli anni 1830-1840. Anche Clelia Alberici nella versione in italiano del volume riprese quanto scritto da Bertarelli, A. BERTARELLI, *Le stampe popolari italiane*, introduzione di C. Alberici, Milano, 1974, n. 51, p. 72.

Cartouches di Bernardo Castello e Camillo Cungi

Alessandra Guzzi Piola

Obiiettivo del contributo è ricondurre all'interesse degli studiosi i *Cartouches* incisi da Camillo Cungi su disegno di Bernardo Castello, individuandone gli odierni luoghi di conservazione e presentandone confronti, così da poter suggerire ipotesi per l'avvicinarsi degli stati che contraddistinguono il materiale incisivo. Dalla comparazione delle tre incisioni della collezione Sardini Martinelli, conservata presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco a Milano, eseguite da Camillo Cungi su disegno di Bernardo Castello, con stampe di soggetto simile esistenti in altri fondi, si evince che i *cartouches* in esame fanno parte di una serie completa inserita in un volume dal titolo *Livre des cartouches*⁽¹⁾ attualmente conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, che un'altra serie numerata di sedici fogli⁽²⁾ è conservata presso l'Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst (MAK) a Vienna⁽³⁾, che altri quattro esemplari numerati della stessa serie sono presenti presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma⁽⁴⁾ e che un'identica serie costituita da diciassette fogli, con soltanto tre esemplari numerati, dispersa in seguito alla seconda guerra mondiale, era presente nella collezione della Kunstbibliothek di Berlino⁽⁵⁾.

Per verificare la piena rispondenza delle incisioni esaminate, si sono collazionate le misure degli esemplari milanesi⁽⁶⁾ con quelle di Vienna, Roma e Berlino; si è preferito procedere al confronto della misurazione della parte figurata, essendo l'impronta della matrice di difficile individuazione poiché i fogli originali furono ritagliati probabilmente in vista di una nuova impaginazione. Le dimensioni delle incisioni conservate nelle differenti collezioni sono risultate simili, anche se non si è proceduto a una verifica sugli originali, affidandosi alle indicazioni offerte dagli istituti di conservazione⁽⁷⁾.

Si sono invece riscontrate delle discrepanze nelle iscrizioni che dimostrano una precedenza di esecuzione per gli esemplari di Parigi e Milano, simili tra loro e privi di numerazione progressiva, rispetto alle serie di Vienna e Roma.

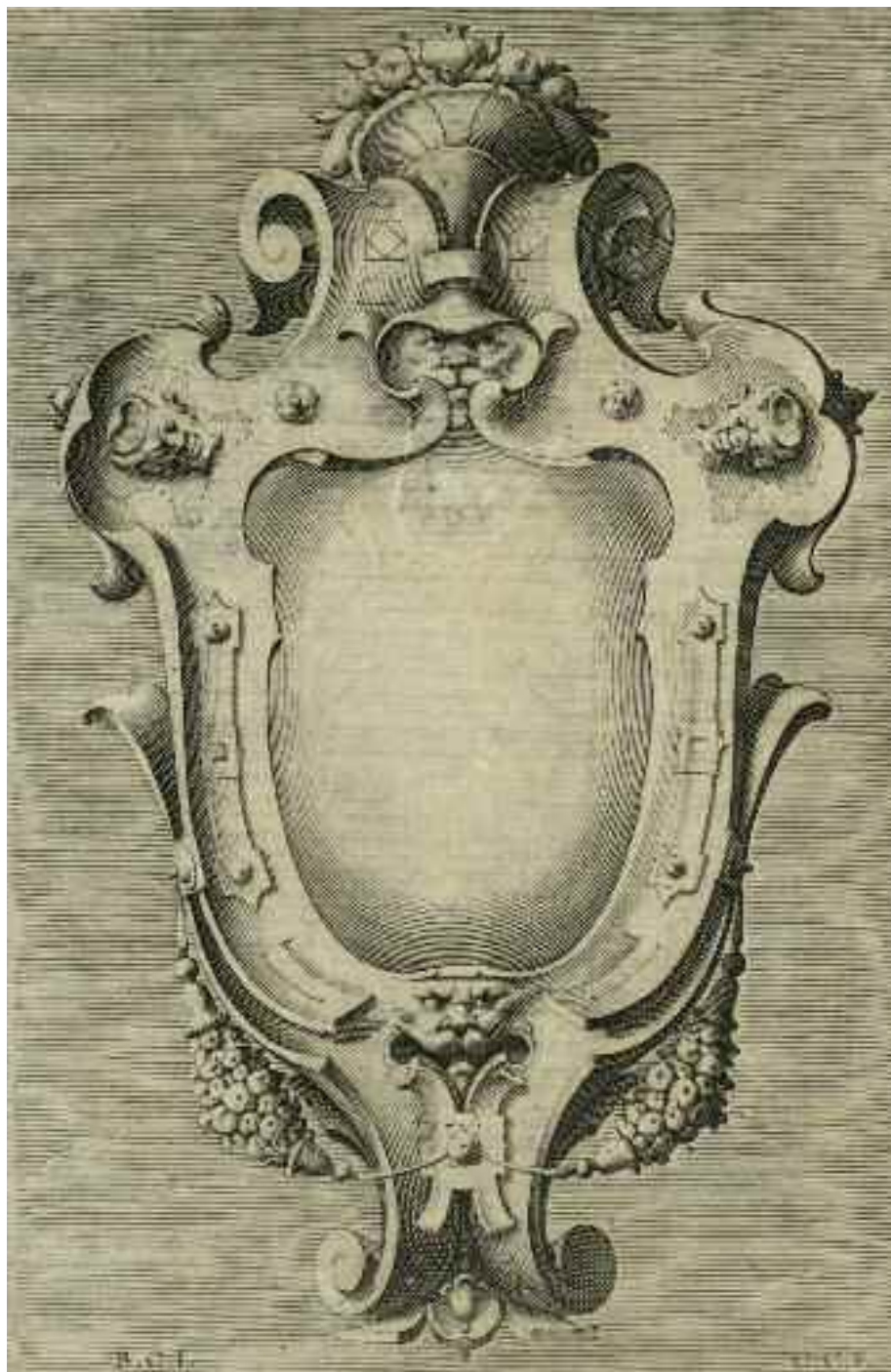


FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, B. Castello e C. Cungi, *Cartouche*, Collezione Sardini Martinelli, INV. 6,105..

Infatti nel *cartouche* conservato presso il Gabinetto dei Disegni con numero di inventario 6,105 (FIG. 1) e nel suo analogo parigino, non compaiono due elementi che invece caratterizzano gli esemplari a Vienna (INV. KI 5749 F-80 s-19 z-3) e a Roma (INV. FC 37116 VOLUME 35H10): il numero 3 di paginazione e il termine *Romae* posto all'estremità inferiore dello scudo.

Analoga assenza di numerazione dei fogli si riscontra sugli esemplari milanese (INV. 3,19 bis: FIG. 2) e parigino che corrispondono alla tavola contrassegnata con il numero 5 nella serie di Vienna (INV. KI 5749 F-80 s-20 z-5).

Infine nell'esemplare milanese con numero di inventario 6,106 (FIG. 3), come pure in quello di Parigi, risultano delle disuguaglianze rispetto all'incisione viennese (INV. KI 5749 F-80 s-25 z-16) che, oltre a riportare il numero 16, mostra una grafia più enfaticamente elaborata nelle iscrizioni riguardanti la paternità del disegno e dell'incisione.

La serie parigina, pur completa, non presenta indicazioni che riportino allo stampatore. Questo dato si desume invece dall'incisione di Vienna numero 1 (INV. KI 5749 F-80 s-18 z-1) dove, quasi come in un frontespizio, viene segnalato che la serie venne stampata a Roma presso l'editore Giovan Battista Rossi⁽⁸⁾, con sede in piazza Navona ed acerrimo concorrente degli altri De Rossi, titolari dell'esercizio in Santa Maria della Pace. Infine sull'incisione di Vienna col numero 15 (INV. KI 5749 F-80 s-25 z-15) compaiono le iscrizioni «Bernardus C. Ianuensis inven.» che sottolinea l'origine genovese di Bernardo Castello (1557 ca.-1629)⁽⁹⁾ e «Camillus C. sculp. Romae» che convalida Roma come il luogo dove venne incisa la serie.

La prima menzione dei *cartouches* risale alla biografia dedicata a Bernardo Castello dal Soprani⁽¹⁰⁾ dove viene ricordato che il celebre intagliatore Camillo Cungi incise i rami della *Gerusalemme Liberata* su disegno dell'artista genovese e si aggiunge che «in tempi diversi incise altri disegni del Castello, e particolarmente una raccolta di targhe assai belle, e capricciose».

Per conseguire un'ulteriore segnalazione riguardante l'esecuzione dei *cartouches* da parte dell'incisore Camillo Cungi, è opportuno consultare gli scritti redatti dal Gandellini⁽¹¹⁾, che segnalano un elenco completo delle opere incise dall'artista, tra le quali compare anche la serie di *cartouches* in esame: «CONGIO (Camillo) intagliò [...] la maggior parte delle venti stampe della Gerusalemme liberata del Tasso, in quella cioè ch'è dedicata al Duca di Savoia, dai disegni di Bernardo Castello; e dal medesimo travagliò Targhe, ovvero Scudi per Arme Gentilizie».

La nota biografica più recente ed esaustiva dedicata all'incisore⁽¹²⁾ ne colloca la nascita tra il 1570 e il 1580 a Borgo Sansepolcro e fissa a Roma nel 1649 (data di apertura del testamento) un termine *ante quem* per la sua dipartita; in una biografia di Cungi del 1973⁽¹³⁾ e in quella del 1999⁽¹⁴⁾, a differenza dei profili redatti in precedenza, non vengono più menzionati i *cartouches* tra le opere eseguite dall'incisore,

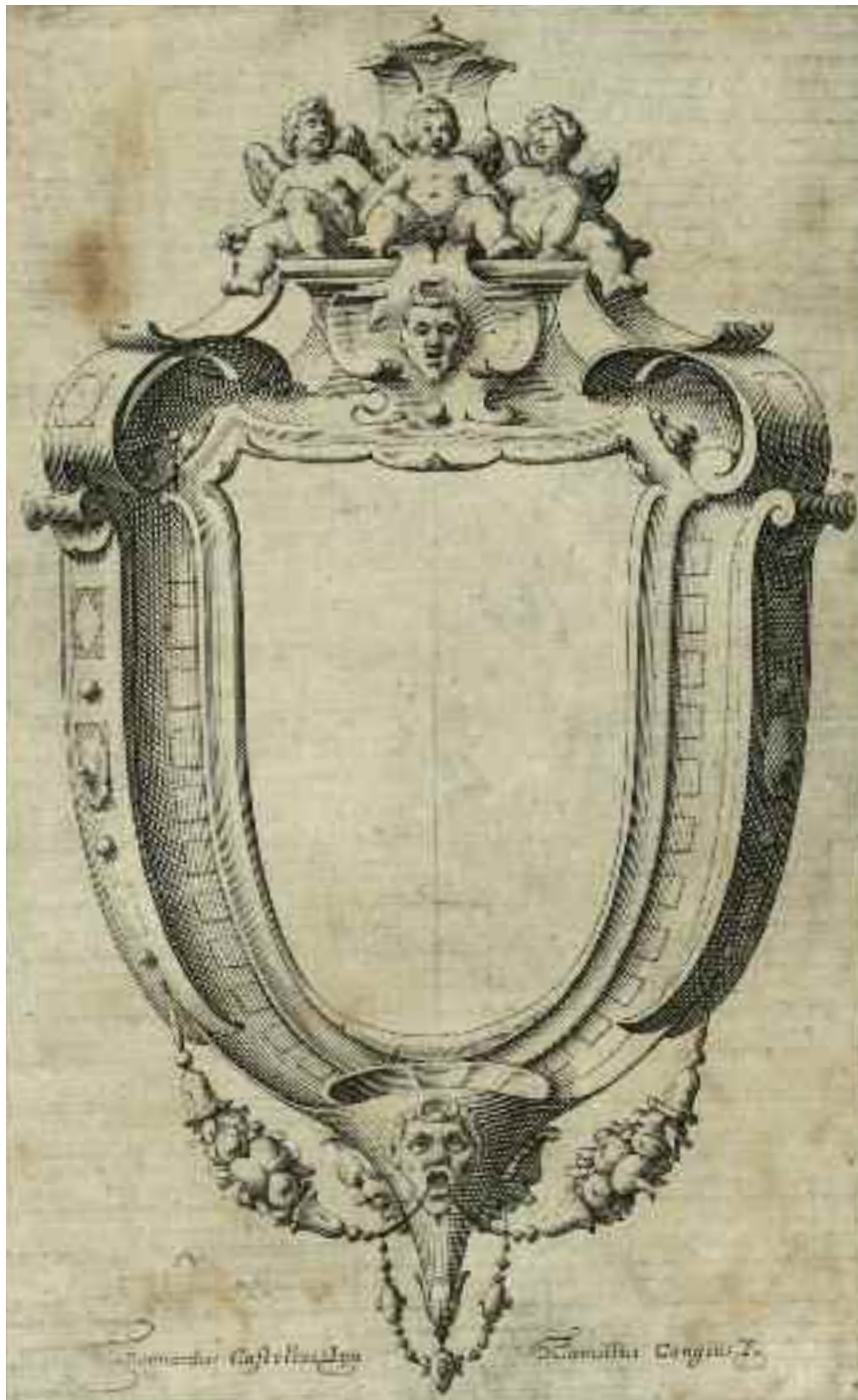


FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, B. Castello e C. Cungi, *Cartouche*, Collezione Sardini Martinelli, INV. 3,19 BIS.

non per incertezza attributiva, ma probabilmente per necessità di sintesi.

Già prima della collaborazione con Castello Cungi aveva realizzato incisioni con incorniciature a volute che sembrano preludere il gusto manifestato nei *cartouches*: si pensi a quella, datata 1600, che ritrae il *Beato Francesco Saverio ed episodi della sua vita*, (*pendant* di un'incisione simile col ritratto di Ignazio di Loyola eseguita da Francesco Villamena⁽¹⁵⁾), attualmente conservata presso la Biblioteca Angelica a Roma, che presenta la concessione del privilegio papale⁽¹⁶⁾ secondo l'iscrizione «Camillus Cungi sculpsit / Romae Superiorum permissu». Quest'opera in particolare, incentrata sulla celebrazione di uno dei fondatori dei Gesuiti ancor prima della sua canonizzazione, documenta lo stretto legame di Cungi con l'ordine, legame che contraddistinse tutta la sua carriera artistica⁽¹⁷⁾.

Una delle opere dell'intagliatore più pregevoli e meglio documentate dalle fonti, è connessa proprio alla collaborazione con Bernardo Castello e risale al 1617, anno della pubblicazione a cura di Giuseppe Pavoni, della quarta edizione⁽¹⁸⁾ della *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso con disegni di Castello incisi da Cungi per dotare di un compendio figurato ciascun canto del poema.

I disegni di Castello preparatori alle incisioni per la prima edizione della *Gerusalemme Liberata* (alla quale Cungi non prese parte) sono attualmente inclusi in un album appartenente alle collezioni della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, dove oltre a sedici fogli illustrativi dei canti del poema compare un *cartouche*, testimonianza della propensione dell'artista genovese per questa tipologia di formule decorative.

L'edizione *in-folio* del 1617 con le incisioni di Cungi presenta un'antiporta⁽¹⁹⁾, dove un *cartouche* con il ritratto di Carlo Emanuele di Savoia, a cui è dedicata la pubblicazione, è addossato a un frontone spezzato, e un frontespizio, dove il paesaggio di Genova è inserito in una quadratura architettonica sul cui architrave è appeso un *cartouche* con il ritratto del Tasso. Questa edizione si differenzia inoltre dalle precedenti per l'inserimento di eleganti e complesse cornici architettoniche, con mascheroni e volute, che inquadrano le tavole e soprattutto forniscono l'appiglio per un'ipotesi di datazione della serie in esame che, secondo la Biavati⁽²⁰⁾, risalirebbe al 1617 proprio in concomitanza all'edizione del poema tassesco o, secondo la Newcome⁽²¹⁾, al 1616 anno in cui l'artista genovese è documentato a Roma, città in cui vennero pubblicati i *cartouches*. Plausibile è la supposizione che i disegni dei *cartouches* vennero affidati per l'incisione al Cungi anteriormente rispetto all'apparato illustrativo del poema e probabilmente proprio per saggiare l'abilità dell'intagliatore, in vista dell'assegnazione dei disegni relativi a un'impresa così gravosa per il disegnatore; Castello si era infatti accollato le spese di stampa, che non furono mai risarcite, tanto che alla sua morte nel 1629, gli eredi furono costretti a cedere al tipografo un dipinto per porre fine al contenzioso.

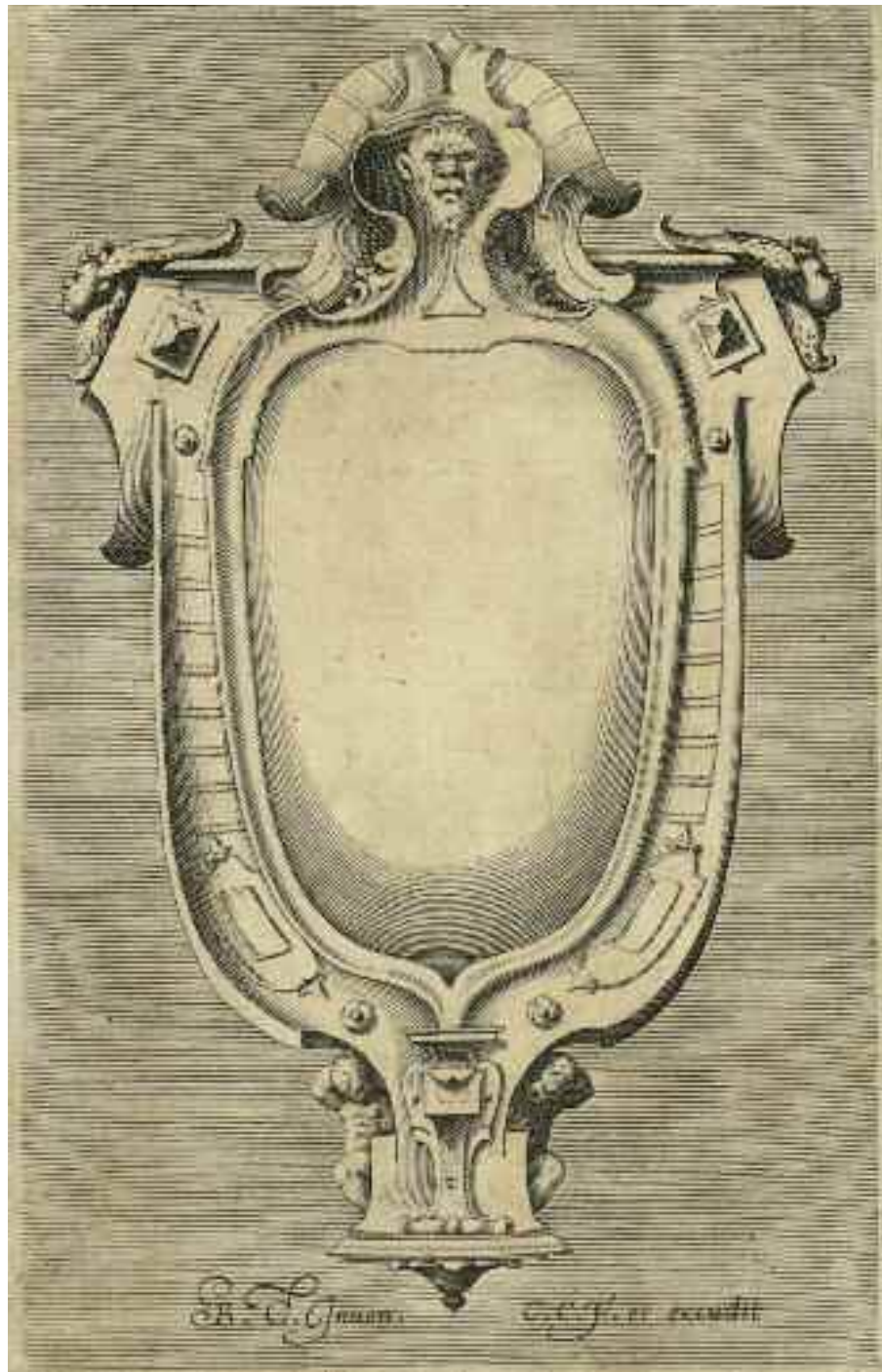


FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, B. Castello e C. Cungi, *Cartouche*, Collezione Sardini Martinelli INV. 6,106.

Ancor meno comprovata da evidenze è l'ipotesi avanzata da Venier⁽²²⁾ che colloca la serie di *cartouches* attorno al 1620. Altro elemento che farebbe propendere per una datazione della serie anteriore al 1620, è la presenza di una filigrana sull'esemplare con numero di inventario 3,19 bis che, pur essendo parzialmente leggibile, possiede elementi simili alla filigrana pubblicata al n. 1120 del repertorio di Heawood⁽²³⁾ con menzione dell'opera di Giovanni Maggi *Aedificiorum et ruinarum Romae*, pubblicata a Roma nel 1618.

Da non trascurare è il fatto che, secondo molti studiosi come Piero Boccardo⁽²⁴⁾ o la Biavati⁽²⁵⁾, le eleganti incorniciature per le scene della *Gerusalemme Liberata* sarebbero opera attribuibile allo stesso Cungi. Infatti, se si ipotizza un'antecedenza dei *cartouches* rispetto al poema, Cungi avrebbe potuto trarre utili spunti dai disegni dei cartigli di Castello e ideare un impianto decorativo simile, riprendendone putti, mascheroni e castoni.

Sono noti altri casi di composizioni autonomamente create da Cungi rielaborando elementi decorativi riconducibili al momento di collaborazione con Castello. Un caso risale al 1618 e riguarda il frontespizio per il volume *Vita di S. Franca vergine, e Badessa dell'Ordine Cisterziense, uno de' fiori eletti del campo di Piacenza. Tratto dagli altri fiori, ouero vite de' Santi, e Beati della detta Città, Descritte dal Signor Pietro Maria Campi Canonico della Cattedrale di essa* (FIG. 4), dove si ripetono motivi già adottati nelle cornici architettoniche dell'edizione del 1617 della *Gerusalemme Liberata*, come il putto paffuto mollemente adagiato sull'estremità superiore dell'incorniciatura con volute e castoni. La tipologia del *cartouche* è ripresa dal Cungi anche nel frontespizio di un volume datato 1626 e intitolato *Prato Fiorito de scrittori di Michele Richier di Lorena...nel quale si vede una scielta d'alcuni proverbij di Salomone con il vero modo di scriver facilissimamente tutte le sorti di lettere, che sono in questo volume necessarie ad ogni sorte de' scrittori, con diversi alfabeti tanto delle piccole, quanto delle maiuscole rom. antiche fatte per ragion di geometria*⁽²⁶⁾, dove lo stemma dei Barberini e l'incorniciatura con volute e mascheroni mostrano una derivazione diretta dai modelli progettati dal Castello.

L'interesse del Cungi per questa tipologia di formule decorative è confermato anche dalla partecipazione, con l'intaglio del frontespizio e di parte degli 'ornamenti'⁽²⁷⁾, alla raccolta *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari* di Giovan Battista Montano con 40 tavole *in folio*, stampate nel 1625 a Roma presso Giovan Battista Soria. In un altro frontespizio risalente al 1611 o agli anni immediatamente successivi, contenuto nel volume *Il primo libro di cancellaresche corsive di Ventura Sarafellini da Imola Scritte in Roma l'Anno 1611*, l'incorniciatura e i putti non risentono ancora dell'influenza del Castello, ma l'incisore elabora autonomamente l'apparato decorativo.

Camillo Cungi prende spesso parte alla realizzazione di apparati illustrativi per alcu-



FIG. 4 - Frontespizio di C. Cungi per il volume *Vita di S. Franca vergine, e Badessa dell'Ordine Cisterziense, uno de' fiori eletti del campo di Piacenza. Tratto dagli altri fiori, ouero vite de' Santi, e Beati della detta Città, Descritte dal Signor Pietro Maria Campi Canonico della Cattedrale di essa.*

ni dei volumi redatti da letterati suoi contemporanei, come era accaduto nel 1627-1628 quando collaborò con Mathaeus Greuter all'incisione delle illustrazioni del volume *Epistole Heroiche* di Antonio Bruni⁽²⁸⁾ e ancora nel 1630 con una raccolta di rime nuovamente opera del Bruni intitolata *Le tre Grazie*. A dimostrazione del crescente interesse per i cartigli che impreziosivano l'iconografia in quei decenni, si possono citare anche le composizioni di Greuter per gli emblemi incisi nel volume *La Santa Teresa Componimento del Sig.re Vincenzo Imperiale* edito a Venezia nel 1622 presso Evangelista Deuchino.

Cungi svolge la sua attività prevalentemente a Roma, ma frequenti sono i contatti con artisti liguri. Tra i nomi genovesi che incrociano la sua carriera si può ricordare quello di Andrea Ansaldo (1584-1638)⁽²⁹⁾, dai cui disegni Cungi trasse incisioni (pubblicate postume) per il volume *Scielta Di Caratteri Diversi. Raccolti Da Luigi Neri Romano 1702. Antichi, e Moderni*⁽³⁰⁾.

Dei rapporti intrattenuti con artisti liguri sono testimonianza anche due incisioni, una del 1618, sempre su disegno di Castello, intitolata *Miracolosa Madonna di Misericordia di Savona* con lunga dedicazione a Giovanni Luca Doria; la seconda *Iacob che lotta contro l'angelo* di Giulio Benso (1601-1668)⁽³¹⁾, valente prospettico che, grazie all'uso di studiate inscenature architettoniche, raggiunge risultati di efficace illusionismo pittorico.

Altra incisione del Cungi, eseguita su disegno del ligure Domenico Fiasella⁽³²⁾ (1589-1669) è *Madonna in Gloria*, firmata e datata 1641, con dedica a Giovanni Luca Spinola. Come già Ansaldo, anche Fiasella era entrato in contatto con Bernardo Castello. Non è da escludere pertanto che la maestria del bulinista possa essere stata segnalata proprio da Castello ad altri artisti liguri di passaggio a Roma o impegnati in commissioni destinate a concittadini residenti nell'Urbe.

Anche l'incontro tra Cungi e Castello era probabilmente avvenuto a Roma, in quanto sono comprovate più trasferte dell'artista ligure nella città papale. La prima risale al 1604 quando esegue, grazie all'intermediazione del Marino e del cardinale Benedetto Giustiniani⁽³³⁾, la tavola con la *Vocazione di S. Pietro* per la cappella Clementina in San Pietro, che non ottenne consensi e nel 1627 fu sostituita da un dipinto di Lanfranco (unica testimonianza rimastane sono due incisioni di Jacques Callot).

Ancora nei pressi di Roma, Castello si impegna nel ciclo di affreschi con gli episodi delle *Storie di Psiche* per il palazzo di Vincenzo Giustiniani a Bassano di Sutri⁽³⁴⁾, suscitando la piena soddisfazione del committente tanto da ricevere nel 1605 una maggiorazione del pagamento pattuito. Negli angoli del soffitto, tra finti stucchi, compaiono grandi cartelle accartocciate con amorini adagiati su volute alle estremità superiori delle targhe, composizioni che risultano molto simili all'esemplare conservato presso il Gabinetto dei Disegni milanese con numero di inventario 3,19 bis (FIG. 3).

Per raggiungere gli ambiziosi traguardi della sua carriera artistica, Bernardo aveva acquisito la consuetudine di avvalersi della consulenza di letterati, come era avvenuto per il già citato caso del Marino. Anche a Genova aveva fatto tesoro dei consigli di Chiabrera, seguitando a incrementare il suo patrimonio di beni librari, poiché riteneva i libri supporti tecnici da sfruttare intensamente, secondo l'uso strumentale di temi letterari impiegato dagli artisti dell'epoca; l'oculata prudenza nell'adottare argomenti sicuri e senza possibili fraintendimenti, gli era stata suggerita proprio dallo stesso Chiabrera che gli consigliava di agire «...come commette il signore della Casa». La regola di poetica del Castello era orientata ad un criterio di ordine e chiarezza e a un'eleganza misurata, secondo una tendenza alla semplificazione che andava attestandosi già a partire dalla metà del Cinquecento. Oltre alla scelta di aggiornamenti iconografici strettamente congiunti alla letteratura, Castello si mantiene informato sulle opere contemporanee, attingendo anche al mercato delle stampe e dei disegni.

Anche nella sua città natale, Bernardo Castello adotta l'innovativo inserimento di cartelle angolari nel programma decorativo di una volta quando, tra il 1592 e il 1593, prende parte alla decorazione del piano nobile del palazzo di Giulio Spinola, in via Garibaldi a Genova, affrescato con episodi dalle *Storie di Antonio*. In un'ambientazione artificiosa con macchinose e non convincenti messinscena epico-teatrali, unica trasgressione espressiva all'intelaiatura decorativa, risultano essere proprio le eleganti cartelle affrancate da intenti celebrativi. La scelta dei temi delle cartelle viene suggerita al Castello da Gabriello Chiabrera, come documentato dall'epistolario quasi trentennale⁽³⁾ che intrattenne con il letterato (circa 268 lettere scritte dal poeta all'artista tra il 1590 e il 1619), facendo ricorso a un attento approfondimento del materiale numismatico, attraverso la mediazione di repertori di monete compilati da eruditi⁽³⁶⁾, come la prima edizione illustrata dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicata a Roma nel 1603. Le figurazioni allegoriche, accompagnate da una frase esplicativa in latino, inserite nelle cartelle angolari dovevano svolgere la funzione di sapiente commento agli episodi narrati nelle scene centrali delle volte, la cui iconografia era stata prefissata dal committente; fonte iconografica primaria per tali immagini simboliche sono le personificazioni allegoriche raffigurate sul rovescio delle monete antiche, progressivamente mediate e rielaborate. A conferma delle indicazioni iconografiche offerte dal Chiabrera, è la confidenza affidata alla missiva indirizzata al Castello dove dichiara «che io vi mandi soggetti o invenzioni, sapiate che mi è sollazzo» o un'altra epistola dove il Chiabrera chiarisce come le 'cartelle' furono utilizzate dall'artista per colmare «ne' cantoni alcuni voti, i quali malamente si possano empire»⁽³⁷⁾.

Ancora per un'ulteriore impresa romana, Castello farà ricorso all'espedito decorativo del *cartouche* nella decorazione degli appartamenti di papa Paolo V (Camillo

Borghese) nel palazzo al Quirinale⁽³⁸⁾, affreschi solo recentemente riconosciuti autografi del pittore genovese poiché in parte sostituiti dalla nuova decorazione degli appartamenti papali voluta da Pio IX tra il 1846 e il 1847. A dimostrazione che parte dell'apparato decorativo progettato da Bernardo Castello per il palazzo al Quirinale venne mantenuto anche nella ridecorazione delle volte del XIX secolo, la Newcome segnala un disegno preparatorio, conservato al Metropolitan Museum of Art⁽³⁹⁾, dove Castello adotta proprio la tipologia del *cartouche* sormontato da putti reggenti la tiara, simbolo della *maiestas papalis*.

Un simile *cartouche*, affrescato nella volta della sala del trono del palazzo al Quirinale di proprietà del cardinale Scipione Borghese Caffarelli (1576-1633), poi Altemps e ora Rospigliosi-Pallavicini, è attribuibile al Castello che ne ricevette il dovuto pagamento nel 1616.

Dapprima inserita nella complessa tessitura di elementi decorativi propria del repertorio 'a grottesche', la tipologia del *cartouche* imbrocca la strada di una specifica messa a punto formale la cui divulgazione sembra inizialmente molto debitrice dell'opera di Federico Zuccari. Le sue formule decorative e quelle di vari disegnatori del primo Seicento daranno vita a indipendenti serie incise che costituiranno nel tempo un insieme di archetipi a vantaggio di intagliatori, ornatisti e pittori. Queste serie, utili da consultare come modelli di riferimento, sono anche state rilegate in un unico volume come nel caso del *Livre des cartouches*⁽⁴⁰⁾ della Bibliothèque Nationale di Parigi, contenente incisioni da disegni di Federico Zuccari, di Bernardo Castello, di Agostino Mitelli e di Bernardino Radi⁽⁴¹⁾.

Nel 1880 i diciassette *cartouches* di Castello e Cungi saranno infine definiti «de très-bon goût et très-bien gravées (genre Louis XIII)» da Guilmar⁽⁴²⁾ nel compendio destinato alla diffusione e conoscenza dei motivi decorativi adottati dal Quattrocento al Settecento in Francia, Italia, Germania e Paesi Bassi.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il volume è consultabile presso la Bibliothèque Nationale di Parigi con segnatura Hd46.
- ⁽²⁾ Secondo quanto riportato da Franz Ritter nell' *Illustrierter Katalog der Ornamentischsammlung des K. K. Österreich. Museum für Kunst und Industrie*, Wien, 1889 dove a p. 106, sotto la voce Bernardo Castello, segnala «16 Bl. Cartouchen. Camillus Congius sculpsit et excud. Fol.».
- ⁽³⁾ La schedatura delle opere di Vienna è rintracciabile sul sito: www.ornamentalprints.eu.
- ⁽⁴⁾ Presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Istituto Nazionale per la Grafica a Roma sono conservati quattro *cartouches* con i seguenti numeri d'ordine corrispondenti alla posizione dell'esemplare all'interno della serie complessiva: 3; 4; 8; 9. Ringrazio la dottoressa Danila Rizza che ha fornito le schede relative a queste incisioni.
- ⁽⁵⁾ La segnalazione della serie contenuta nella seconda edizione del *Katalog der Ornamentstich-Sammlung der staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, New York, 1958 [1939], I, p. 85, risulta essere superata; ringrazio il dottor Joachim Brand, direttore della Kunstbibliothek di Berlino, che ha segnalato la notizia della distruzione dei *cartouches* e l'erroneità dell'indicazione della serie nel catalogo *on-line* www.ornamentalprints.eu, contenente un elenco delle stampe d'ornato conservate presso la biblioteca.
- ⁽⁶⁾ Le dimensioni (altezza per larghezza), espresse in millimetri, della parte figurata del *cartouche* con numero di inventario 6,105 corrispondono a: 240x152 (foglio 245x159); quelle del *cartouche* con numero di inventario 6,106 corrispondono a: 228x140 (foglio 233x148); mentre le dimensioni del *cartouche* con numero di inventario 3,19 bis sono: 234x140 (foglio 237x 143). Per gli esemplari con numero di inventario 6,105 e 3,19 bis è stata impiegata una carta non raffinata con impurità e accumuli di pasta, mentre l'esemplare con numero di inventario 6,106 è stato inciso su una carta di miglior qualità. La tecnica incisoria adottata per i 3 esemplari è l'intaglio a bulino.
- ⁽⁷⁾ A questo proposito ringrazio il dottor Rainald Franz del MAK di Vienna che ha fornito le dimensioni dei sedici esemplari conservati presso il proprio istituto.
- ⁽⁸⁾ Per un elenco completo delle incisioni edite presso gli eredi della stamperia De Rossi: *Indice delle stampe intagliate in rame a bulino e in acqua forte esistenti nella stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi: contributo alla storia di una stamperia romana*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma, 1996.
- ⁽⁹⁾ Per notizie biografiche di Bernardo Castello: V. BELLONI, *Pittura genovese del Seicento dal Manierismo al Barocco*, Genova, 1969; G. BIAVATI, *Bernardo Castello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1978, XXVIII, pp. 781-786; F. CARACENI POLEGGI, in *La pittura a Genova e in Liguria. Dagli inizi al '500*, Genova, 1970, I; *La pittura in Liguria: il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova, 2000.
- ⁽¹⁰⁾ *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi di Raffaello Soprani [...] in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti pittore*, Genova, 1768-1769.
- ⁽¹¹⁾ G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degl'intagliatori opera di Gio. Gori Gandellini sanese*, Siena, 1771, I, pp. 311-313.
- ⁽¹²⁾ E. LEUSCHNER, *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munchen-Leipzig, 1999, XXIII, pp. 103-104. Una precedente ipotesi sul 1604 come anno di

nascita di Cungi è trasmessa da M. HUBER, C.C.H. ROST, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abregee des principaux graveurs, et un catalogue raisonne de leurs meilleurs ouvrages; depuis le commencement de la gravure jusques a nos jours: les artistes ranges par ordre chronologique, et divises par ecole*, Zurich, 1797-1808, IV.

- ⁽¹³⁾ R. PIZZO, *Camillo Cungi*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, Torino, 1973, IV, pp. 91-92.
- ⁽¹⁴⁾ LEUSCHNER, *Künstler-Lexikon*, cit. n. 12.
- ⁽¹⁵⁾ Anche lo stesso Francesco Villamena fu ideatore di alcuni *cartouches* che si ritrovano nel volume intitolato *Il cancelliere di Lodovico Curione ornato di lettere Corsive e d'altre maniere di caratteri usati a scriversi in Italia. Libro quarto. Intagliato per Francesco Villamena in Roma*.
- ⁽¹⁶⁾ E. LEUSCHNER, *The Papal Printing Privilege* «Print Quarterly», 4 (1998), pp. 359-370.
- ⁽¹⁷⁾ Cungi partecipò alla pubblicazione di numerosi volumi promossi dalla congregazione dei Gesuiti, spesso intagliandone i frontespizi, per citarne solo alcuni: *Virtutis principis nostri ad modos dictae inter philosophicas Marchionis Sfortiae Pallavicini concertationes in Collegio Romano Societatis Iesu* (pubblicato tra il 1623 e il 1644); *Praxis ad litteras maioris Poenitentiarum, et officij sacrae Poenitentiarum apostolicae in quatuor partes distributa. In quibus declarantur singularum formularum clausulae, & traditur modus praefatas litteras exequendi. Authore Marco Paulo Leone Romano Societatis Iesu, I.V.D.*, Roma, ex typographia Ludouici Grignani, 1644; *Vita di santa Francesca Romana fondatrice dell'Oblate di Torre de' Specchi. Composta dal R.P. Virgilio Ceparì della Compagnia di Gesu*, Roma, appreso gli eredi del Corbelletti, 1645, con il ritratto della santa inciso da Congio; V. GUINIGI, *Virtutes principis nostri ad modos dictae inter philosophicas marchionis Sfortiae Pallavicini concertationes in Collegio Romano Societatis Iesu*, 1625 (?), con frontespizio architettonico con vignette e stemma di Urbano VIII inciso da Camillo Congio; frontespizio che si ritrova anche in *De universa philosophia a marchione Sfortia Pallavicino publice asserta in Collegio Romano Societ. Iesu libri tres ad Vrbanum 8. p.m Romae*, typographia Francisci Corbelletti, 1625; *Thadaeo Barberino Vrbanum 8. Pont. Max. fratris filio arcis Aeliana praefecto & c. Melissonikion inter philosophicas Antonii Deodati Ragusini disputationes emodulatum. In Romano Collegio Soc. Iesu*, Roma, Alessandro Zanetti, 1624.
- ⁽¹⁸⁾ Per le differenti edizioni del poema e le relative illustrazioni del Castello: *Le incisioni dei Carracci*, a cura di M. Calvesi e V. Casale, Roma, 1965; G.C. ARGAN, *Studi e note dal Bramante a Canova*, Roma, 1970; D. DE GRAZIA, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*, Bologna, 1984; *Luca Cambiaso e la sua cerchia. Disegni inediti da un album palermitano del '700*, a cura di D. Bernini, Genova, 1985; *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985; E. GAVAZZA, G. ROTONDI TERMINIELLO, *Genova nell'età barocca*, Genova, 1992.
- La prima edizione, stampata a Genova presso Girolamo Bartoli nel 1590, contiene venti incisioni a bulino e acquaforte a fronte dei XX canti del poema e un frontespizio, intagliati di Agostino Carracci (1557-1602) e Giacomo Franco (1550-1620), tratte dai disegni che Bernardo Castello aveva presentato al Tasso nel 1586 con la mediazione del prelado e letterato genovese Andrea Grillo. La seconda edizione, stampata a Genova presso Giuseppe Pavoni nel 1604, include incisioni intagliate da un anonimo sui disegni del Castello ed è realizzata in formato ridotto rispetto alla precedente edizione perché destinata a una più ampia diffusione. La terza edizione del 1615 è una ristampa di quella del 1604 dove viene semplicemente sostituita la precedente dedica al prelado Angelo Grillo con una a Francesco Bergonzo e vengono aggiunti diciassette sonetti scritti in lode del Castello dai più illustri letterati suoi contemporanei; il

volume e le illustrazioni restano pressoché identici a quelli editi nel 1604, a testimonianza del carattere puramente commerciale dell'impresa, probabilmente concepita per smerciare esemplari rimasti invenduti.

- ⁽¹⁹⁾ I frontespizi venivano spesso reimpiegati come avvenne per il *cartouche* nell'antiporta del 1617 che fu riutilizzato, inserendovi un altro ritratto, nel frontespizio del volume intitolato *Raccolta de Notizie Storiche Legale e Morale per formare il vero carattere della nobiltà e dell'onore*, pubblicato a Ferrara nel 1640.
Conferma del successo ottenuto dall'iconografia della serie di intagli a bulino della *Gerusalemme Liberata*, è il fatto che ne furono tratte ulteriori figurazioni, come nel caso di due piatti in maiolica istoriati in monocromia blu di età barocca e produzione savonese, attualmente proprietà di collezionisti privati, secondo quanto indicato nel contributo di C. RAFFO, *Elementi per un catalogo dei pittori ceramici liguri*, «Fimantiquari», 10-11 (1997), pp. 82-92.
- ⁽²⁰⁾ G. BIAVATI, *Bernardo Castello*, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, a cura di A. Buzzoni, Bologna, 1985.
- ⁽²¹⁾ M. NEWCOME, *Drawings by Bernardo Castello in German Collections*, «Jahrbuch der Berliner museum», 1979, p. 149, n. 26; p. 150, fig. 25; p. 151.
- ⁽²²⁾ M. VENIER, *Congio, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Roma, 1985, pp. 365-368.
- ⁽²³⁾ E. HEAWOOD, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries, Monumenta Chartae Papyraeae Historiam Illustrantia*, I, Hilversum, 1950.
- ⁽²⁴⁾ P. BOCCARDO, *I grandi disegni del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Cinisello Balsamo, 1999.
- ⁽²⁵⁾ BIAVATI, *Torquato Tasso*, cit. n.19.
- ⁽²⁶⁾ Un raro esemplare del volume è attualmente conservato presso la Sala Cinquecentesca dell'Università Cattolica di Milano con segnatura II-13-F-117.
- ⁽²⁷⁾ NEWCOME, *Drawings by Castello*, cit. n. 21. Le tavole che presentano il monogramma di Cungi «C.C.F.», seguendo la numerazione progressiva del volume conservato presso la Biblioteca Trivulziana con segnatura A 470, sono: 5-7, 10-12, 26-31.
- ⁽²⁸⁾ S. DE CAVI, *Le incisioni di Mattäus Greuter per le Epistole Heroiche di Antonio Bruni. Ipotesi di una collaborazione editoriale all'inizio del Seicento*, «Annali dell'istituto Italiano degli Studi Storici», XV (1998), pp. 93-285.
- ⁽²⁹⁾ M. LABÒ, *Ansaldo, Giovanni Andrea* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma, 1961, pp. 368-369.
- ⁽³⁰⁾ Una copia del volume, con segnatura OS 5218 quer, è conservata presso la Kunstbibliothek di Berlino.
- ⁽³¹⁾ G. TERMINIELLO ROTONDI, *Benso, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1966, pp. 578-579.
- ⁽³²⁾ P. DONATI, *Fiasella, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 357-359.
- ⁽³³⁾ G. B. MARINO, *Epistolario*, a cura di A. Berzelli e F. Nicolini, Bari, 1911.
- ⁽³⁴⁾ M.V. BRUGNOLI, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel palazzo di Basano di Sutri*, «Bollettino d'arte», 3-4 (1957), pp. 255-265.
- ⁽³⁵⁾ *Lettere di Gabriello Chiabrera a Bernardo Castello*, a cura di G. B. Spotorno, Genova, 1838.

- ⁽³⁶⁾ G. FUSCONI, *Il concettismo di Gabriello Chiabrera e le figurazioni simboliche di Bernardo Castello*, «Atti e memorie – III Convegno Storico Savonese. Arte a Savona nel Seicento», Savona, 1978, pp. 39-52.
- ⁽³⁷⁾ E. GAVAZZA, *La grande decorazione a Genova*, Genova, 1974.
- ⁽³⁸⁾ M. NEWCOME, *Unknown frescoes by Bernardo Castello in Rome*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano, 1984, pp. 524-534.
- ⁽³⁹⁾ *Genoa Drawings and Prints 1530-1580*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996, p. 27.
- ⁽⁴⁰⁾ Il volume attualmente conservato presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, con segnatura Hd46, contiene una serie di ventuno incisioni di Federico Zuccari *Receuil de divers Cartels[...] à la manière antique, de l'invention de Frédéric Zuccaro, Firens sc. et ex.*; la serie di diciassette incisioni in esame con il titolo *Cartouches Bernardus Castellus inv. Camillus Congius f. Romae*; una serie di ventiquattro *cartouches* «genre Louis XIII» di Agostino Mitelli dal titolo *All.r ill.mo Sig.r Franco Maria Zambeccari come a suo singolar.mo prone. Agost.o Mitelli D.D.D.* e un'altra serie di dodici *cartouches* da lui incisa con l'iscrizione *Ag.no Mitelli in Bononiae*; oltre ad alcuni *cartouches* incisi da Bernardino Radi di Cortona.
- ⁽⁴¹⁾ Consueto repertorio tardomanieristico di putti, maschere, animali, cartigli arrotolati ed elementi vegetali in un ordinario sincretismo si ritrova anche in Stefano Della Bella, Daniel Rabel, Domenico Santi, Baldassarre Bianchi, come segnalato nel volume P. THORNTON, *Form & Decoration. Innovation in the decorative Arts 1470-1870*, New York, 1998.
- ⁽⁴²⁾ D. GUILMARD, *Les maitres ornemanistes*, Paris, 1880.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Giovanni Angelo Del Maino 1517-1518

La Madonna dal Compianto di Morbegno

Marco Albertario, Giulio Perotti

Ai primi di novembre del 2007, nel corso di un sopralluogo disposto del nuovo arciprete di Morbegno don Andrea Salandi, il restauratore Aldo Broggi e il collaboratore parrocchiale Marco Rapella rinvenivano una statua lignea della Madonna collocata sopra un alto armadio nella sacrestia est della collegiata di San Giovanni Battista (FIGG. 1, 4, 5). Nonostante la decorazione pittorica piuttosto rozza, la statua è subito apparsa di straordinaria fattura, e concepita non isolatamente, ma destinata a far parte di un *Compianto*. La Madonna si presenta infatti sopraffatta dallo strazio, mentre perde le forze e ricade all'indietro con una struggente smorfia di dolore di fronte al corpo esanime di Cristo.

Fino agli inizi degli scorsi anni Novanta, si trovava nella nicchia dell'altare del Crocifisso (quarta cappella sinistra), nascosta dalla pala della *Deposizione* di Pietro Ligari (FIG. 2). Era collocata davanti a un grande *Crocifisso*, col quale sembrava formare un'originale composizione statuaria: col volto reclinato all'indietro, appariva in angosciata contemplazione del Figlio in croce. Fino alla metà degli anni Sessanta, e cioè fino alle riforme conciliari (che a Morbegno hanno coinciso col passaggio dell'arcipretura da mons. Edoardo Danieli a don Antonio Marchesini, avvenuto nel 1963), il venerdì antecedente la Domenica di Passione (quinta di Quaresima) si asportava la pala ligariana e il gruppo statuaria, protetto da un'antica vetrata, appariva alla venerazione dei fedeli. Da quel giorno si celebrava, da parte delle spose e madri della parrocchia, un solenne settenario (in riferimento ai sette dolori o piaghe della Vergine) in preparazione alla festa dell'Addolorata, fissata allora dal calendario liturgico per il Venerdì di Passione. Il grande *Crocifisso* alle spalle dell'Addolorata era l'unico, allora, non coperto dai drappi violacei che, dalla Domenica di Passione, secondo le prescrizioni liturgiche di quei tempi, nascondevano alla vista ogni immagine sacra.



FIG. 1 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura dal *Compianto Rusca*).



FIG. 2 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, altare del Crocifisso, con la pala della *Deposizione* di Pietro Ligari che si apre sulla nicchia retrostante.

La festa dell'Addolorata comprendeva, oltre alla comunione generale delle spose e delle madri, un complesso di riti celebrati all'altare della Madonna del Carmine, con la partecipazione delle due confraternite del Santissimo Sacramento e della Madonna per il canto dell'ufficio divino, che culminava con la grandiosa esecuzione dello *Stabat Mater* secondo la solenne melodia locale. E la scena della Madonna straziata ai piedi della croce, davanti agli occhi delle spose e delle madri, traduceva visivamente le parole dello *Stabat Mater*.

Da quando è tramontata questa tradizione, attorno alla metà degli scorsi anni Sessanta, il gruppo scultoreo è rimasto nascosto dalla pala del Ligari, finché l'arciprete don Antonio Marchesini, probabilmente agli inizi del 1991, non recuperò il *Crocifisso* per collocarlo – in accordo con l'architetto Luigi Caccia Dominioni – nella parete absidale della nuova chiesa di San Giuseppe, consacrata il 19 marzo 1993, ma officiata dal 19 marzo 1991. Anche la statua della Madonna – secondo quanto conferma Mons. Francesco Abbiati, allora canonico di Morbegno – venne estratta dalla nicchia e riconosciuta di pregio artistico ma, sembrando inutilizzabile da sola, venne collocata sopra quell'armadio dove è rimasta fino ai nostri giorni.

Ripercorrendo a ritroso le vicende del gruppo scultoreo, non va dimenticato che esso rimase costantemente in vista sull'altare del Crocifisso per qualche decennio: nel loro itinerario storico-artistico dell'anno 1900 nella bassa Valtellina, agli albori della moderna critica d'arte in Valtellina, il pittore Giovanni Gavazzeni e il letterato Guglielmo Felice Damiani affermano che la tela del Ligari, «guastata da un inesperto, venne strappata dalla sua sede e relegata, come quadro inutile, in un lontano ripostiglio, dove già da parecchi anni, nonostante le ripetute osservazioni fatte anche per la stampa, attende tuttavia di essere ristorata e rimessa sopra il suo altare»⁽¹⁾. Cosa che avverrà nel 1925, dopo il restauro a cura di Mauro Pelliccioli.

La statua della Madonna proveniva dalla più antica chiesa di San Giovanni Battista, iniziata nel 1517⁽²⁾ e officiata come parrocchiale dal 1559. Nell'inventario «omnium supellectilium, iurium et reddituum», redatto dal notaio Giuseppe Fontana il 13 luglio 1714 «occasione transportationis eorundem ab ecclesia veteri ad novam», pure dedicata a San Giovanni Battista, si legge al quarto punto: «Un altare con un tavolazzo con sopra otto statue di legno della Passione di Nostro Signore, e due tapeti, nel quale sotto la volta sta fissa una cassetta di ferro sopra dorato, dove si conserva una sacrosanta Spina di Nostro Signore Gesù Cristo»⁽³⁾. Anche l'inventario redatto due anni prima, il 14 maggio 1712, per iniziativa dell'arciprete Raffaele Parravicini, elenca, nella cappella col deposito della Sacra Spina, «doppo l'altare, un tavolazzo con molte statue della Passione et due tapeti con le sue tovagliette e due statue d'angeli disusate»⁽⁴⁾.

Otto statue compongono tradizionalmente il *Compianto su Cristo morto*, e un *Compianto* è documentato nel vecchio San Giovanni dagli atti di tre precedenti visite



FIG. 3 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Ultima cena*, cm 22 x 30 x 7 di profondità massima.



FIG. 4 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura dal *Compianto Rusca*).



FIG. 5 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura dal *Compianto Rusca*).

pastorali. Negli atti di visita di Francesco Bonesana del 1706 si legge: «Tertia capella collateralis sub organo, ferreis septa cancellis sed angusta, iconem non habens sed eius loco Domini nostri Iesu Christi e cruce depositi aliorumque sanctorum effigies ligno incisas»⁽⁵⁾. Nel 1674 gli atti di visita di Ambrogio Torriani riferiscono: «Alia capella sub fornice organorum, humilis, obscura, clatro ferreo alto tota septa, prima ad latus dexterum ingressus ecclesie, sub invocatione Sanctissimi Sepulcri, cum nulla icone praeter statuas sculptas depositionem Domini nostri Iesu Christi a cruce, ligneas, pictas et deauratas (sic)»⁽⁶⁾.

Traiano Spandrio, prevosto di Rho ma nativo di Morbegno, convisitatore del vescovo Feliciano Ninguarda, pure lui morbegnese, nel verbale di visita del 14 settembre 1589 elenca, fra gli altri arredi, «un sepulcro di Nostro Signore nel quale gli è le figure di rilievo della Depositione di Nostro Signore deargentato»⁽⁷⁾. Nelle pagine della *Descriptio Vallistellinae*, pubblicate alla fine dell'Ottocento come 'atti della visita pastorale' del Ninguarda, non è citato il *Compianto*, ma si ricorda che la (prima) chiesa di San Giovanni Battista «fuit ante annos septuaginta a quodam pio sacerdote Ruschonorum familiae aedificari incoepa», e che lo stesso sacerdote, «vividus decedens, annuos redditus pro quotidiana missa celebranda, integrumque autem paramentum pro cantanda missa ac calices quosdam argenteos deauratos, atque pulchrum sculptum cenaculum dominicum cum diversis aliis ornatibus reliquit» (FIG. 3)⁽⁸⁾.

Il «pio sacerdote» Giovanni Maria Rusca, o Rusconi, come scopri Battista Leoni, tra gli altri arredi lasciò alla chiesa «illud sepulcrum SS. quod effiguravit et effigurat ac facit mag(iste)r Angelus Papiensis, et est in domo ipsius testatoris, videlicet figure octo magne et quas figuras idem testator iussit et ordinavit et mandavit, ac iubet etc. inaurari, et dorari auro, ac depingi coloribus finis et opportunis, ac decenter circa eas figuras necessariis et opportunis ornari»⁽⁹⁾.

Il munifico sacerdote discendeva da una delle famiglie Rusca o Rusconi, appartenenti all'aristocrazia comasca, diffuse in diversi centri della Valtellina e che a Morbegno erano attive nella vita comunitaria a partire dalla fine del Trecento, risultando una delle parentele nobiliari con maggior numero di esponenti dalla seconda metà del Quattrocento ai primi del Cinquecento⁽¹⁰⁾. Di lui si sa ben poco: figlio del «signor Tristante Rusca di Como abitante in Morbegno»⁽¹¹⁾, nel 1500⁽¹²⁾ e nel 1508⁽¹³⁾ è citato come beneficiario della vicina parrocchia di Talamona; muore nel 1518⁽¹⁴⁾. Il 29 dicembre 1508, proprio in qualità di «rector dominae Sanctae Mariae de Tallamona», assieme a tre altri «*missi, nuntii et procuratores et regulatores ecclesiae et pauperum*» di Talamona, riceve 61 libbre di terzuoli da utilizzare «in solvendo magistro Petro de Caxate aurifici [...] habitatore Morbegnii pro faciendo fieri [...] crucem unam argenteam supra doratam»⁽¹⁵⁾. Lo stesso *Petrus aurifex de Caxate* e il sacerdote Stefano *de Longis*, «ambo habitatores Morbegnii», compaiono nel testamento del

Rusca⁽¹⁶⁾ come «*speciales commissarios et exeutores*» per quanto riguarda il completamento della chiesa di San Giovanni fino alla spesa di 800 lire imperiali (già nelle mani dell'*aurifex*), la dotazione dei numerosi e preziosi arredi (compreso il *Compianto*, che si trovava in casa del testatore, da «inaurari et dorari et depingi» a spese dei suoi eredi) e l'adempimento dei legati, da parte degli eredi, per la messa quotidiana e gli anniversari. Il fatto che alla morte dei due esecutori sia previsto il subentro della comunità di Morbegno significa che la costruzione e la dotazione della nuova chiesa non era una questione privata di famiglia, ma godeva dell'appoggio dell'intera comunità, come prova la qualità dei testimoni presenti all'atto, appartenenti alle più prestigiose famiglie del paese: Castelli di San Nazzaro, Filipponi, Vicedomini, Ninguarda, oltre al chirurgo Giorgio, «*filius superscripti magistri Petri aurificis de Caxate*». Pur tenendo conto dei cospicui lasciti del Rusca per il San Giovanni, la comunità (o comunque i suoi membri più autorevoli) in quegli stessi anni era impegnata nel completamento delle ricostruite chiese dell'Assunta e di Sant'Antonio, col convento dei Domenicani. La nuova chiesa di San Giovanni, come scriverà il Ninguarda, «*Morbini communitas multis expensis complevit, atque adhibitis organis pulcherrime ornavit*»⁽¹⁷⁾.

Il prete Rusca dispone la sua sepoltura «in ecclesia Sancte Marie et sancti Laurentii de Morbegno» (l'Assunta), confermando un legame di famiglia con la chiesa e la confraternita dei Battuti che la gestisce. La scelta stessa del prete Stefano Longhi come il primo dei due «*speciales commissarios et exeutores*» esprime – crediamo – non solo un rapporto di fiducia personale, ma anche la stima per un personaggio esperto in fatto di amministrazione di chiese e di committenza artistica. Il prete Stefano è documentato, infatti, almeno dal 1513 come indiscusso protagonista della vita religiosa, economica e artistica della chiesa dell'Assunta e della sua confraternita⁽¹⁸⁾: celebra messe (esercitando in pratica per diversi periodi la funzione di cappellano), ottiene indulgenze e una particolare condizione di 'indipendenza' da parte dei papi Leone X e Adriano VI⁽¹⁹⁾, si occupa dell'amministrazione attraverso prestiti e la compravendita di vino e granaglie, esamina e approva i bilanci. Tutto questo negli anni in cui all'Assunta operano Tommaso Rodari (1517), Gaudenzio Ferrari (1520-1521; 1524-1526), Fermo Stella (1522-1524) e in particolare, per quanto ci riguarda, Giovanni Angelo (1516-1519) e Tiburzio (1517) Del Maino⁽²⁰⁾. I rapporti con Gaudenzio possono essere confermati da un viaggio compiuto dal Longhi a Varallo nel 1521, oltre che dal prestito di 200 lire per il pagamento della pittura delle ante dell'ancona, e dai comuni rapporti di parentela con la nobile famiglia morbegnese dei Ninguarda⁽²¹⁾. Figlio di mastro Cristoforo di Morbegno, di famiglia originaria di Ponte in Valtellina, beneficiario della cura di San Giacomo di Rasura in val Geròla negli anni Venti, risiedeva comunque a Morbegno, dove nel 1529 è eletto parroco («rettore e beneficiario della chiesa di San Martino») e dove morirà agli inizi di aprile del 1551⁽²³⁾.

Stefano Longhi è il nome che apre il più antico elenco dei Battuti di Morbegno (una trentina, appartenenti alle più ragguardevoli famiglie della comunità) compilato nel 1540, che comprende anche *ser* Francesco Rusca⁽²⁴⁾, uno dei tre eredi del prete Giovanni Maria. Su disposizione del prete Rusca, il *Compianto*, come si è visto, restò nella chiesa di San Giovanni, in una cappella dove venne successivamente collocata la reliquia della Santa Spina, pervenuta in dono alla comunità di Morbegno per volontà del concittadino vescovo Feliciano Ninguarda, e consegnata al parroco Ludovico Malaguzzini nel 1608⁽²⁵⁾.

Come documenta il citato verbale del 13 luglio 1714, il *Compianto* di Giovanni Angelo fu trasportato nella nuova chiesa di San Giovanni, e da allora se ne perdono le tracce. Non è fuori luogo, comunque, ipotizzare che sia stato inizialmente collocato nella cappella definita oggi del Crocifisso o della Deposizione, di patronato della Magnifica Comunità di Morbegno, dove fu «accomodato» con quattro giornate di lavoro del muratore Battista Baroggio il «deposito della Santa Spina»⁽²⁶⁾.

Ma nel giro di pochi anni, con l'entrata in carica del nuovo arciprete Gian Pietro Castelli Sannazzaro, fine intenditore d'arte e collezionista, si decise di dare alla preziosa reliquia una più onorifica collocazione. Venne quindi trasferita nel 1726 al centro del catino absidale, entro il reliquiario disegnato dallo stesso Pietro Ligari⁽²⁷⁾, che nei mesi precedenti aveva realizzato la decorazione a fresco.

Intanto, la successiva data certa riguardante la cappella del Crocifisso è il 1736, quando il Ligari, dopo aver disegnato l'altare da eseguire in marmo, ne firma la pala con la *Deposizione*, che riprende lo stesso tema del *Compianto*. La differenza consiste nella centralità della figura del Cristo morto che, mentre viene deposto dalla croce da tre personaggi maschili, attira su di sé gli sguardi di san Giovanni e delle tre Marie, mentre la Vergine affranta, pur sostenuta dalle braccia di una pia donna che si perde nell'ombra, sembra isolata nel suo strazio.

Si può quindi pensare che il *Compianto* ligneo cinquecentesco – e come oggetto di culto, e nella sua funzione didascalica – sia stato sostituito dalla tela ligariana, più conforme alla sensibilità artistica del tempo. Conservando la statua della Vergine e collocandola ai piedi di un crocifisso nella nicchia retrostante la nuova tela ligariana, si volle però offrire l'opportunità, nel tempo liturgico della Passione, di un culto più mirato verso l'Addolorata, che, tra l'altro, proprio in quegli anni trovava formale approvazione liturgica. Nel 1714, infatti, la Sacra Congregazione dei Riti approvò, per il venerdì dopo la Domenica di Passione, la messa e l'ufficio dei Sette Dolori, che saranno estesi a tutta la Chiesa latina da Benedetto XIII nel 1727.

L'identificazione della scultura della Madonna ritrovata con un'opera dell'intagliatore pavese Giovanni Angelo Del Maino, suggerita da Marco Albertario, consente di chiudere il cerchio e di restituire un importante tassello al patrimonio artistico di Morbegno.

Giulio Perotti

Quando mi fu mostrata una fotografia della statua della *Madonna* (FIGG. 1, 4, 5) rinvenuta nella sacrestia della parrocchiale di Morbegno non ebbi dubbi a identificarla con un'opera di Giovanni Angelo Del Maino; il soggetto della scultura e il luogo del ritrovamento mi suggerirono immediatamente un collegamento con le iniziative di Giovanni Maria Rusca⁽²⁸⁾.

Giulio Perotti – al quale si deve la nuova trascrizione integrale del testamento del 1518 che si presenta in appendice – ha ben chiarito nella prima parte di questo contributo il contesto nel quale si inquadra la figura del Rusca. La sua iniziativa va letta tra le varie espressioni di quel rinnovato dinamismo sociale e fervore religioso che caratterizza il primo quarto del Cinquecento in Valtellina e che trova espressione anche nella commissione di opere d'arte.

Grazie a studi recenti conosciamo molto bene le dinamiche sottese alla fondazione del Santuario di Tirano⁽²⁹⁾, ma accanto a questo episodio di eccezionale rilievo se ne potrebbero citare altri sui quali ancora occorre far piena luce: penso ad esempio all'attività del sacerdote Giovanni Maria Parravicini, curato di Caspano, al quale sono probabilmente da ricondurre non soltanto le tre ancone intagliate dei fratelli De Donati nella chiesa di San Bartolomeo, ma anche una ricca donazione di paramenti sacri e arredi⁽³⁰⁾, oppure alla figura di Stefano Longhi, al quale la lettura di nuovi documenti condotta da Giulio Perotti va restituendo un ruolo centrale nelle vicende del sodalizio e del tempio dell'Assunta a Morbegno.

Mi chiedo se sia solo una coincidenza che i lavori che trasformeranno l'oratorio dei Battuti in un santuario venerato in tutta la Valtellina prendano il via negli anni in cui è attestata la sua presenza (a partire dal 1513). Punto centrale di quel processo fu la scelta di un'immagine verso la quale orientare la devozione popolare, individuata in un dipinto quattrocentesco di gusto ancora tardogotico affrescato su una delle pareti laterali dell'antica chiesa che – se è giusta l'ipotesi formulata sulla base della lettura di alcune annotazioni nel *Liber rationum ac factorum* – fu rimosso e trasportato nell'abside centrale per essere inquadrato dall'ancona eseguita tra il 1516 ed il 1519 da Giovanni Angelo affiancato – ed è una novità emersa negli studi recenti – dal fratello Tiburzio⁽³¹⁾.

Non fatico a immaginare che possa essere stato proprio il Longhi a orientare la scelta del Rusca verso l'intagliatore pavese, magari nel corso di una visita al cantiere dell'ancona, ma mi piacerebbe pensare che quest'ultimo, nel corso di una visita a Como, sia rimasto colpito dalle figure eseguite dai Del Maino per l'altare del Crocifisso in Duomo che già in quegli anni erano oggetto di grande venerazione⁽³²⁾. Credo infatti che la scelta di Giovanni Angelo Del Maino rappresenti non soltanto l'aggiornamento dei committenti – la confraternita dell'Assunta e il Rusca – sugli esiti più avanzati della scultura lombarda, ma anche il comune orientamento verso forme di devozione che richiedevano il massimo coinvolgimento emotivo. È importante in



FIG. 6 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura dal *Compianto Rusca*), particolare.

questo senso – anche per ribadire la centralità di quel cantiere nella cultura lombarda – la notizia del pellegrinaggio che Stefano Longhi fece nel 1521 a Varallo, dove Gaudenzio aveva da poco concluso i lavori alla cappella della Crocifissione⁽³³⁾. E per restare in tema di scultura dipinta, ci sarebbe molto da riflettere su quel passo del testamento in cui si prescrive che le sculture del *Compianto* «decenter ... ornari», quasi che la policromia fosse sentita come complemento essenziale per raggiungere la forza espressiva che rendeva le statue idonee alla devozione.

Per la datazione della *Madonna*, l'atto del 1518 che dice il gruppo di otto figure compiuto ma non ancora dipinto rappresenta un importante termine *antequem*. Qualche considerazione in più si potrebbe ricavare dalla comparazione con altri casi analoghi: nel 1504 i fratelli Ambrogio e Giovanni Pietro De Donati avevano avuto poco più di due mesi (dal 9 settembre al 15 novembre) per intagliare un *Compianto* per San Francesco Grande a Milano, che infatti era stimato il 27 novembre dello stesso anno; nel 1529 erano stati concessi a Giovanni Angelo solo sei mesi per la consegna del gruppo destinato alla chiesa dell'Annunciata a Piacenza, composto da otto figure di circa 130-140 cm di altezza⁽³⁴⁾. Sulla base di questi dati, si può ragionevolmente pensare che l'opera sia stata avviata nel 1517, probabilmente in vista della costruzione e dell'arredo dell'oratorio di S. Giovanni Battista.

La scultura è ricavata da un unico blocco di legno (il restauratore Aldo Broggi mi suggerisce che sia tiglio), del diametro di circa un metro, alto circa un metro e venti, scavato nella parte posteriore. Fu oggetto, in passato, di un maldestro intervento di aggiornamento, che comportò l'abrasione della preparazione a gesso e colla e della stesura pittorica originaria, che si immagina caratterizzata da effetti di particolare preziosità (le descrizioni delle visite pastorali citate da Perotti fanno riferimento a sculture dorate e dipinte). Successivamente ricevette, direttamente sul legno, un'avvilente stesura a tempera che almeno in parte giustifica il riferimento all'Ottocento con il quale la statua mi è stata presentata. Sotto questa rozza ridipintura si intuisce ancora la nobiltà delle forme concepita da Giovanni Angelo. La struttura del tronco è intaccata da pieghe profonde che ne annullano l'originaria volumetria (il margine estremo è segnato, come di consueto nello scultore, dalla tunica che dal ginocchio destro scivola perpendicolare al suolo, FIG. 6); tutta la superficie è poi animata da un sistema di pieghe principali e secondarie. Nulla è più lontano dalla 'tronchicità' evocata da Giovanni Testori a proposito della scultura lignea valsesiana: e si noti che questo termine potrebbe ancora essere applicato a certi esiti dei De Donati⁽³⁵⁾.

Si osservano in questa immagine alcune novità nella concezione della scultura che probabilmente si riflettevano nella composizione del gruppo. La figura, concepita per ampi piani, si dilata nello spazio, un po' come se fosse modellata, e non intagliata. A voler cercare un parallelo, si potrebbero chiamare in causa i *Compianti* model-



FIG. 7 - Morbegno, Collegiata di San Giovanni Battista, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura dal *Compianto Rusca*).

lati da Agostino de Fondulis (penso, ad esempio, a quello di Palazzo Pignano, legato a un documento del 1510), oppure l'attività del Maestro del Compianto del Carmine di Brescia, che Giovanni Romano ha proposto di estendere anche al campo dell'intaglio⁽³⁶⁾. La maggior nobiltà della plastica trova più di una conferma, tra Quattro e Cinquecento, non solo nel dibattito critico ma anche nelle preferenze dei committenti, e ancora e soprattutto nella pratica degli scultori (una conferma si ha proprio nel passaggio di Gaudenzio Ferrari dalle sculture intagliate a quelle modellate)⁽³⁷⁾. Ora, mi sembra che la *Madonna* ritrovata sia un'ulteriore conferma del fatto che la tenace fedeltà al legno inteso come materiale altrettanto nobile – quella che tempo fa definì la 'sfida' di Giovanni Angelo – avvenne in stretto dialogo con i coevi esiti della scultura in terracotta.

La figura della Vergine che scivola indietro, avvitandosi su se stessa, mentre il velo scopre i lunghi capelli sciolti sulle spalle, rappresenta il primo tentativo di concepire la scultura come una successione di piani concatenati che, nel loro articolarsi, danno vita a un'azione, anticipando soluzioni che credevamo impostate solo a partire dall'altare di Tirano. Ho già avuto modo di sottolineare come questi aspetti derivano da una meditata comprensione delle riflessioni di Leonardo sulla scultura⁽³⁸⁾.

Certo, una miglior comprensione della statua si ricava nel momento in cui la si pensi inserita nell'ambito di un gruppo, magari aiutandosi con gli esempi di Cuzzago o di Gambolò. La sequenza delle fotografie non professionali che illustra queste pagine la riproduce pochi giorni dopo la scoperta su di un tavolato, davanti a un telo rosso che sembra evocare gli apparati effimeri allestiti per le sacre rappresentazioni, nelle quali alla Madre di Dio spettava la parte più toccante. Scrivendo della *Crocifissione* di Como, ho parlato di «messa in scena» proprio per sottolineare il carattere profondamente teatrale della rappresentazione⁽³⁹⁾, accentuato dalla mimica esasperata che nasce da una attenta riflessione sui 'moti dell'animo' per approdare ad un realismo – ben evidente, ad esempio nel languore del volto affilato (FIG. 7) – perseguito come elemento essenziale alla narrazione e di conseguenza alla fruizione del gruppo.

3. Nel suo testamento del 21 gennaio 1518 Giovanni Maria Rusca lasciava alla chiesa di San Giovanni, da lui fondata l'anno precedente, «illud sepulchrum [...] quod effiguravit, ac effigurat, ac facit magister Angelus Papiensis, et est in domo ipsius testatoris, videlizet octo figure magne et quas figuras idem testator iussit et ordinavit et mandavit, ac iubet etc. inaurari, et dorari auro, ac depingi coloribus finis et opportunis, ac decenter circa eas figuras necessariis et opportunis ornari». Battista Leoni, al quale si deve la prima segnalazione dell'atto, riconobbe nel «magister Angelus Papiensis» Giovanni Angelo Del Maino, e identificò il *Com-*



FIG. 8 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna* (figura da un *Compianto*).

pianto citato dalle fonti con quello di S. Bartolomeo a Caspano di Civo, ora riconosciuto opera della bottega dei De Donati intorno al 1508⁽⁴⁰⁾. Successivamente Paolo Venturoli spostò l'attenzione sul *Compianto* conservato in S. Marta a Bellano, proponendone una provenienza valtellinese. Tuttavia il gruppo di Bellano è già documentato nell'oratorio dei Disciplini di Bellano nel 1569 e fu probabilmente commissionato dagli stessi ai Del Maino, certamente ad una data più precoce rispetto al *Compianto* Rusca⁽⁴¹⁾.

Il problema sembrò trovare una soluzione nel 1994, quando apparvero sul mercato antiquario cinque sculture di altissima qualità provenienti da un *Compianto* smembrato in antico: la *Madonna*, *Giuseppe d'Arimatea*, *Giovanni evangelista* e *Maria Maddalena* (FIGG. 8-11), tutte successivamente approdate in collezioni private, e *Nicodemo* (FIG. 12), che fu acquistato in quella occasione dal Comune di Milano per le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco⁽⁴²⁾.

Fu Raffaele Casciari, nel 1996, il primo a pubblicare le sculture – che già potevano vantare un riferimento a Giovanni Angelo Del Maino suggerito indipendentemente da Giovanni Romano, Paolo Venturoli, Massimo Ferretti e da Federico Zeri (quest'ultimo per la *Maddalena*) – identificandole con il *Compianto* ricordato nel testamento Rusca, sia per lo stretto rapporto stilistico che lo studioso vedeva con le opere dell'intagliatore condotte in quel periodo, sia per il suggestivo legame tra le cinque sculture – tutte in legno a vista – e il documento che parlava di figure da dipingere (in realtà le quattro sculture che ho potuto esaminare dal vero conservano tracce evidenti di pittura)⁽⁴³⁾. Tuttavia va ricordato che fin dal 1995 Paolo Venturoli nella breve relazione che accompagnava il decreto di vincolo del *San Giovanni* e della *Madonna* era giunto alla conclusione che le cinque statue potessero essere identificate con il perduto gruppo di Morbegno⁽⁴⁴⁾.

La proposta fu accolta senza riserve. Anche a me l'idea apparve in prima battuta assolutamente plausibile, tanto che la accolsi e ne diedi conto in una breve scheda pubblicata nel gennaio 2005; tuttavia, approfondendo in occasione di una conferenza tenuta a Sondrio nel marzo dello stesso anno le componenti stilistiche delle sculture – in particolare le citazioni da Leonardo, la ricerca di un'inedita monumentalità sollecitata da riflessioni sulla coeva scultura lombarda e da una attenta riflessione sullo squadro dei volumi di matrice bramantinesca – l'ipotesi mi parve sempre meno sostenibile, tanto che a pochi mesi di distanza mi trovai a mutare radicalmente opinione e nell'ambito di una serie di assestamenti cronologici nel catalogo di Giovanni Angelo ho proposto una datazione più avanzata – anche se generica – al terzo decennio del Cinquecento⁽⁴⁵⁾. In questa direzione spingevano una serie di raffronti che val la pena, brevemente, di riprendere, proprio partendo dalla scultura ritrovata.

La *Madonna* di Morbegno (FIGG. 1, 4, 5), ancorata alle date 1517-1518, rappresenta



FIG. 9 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*).



FIG. 10 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*).



FIG. 11 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *Giuseppe d'Arimatea* (figura da un *Compianto*).



FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Giovanni Angelo Del Maino, *Nicodemo* (figura da un *Compianto*).



FIG. 13 - Tirano, Santuario della Beata Vergine, Giovanni Angelo Del Maino, *Madonna Assunta*.



FIG. 14 - Londra, National Gallery, Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rocce*, particolare.



FIG. 15 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*), particolare.

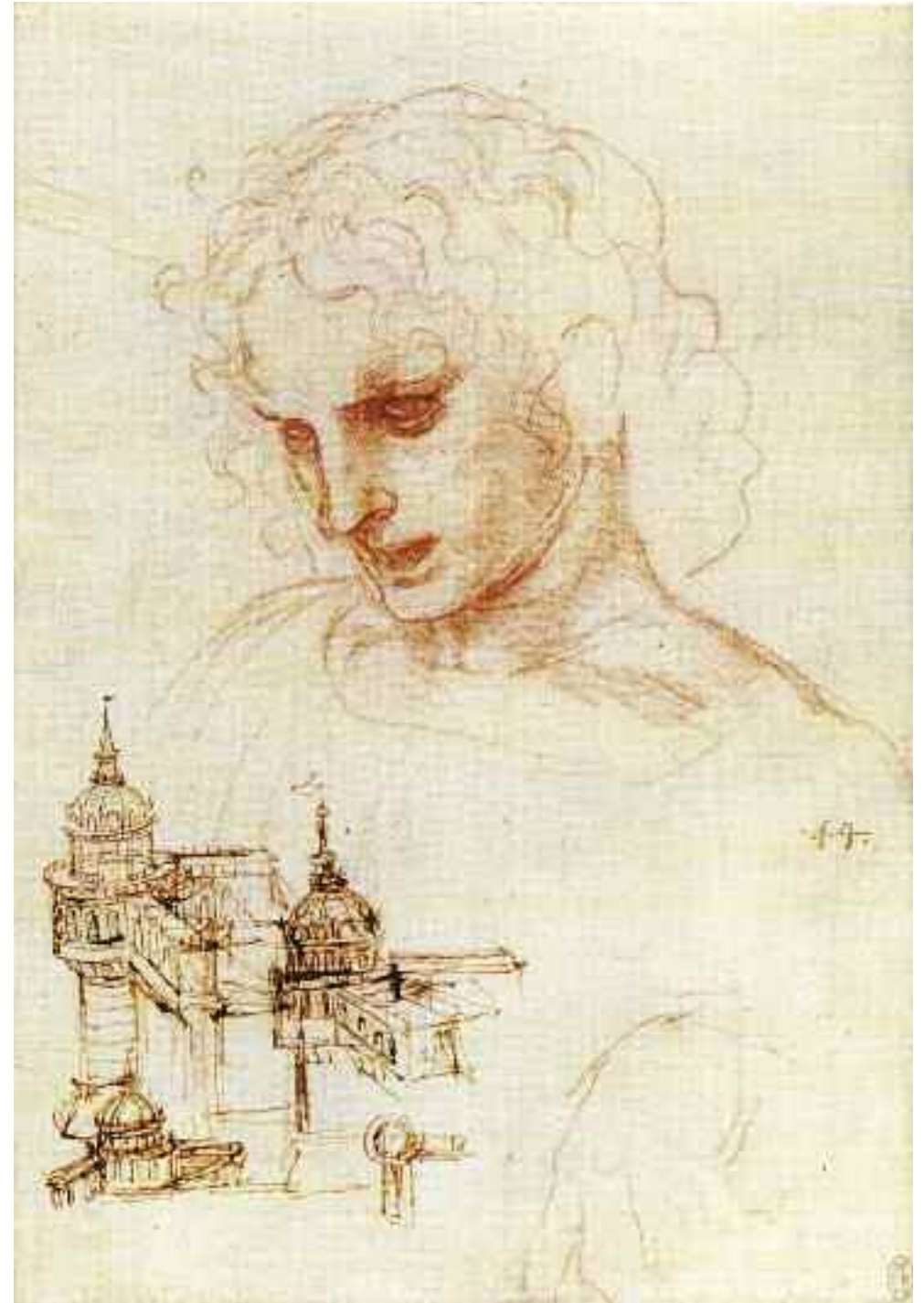


FIG. 16 - Windsor Castle, Royal Library, Leonardo da Vinci, *Studio di apostolo per il Cenacolo*, INV. RL 12552.



FIG. 17 - Windsor Castle, Royal Library, Leonardo da Vinci, *Studio di apostolo per il Cenacolo*, INV. RL. 12550.



FIG. 18 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *Giuseppe d'Arimatea* (figura da un *Compianto*), particolare.



FIG. 19 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Giovanni Angelo Del Maino, *Nicodemo* (figura da un *Compianto*), particolare.



FIG. 20 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Giovanni Angelo Del Maino, *Nicodemo* (figura da un *Compianto*), particolare.

uno snodo importante per la ricostruzione dell'attività di Giovanni Angelo e si inserisce in modo coerente nel percorso che dal *Presepe* per la confraternita di San Giuseppe a Treviglio (ora conservato in S. Martino; dopo il 1513), attraverso l'altare del Crocifisso nel Duomo di Como (concluso, come si è detto, nel 1515) e l'Ancona di Morbegno (del 1516-1519) conduce alla *Madonna* del Santuario di Tirano (1519-1521).

Per tutto il secondo decennio Giovanni Angelo aveva sperimentato vari modi di intendere e tradurre i precetti leonardeschi, sforzandosi di rendere il legno materia duttile, di piegarlo a esprimere in modo organico i movimenti del corpo e i più sottili 'moti' dell'animo, e intanto procedeva nella ricerca di una forma plasticamente compiuta e percepibile da più punti di vista: un obiettivo che ora sappiamo già compiutamente raggiunto all'altezza della statua dal *Compianto* Rusca. Con la *Madonna* di Tirano si apre invece una nuova fase, nella quale il confronto con Leonardo sembra sostanziarsi di citazioni dirette: a titolo di esempio si potrebbero citare le profonde affinità tra il volto della scultura e certi esiti della pittura leonardesca (FIGG. 13-14), oggetto, per tutto il terzo decennio, di approfondite riflessioni da parte degli artisti milanesi.

Credo che in questo contesto si inquadrino agevolmente le statue in esame: ripropongo in questa sede il confronto tra i volti del *San Giovanni evangelista* e del *Giuseppe d'Arimatea* con due dei disegni preparatori per il *Cenacolo* (FIGG. 15-18). Persino dietro il nobile profilo del *Nicodemo* si può intuire il referente leonardesco, anche se non suffragato da puntuali riscontri (FIGG. 19-20). È superfluo ripetere quanto questo rinnovato interesse per Leonardo sia un fatto condiviso nella cultura figurativa lombarda di quegli anni, forse in seguito al ritorno di Francesco Melzi dalla Francia con i cartoni e i disegni del maestro⁽⁴⁶⁾. E per restare nel campo della scultura lignea, si potrà e si dovrà ripensare la coeva attività di Andrea da Corbetta, che culmina con la citazione dal *Cenacolo* nel gruppo intagliato per il Santuario di Saronno⁽⁴⁷⁾.

Anche l'aggiornamento sulle novità della cultura centro-italiana che caratterizza alcuni maestri dopo la giovanile infatuazione per le grottesche (si pensi, per restare nell'ambito pavese, alla svolta nel percorso del Maestro delle Storie di sant'Agnes) trova un corrispettivo nell'attività di Giovanni Angelo Del Maino. Quale punto di partenza si potrebbe assumere la citazione dalla *Poesia* sulla volta della Stanza della Segnatura recentemente rintracciata nell'ancona di Morbegno, mediata da una incisione di Marcantonio Raimondi⁽⁴⁸⁾.

Ma queste testimonianze si infittiscono a partire sullo scorcio del terzo decennio: Raffaello, certo, ma anche la sua scuola, e poi il rinnovato rapporto con l'antico attraverso l'intelligente citazione del *Laocoonte*⁽⁴⁹⁾. Il confronto con la grande maniera centro-italiana modificherà profondamente la concezione del rilievo narrativo,



FIG. 21 - Piacenza, chiesa di Sant'Anna, Giovanni Angelo Del Maino, *San Rocco*, particolare.



FIG. 22 - Bologna, chiesa di San Giovanni in Monte, Giovanni Angelo Del Maino, *Cristo alla colonna*, particolare.

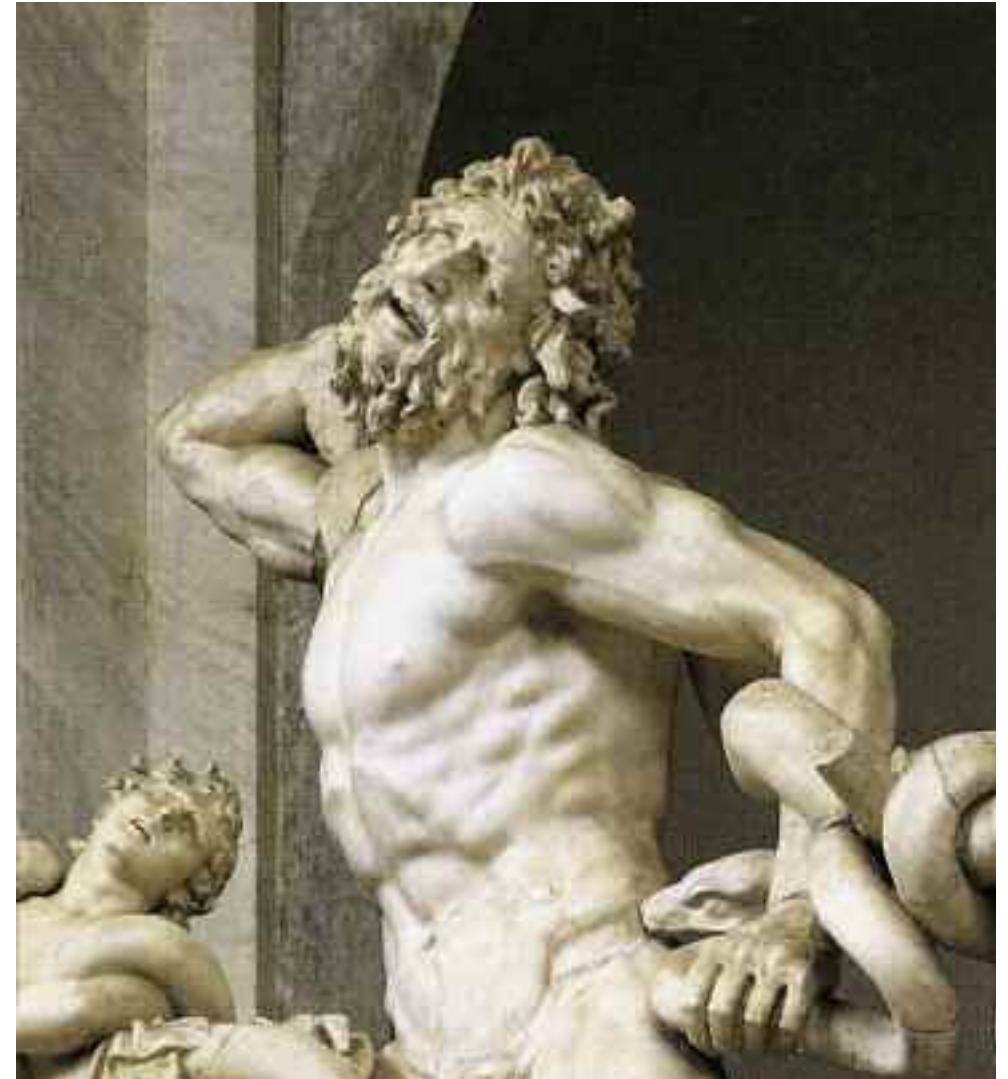


FIG. 23 - Roma, Musei Vaticani, *Laocoonte*, particolare.

come si può riscontrare nelle *Storie di san Lorenzo* per l'ancona di Ardenno. Il problema riguarda, in questo caso, la derivazione della figura di *Giuseppe d'Arimatea* da quella di Platone nella *Scuola di Atene*, che apre però il problema della possibile fonte della citazione, dal momento che la prima traduzione a stampa, il foglio di Giorgio Ghisi, fu pubblicata solo nel 1550 ad Anversa presso l'editore Cock⁽⁵⁰⁾.

Mi chiedo se si debba postulare un secondo viaggio nella capitale, ma anche se davvero la Stanza della Segnatura potesse essere ancora, tra secondo e terzo decennio, un modello attuale. In alternativa, occorrerà considerare un modello grafico non individuato che sarà magari da cercare tra i disegni di qualche maestro che a Roma c'era tornato⁽⁵¹⁾.

Verso una datazione non precoce del gruppo orientano del resto anche i confronti che si possono proporre con altre opere dello stesso autore. Ad esempio, credo che il volto di Giovanni una volta dipinto non sarebbe apparso troppo diverso da quello che appare nel *Compianto* di Cuzzago (FIGG. 24-27)⁽⁵²⁾. Per quanto riguarda lo straordinario panneggio di questa figura, vorrei far notare quanto sia fuorviante ogni lettura che tenda a sottolinearne la regolarità e la compostezza, per lo più legate a una visione laterale, mentre la visione frontale mette in luce caratteristiche ben diverse.

L'autonomia riconosciuta al rovello dei panni, con pieghe che sembrano richiamare le 'fioriture' della scultura tedesca, si ritrova nel già citato *San Rocco* piacentino, per il quale si è suggerita una datazione tra il 1524 ed il 1534, e ancora in un vigoroso *Sant'Antonio abate* conservato a Castel San Giovanni (FIG. 28) che mi è stato generosamente segnalato da Carlo Cairati già con un corretto riferimento a Giovanni Angelo Del Maino⁽⁵³⁾. Certo la continuità di rapporti tra Pavia e il territorio piacentino suggerisce una certa prudenza nella datazione, ma mi chiedo se quest'ultima scultura non rappresenti una tra le opere prodotte quando i due fratelli, dopo il 1527, lasciarono Pavia per rifugiarsi a Piacenza dove soggiornarono abbastanza a lungo da ottenere, nel 1529, la cittadinanza piacentina.

Nel tracciare un profilo biografico e stilistico di Giovanni Angelo ho suggerito di identificare, nella seconda metà del terzo decennio, l'insorgere di una 'crisi' che appare ben esemplificata dall'*Altare della Passione* già in San Agostino a Piacenza (ora a Londra, Victoria and Albert Museum). Ora, mi pare che di questa crisi anche il gruppo in esame dia conto proprio nella pluralità dei punti di riferimento (i modelli di Leonardo, il classicismo di Bambaia e di Raffaello, ma anche la forza d'urto della scultura tedesca e il suo sottile rovello formale) che solo grazie all'attento controllo dell'autore riescono a convivere in un gruppo che appare – di tutti quelli noti – il più discontinuo oltre che frammentario.

E se non si vorrà legare troppo la 'crisi' a fatti biografici (la battaglia di Pavia, 1525; il drammatico sacco che la ridusse a una rovina, 1527 e la conseguente fuga dei

due fratelli), credo si possa mantenere la datazione nel terzo decennio del Cinquecento, in attesa che ulteriori elementi possano portare a definire una cronologia più accurata⁽⁵⁴⁾.

Marco Albertario

* Riprendiamo in questa sede, con gli opportuni approfondimenti, *La Madonna del Compianto di Morbegno*, apparso in «Le Vie del Bene», Morbegno, 2007, n. 10, pp. 9-15. Il presente testo è stato licenziato nel maggio 2009.



FIG. 24 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*), particolare.



FIG. 25 - Cuzzago, chiesa di San Martino, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*), particolare prima del restauro.



FIG. 26 - Collezione privata, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*), particolare.



FIG. 27 - Cuzzago, chiesa di San Martino, Giovanni Angelo Del Maino, *San Giovanni* (figura da un *Compianto*), particolare prima del restauro.



FIG. 28 - Castel San Giovanni, chiesa di San Giovanni, Giovanni Angelo Del Maino, *Sant'Antonio abate*.



FIG. 29 - Piacenza, chiesa di Sant'Eufemia, Giovanni Angelo Del Maino, *Dolente* (figura da un *Compianto*?).

NOTE

- ⁽¹⁾ G. GAVAZZENI, G. F. DAMIANI, *Per la storia e per l'arte della Valtellina*, III, *Morbegno e dintorni*, «La Valtellina», 18 agosto 1900, ripubblicato per la sola parte riguardante Morbegno in «Le Vie del Bene», 6 (1984), pp. 7-11; 9 (1984) pp. 7-10, a cura di G. Perotti, ora in *Scritti d'arte su Morbegno e la Valtellina. Antologia da «Le vie del bene» 1926-2001*, a cura di G. Perotti, Morbegno, 2004, pp. 11-19 (p. 14).
- ⁽²⁾ C.G. FONTANA, *Selva o sia raccolta storica d'avvenimenti seguiti nella Valtellina e contadi vicini - 1749*, a cura di B. Leoni, Sondrio, 1985, pp. 99-100, n. 138.
- ⁽³⁾ Archivio di Stato di Sondrio (ASSo), Notarile, Giuseppe Fontana, vol. 6666, c. 143. Cfr. G. PEROTTI, *San Giovanni 1714: inventario dei beni*, «Le Vie del Bene», 2 (1987), pp. 7-9, 3(1987), pp. 7-8, 5 (1987), pp. 11-12, ripubblicato in *Scritti d'arte*, cit. n.1, pp. 306-310; ID., *Nel 'vecchio' San Giovanni otto sculture di Giovan Angelo del Maino. Il Compianto di Morbegno*, «Le Vie del Bene», 8 (1998), pp. 9-12, ripubblicato in *Scritti d'arte*, cit. n. 1, pp. 219-221.
- ⁽⁴⁾ ASSo, Fondo Biblioteca, D-I-3-1, c. 460v. Negli stessi inventari del 1714 e del 1712 è compreso «un crocifisso grande con zandalina rossa attorno» (ASSo, Notarile, Giuseppe Fontana, vol. 6666, c. 143) «sopra l'architrave dell'altare maggiore» (ASSo, Fondo Biblioteca, vol. D-I-3-1, c. 458r), già segnalato nel 1677 («Un crocifisso grande di legno sopra l'altare maggiore con la sua tende sopra di zendale rosso et pizzo d'oro dalle parti», ASSo, Notarile, Giacinto Fontana, vol. 5890, c. 183) e compreso nell'inventario dei beni custoditi nella sacrestia della chiesa di San Giovanni Battista, redatto il 1 gennaio 1547 «Crux una lignea cum ymagine Christi crucifixi relevati», ASSo, Notarile, Giovan Pietro Schenardi, vol. 1025, c.277r.). Non è pertanto da escludere che anche il crocifisso proveniva dal vecchio San Giovanni.
- ⁽⁵⁾ Archivio Storico della Diocesi di Como (ASDC), Visite pastorali, Bonesana, cart. XCII, fasc. 1, c. 16.
- ⁽⁶⁾ ASDC, Visite pastorali, Torriani, cart. LVIII, fasc. 2.
- ⁽⁷⁾ ASDC, Visite pastorali, Ninguarda, cart. XII, fasc. 1, c. 136; G. PEROTTI, *Morbegno negli atti inediti della Visita Ninguarda (1589)*, «Le Vie del Bene», 10 (1995), pp. 7-13, ripubblicato in *Scritti d'arte*, cit. n. 1, pp. 20-24.
- ⁽⁸⁾ *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593) ordinati e annotati dal sac. dott. Santo Monti e pubblicati per cura della Società Storica Comense negli anni 1892-1898, ristampa corredata dell'indice pubblicato per cura della Società Storica Comense nell'anno 1903*, I-II, Como 1903, rist. anast., Como 1992, I, p. 261; nuova edizione con testo italiano a cura di L. Varischetti e N. Cecini, Sondrio 1963, p. 38. Sulla chiesa cinquecentesca di San Giovanni: T. SALICE, *Nel Cinquecento: come sorse il primo S. Giovanni?*, «Le Vie del Bene», 1 (1982), p. 13, ripubblicato in *Scritti d'arte*, cit. n. 1, p. 213; G. PEROTTI, *1517-1714: il 'vecchio' San Giovanni*, «Le Vie del Bene», 8 (1998), pp. 6-8, 9 (1998), pp. 7-11, ripubblicato in *Scritti d'arte*, cit. n. 1, pp. 214-218. Esiste tutt'oggi fra gli arredi della chiesa una piccola scultura lignea (circa cm 23 x 30 x 7 profondità massima) dell'*Ultima Cena*, che veniva esposta sull'altar maggiore nelle solennità (FIG. 2).
- ⁽⁹⁾ B. LEONI, *L'ancona lignea del secolo XVI nella Chiesa prepositurale di Ardenno*, in *Addua. Studi in onore di Renzo Sertoli Salis*, Sondrio, 1981, p. 162. La nostra trascrizione,

condotta sull'originale del testamento e riportata in appendice, presenta delle varianti, comunque non particolarmente significative, rispetto alla lettura del Leoni sulla copia di C. G. Fontana.

- ⁽¹⁰⁾ M. DELLA MISERICORDIA, *Divenire comunità. Comuni rurali, poteri locali, identità sociali e territoriali in Valtellina e nella montagna lombarda nel tardo medioevo*, Milano, 2006, pp. 369, 396; *Stemmi della «Rezia Minore». Gli armoriali conservati nella Biblioteca Civica «Pio Rajna» di Sondrio*, a cura di F. Palazzi Trivelli, M. Praolini Corazza, N. Orsini De Marzo, Sondrio, 1996, pp. 185-186. Non trovo conferma della notizia riportata da G. R. ORSINI, *Storia di Morbegno*, Sondrio, 1959, p. 144 e p. 173, secondo cui ai Rusconi di Morbegno e di Caspano nel 1489 «fu assegnata la cappella della B. Vergine Assunta e di tutti i SS. Apostoli» nella chiesa di Sant'Antonio di Morbegno.
- ⁽¹¹⁾ Dal suo testamento, rogato il 16 maggio 1455, si viene a sapere che Tristante aveva più di una figlia e due altri figli, Cristoforo e Giovanni Andrea, ma «detti tre figli eredi istituiti come sopra sono poi mancati senza lasciare figli» (FONTANA, *Selva*, cit. n. 2, p. 96). L'estinzione di tutte le famiglie Rusca a Morbegno avverrà nel 1676 con l'arciprete Carlo, che impiegherà il suo patrimonio per fondare e dotare il monastero claustrale femminile della Presentazione: G. PEROTTI, *Il monastero claustrale femminile della Presentazione in Morbegno*, «Archivio Storico della Diocesi di Como», 5 (1991), pp. 125-150; E. GUSMEROLI, *Il monastero della Presentazione. Donne, vergini, monache nella Valtellina del Seicento*, Morbegno, 2003.
- ⁽¹²⁾ SALICE, *Come sorse*, cit. n. 8: «rettore e curato della chiesa di Santa Maria di Talamona ma abitava nella propria casa in Morbegno». È possibile che il Rusca amministrasse la parrocchia di Talamona attraverso delegati: d'altronde il suo nome non compare negli elenchi finora noti dei parroci di Talamona, e nel suo stesso testamento l'unico legame con quella località è la provenienza delle domestiche (vedi appendice).
- ⁽¹³⁾ ORSINI, *Storia*, cit. n. 10, p. 173.
- ⁽¹⁴⁾ FONTANA, *Selva*, cit. n. 2, p. 96.
- ⁽¹⁵⁾ ASSo, Notarile, Donato Camozzi, vol. 574, c. 401v. Questa notizia potrebbe aprire nuove ipotesi di ricerca sulla «croce processionale in rame argentato e parzialmente dorato» (M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, IX, *Provincia di Sondrio*, Roma, 1938, pp. 290-291), attualmente di proprietà della Parrocchia di Talamona, anche se tradizionalmente si dice proveniente dalla chiesa domenicana di Sant'Antonio di Morbegno. Citata in C. BASSI, *Croci artistiche in Valtellina*, «Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como», (67-68-69, 1913), p. 144 («bellissima e da poco restaurata»), è stata studiata da Paolo Venturoli che, a seguito di un restauro a metà degli scorsi anni Settanta, l'ha attribuita da ultimo a Francesco Ser Gregorio da Gravedona, che l'avrebbe eseguita fra il 1513 e il 1520 (P. VENTUROLI, *Croci astili valtelinesi*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 29 (1976), pp. 84-89; ID., *Oreficeria tra Quattro e Cinquecento nella provincia e antica diocesi di Como*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del convegno, Como 26-27 settembre 1996, Como, 1998, pp. 147-156, in particolare p. 159. «Una croce d'argento bellissima de precio de scudi 200» è segnalata nella chiesa parrocchiale di Talamona dagli atti inediti della visita Ninguarda del 1589 (ASDC, Visite pastorali, Ninguarda, cart. XII, fasc. 1, c. 138).
- ⁽¹⁶⁾ Vedi appendice.
- ⁽¹⁷⁾ *Atti della visita*, cit. n. 8, p. 262.

- ⁽¹⁸⁾ Rimando per tutto questo a G. PEROTTI, *I documenti in «Tota enitet auro»*. *L'ancona dell'Assunta nel santuario di Morbegno*, Morbegno, 2007, pp. 19-31.
- ⁽¹⁹⁾ Archivio Storico della Confraternita dell'Assunta di Morbegno, [ASCAM], Istituzioni civili, busta 10, fasc. 16, p. 75.
- ⁽²⁰⁾ È probabile anche la presenza di Giovanni Ambrogio Ghezzi (*de Gezis*) nel 1515 e di Bernardino De Donati nel 1520 (PEROTTI, *I documenti*, cit. n. 18, pp. 20-21; 23-24).
- ⁽²¹⁾ Gaudenzio Ferrari sposa in seconde nozze Maria Foppa di Morbegno, vedova di Giovanni Antonio Olmo, figlio di una Ninguarda (R. SACCHI, *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma, 1996, pp. 573-581; il *de Longis* era zio di Pietro Antonio Ninguarda (ASCAM, Pergamene, n. 21 del 26 agosto 1538).
- ⁽²²⁾ C.G. FONTANA, *Breve relazione della chiesa e comunità di Morbegno nella Valtellina*, Como, 1748, rist. anast., Cassano Murge, 1993, p. 10.
- ⁽²³⁾ ASCAM, Libri mastri, 1 (antica segnatura n. 320), *Liber rationum ac fictorum ecclesie Sancte Marie Gratiarum de Sancto Laurentio de Morbegno*, cc. 37-38.
- ⁽²⁴⁾ ASCAM, Libri mastri, 2 (antica segnatura n. 321), *Liber credentiarum*, c. 86v. Francesco Rusca, *filius quondam domini Pauli*, compare più volte nella contabilità della Confraternita, almeno fino 1541, a partire dal 1519, quando è fra i deputati per l'approvazione della contabilità tenuta da Alessio Schenardi, assieme a Stefano *de Longis* (ASCAM, Libri mastri, 1, c. 7v; *ibi* 2, c. 49v.). Anche il *magister Petrus aurifex* è citato nella contabilità della Confraternita: nel 1510 circa, consegna al tesoriere lire 10:7 (ASCAM, Libri mastri, 2, c. 88v).
- ⁽²⁵⁾ Più copie del verbale della donazione, datata 6 luglio 1608, si trovano nell'Archivio Parrocchiale di Morbegno: trascrizione in *Feliciano Ninguarda riformatore cattolico*, a cura di G. Perotti e S. Xeres, Sondrio, 1999, pp. 255-257. Si veda inoltre: R. RAPELLA, *La Santa Spina*, «Le Vie del Bene», 5 (1968), pp. 6-9, ripubblicato in R. RAPELLA, *Rinaldo Rapella racconta Morbegno negli articoli su «Le Vie del Bene»*, Bormio, 2003, pp. 327-329.
- ⁽²⁶⁾ G. PEROTTI, *1714: benedizione e officatura del nuovo San Giovanni*, «Le Vie del Bene», 2 (1980), pp. 7-10; 3 (1980), pp. 7-9 (n. 2 p. 9), ora in *Scritti d'arte*, cit. n.1, pp. 228-232 (p. 230).
- ⁽²⁷⁾ Per un'aggiornata visione d'insieme sull'attività di Pietro Ligari nel San Giovanni di Morbegno: G. PEROTTI, *Pietro Ligari e la collegiata di Morbegno*, in *Pietro Ligari o la professione dell'artista*, a cura di L. Giordano, Sondrio, 1998, pp. 118-133; G. ANGELINI, *Morbegno, la collegiata di San Giovanni Battista*, in *I Ligari, pittori del Settecento lombardo*, a cura di S. Coppa e E. Bianchi, Milano, 2008, pp. 236-239.
- ⁽²⁸⁾ Per completezza d'informazione, desidero ricordare che fu sottoposta alla mia attenzione da Giulio Perotti, che ne aveva intuito il valore, accompagnata dal giudizio formulato da chi l'aveva trovata che si trattasse di «opera dell'Ottocento». Del ritrovamento Giulio Perotti ed io abbiamo dato notizia nel già citato contributo, *La Madonna del Compianto di Morbegno*, apparso su «Le vie del bene», 10 (2007), grazie alla cortese ospitalità offertaci da don Andrea Salandi, che ringrazio.
- ⁽²⁹⁾ Sul santuario di Tirano: *Ubi steterunt pedes Mariae. L'apparizione mariana e il santuario di Tirano 1504-2004*, a cura di S. Xeres, Sondrio, 2005.
- ⁽³⁰⁾ Non mi pare che siano mai stati approfonditi gli spunti offerti da P. VENTUROLI in *Zenale e*

Leonardo. Tradizione e rinnovamento nella pittura lombarda, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre-29 febbraio 1982), Milano, 1983, pp. 105-112, scheda 32 (in particolare p. 111).

- ⁽³¹⁾ Su questi problemi mi sia consentito rimandare ai contributi raccolti in «Tota enitet auro», cit. n. 18. In quell'occasione, l'affresco fu ripreso da Giovanni Ambrogio Ghezzi. Come mi fa notare Giovanni Romano, l'intervento di ridipintura si estese al tappeto sul quale poggia il trono della Vergine, difficilmente ipotizzabile alla data 1444. L'ipotesi del trasferimento dell'affresco sulla base dell'interpretazione del documento è stata accolta da S. FACCHINETTI, *Fermo Stella*, Bergamo, 2008, p. 19.
- ⁽³²⁾ D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovanni Angelo del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, Atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), a cura di M.L. Casati, Como, 1998, pp. 85-99 (in particolare pp. 88-89).
- ⁽³³⁾ Alla cappella della Crocifissione a Varallo sono dedicati i contributi raccolti in *Gaudenzio Ferrari e la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino, 2006, e le osservazioni di Edoardo VILLATA anticipate in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005 -7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, pp. 236-237 n. 1, e riprese in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 1006-9 aprile 2007), a cura di M. Natale e con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano, 2006, pp. 208-213, scheda 23, ora ampiamente argomentate in *Gaudenzio Ferrari: un politico in discussione e un crocevia nel Cinquecento italiano*, «Paragone», 78 LIX (2008), pp. 31-56.
- ⁽³⁴⁾ I documenti sui De Donati si possono leggere in J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, pp. 258-261, nn. 100-105; quello sui Del Maino in P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)* in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, Atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma, 1985, pp. 133-148, p. 145.
- ⁽³⁵⁾ G. TESTORI, *Le fibre lignee della "parlata" valsesiana*, in *Artisti del legno. La scultura lignea in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori, S. Stefani Perrone, Borgosesia, 1985, pp. 11-18.
- ⁽³⁶⁾ Il problema dei rapporti tra scultura in legno e scultura in terracotta, cui fa cenno G. ROMANO, *Presentazione in Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 26 febbraio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano, 2005, si segue attraverso la scelta delle tavole che illustrano il saggio, commentate per esteso in G. ROMANO, *Per Gaudenzio al Sacro Monte*, in *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 33, pp. 15-20 (in particolare pp. 16-17).
- ⁽³⁷⁾ Sulle ragioni del passaggio di Gaudenzio alla plastica mi sembrano importanti le considerazioni di E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo*, «Arte Lombarda», 145 (2005), pp.76-92 (in particolare p. 86).
- ⁽³⁸⁾ Per un profilo di Giovanni Angelo Del Maino mi sia consentito far riferimento a quanto scritto in *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in *Maestri della scultura*, cit. n. 36, pp. 202-205.
- ⁽³⁹⁾ M. ALBERTARIO in *Maestri della scultura*, cit. n. 36, pp. 190-191, scheda III.10.
- ⁽⁴⁰⁾ B. LEONI, *L'ancona lignea del secolo XVI nella chiesa di San Lorenzo ad Ardenno*, in

Addua. Studi in onore di Renzo Sertoli Salis, Sondrio, 1981, pp. 147-162. Sul *Compianto* di Caspano di Civo cfr. R. CASCIARO in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento* (Sondrio, Museo Valtellinese di storia e arte, 28 gennaio-2 aprile 2005), Milano, 2005, pp. 92-93, scheda 13.

- ⁽⁴¹⁾ P. VENTUROLI, *Un gruppo ligneo ridato alla luce*, «Insieme cultura», 3 (1983), pp. 14-18; ID., *Del Maino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 38, Roma, 1990, pp. 103-111 (si possono ora leggere in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2005, pp. 28, 54-61, in particolare p. 59). L'ipotesi di Venturoli era stata già messa in dubbio da O. ZASTROW, *La chiesa dei Santi Giorgio Nazaro e Celso a Bellano*, Lecco, 1993, p. 318, e ancora da S. COPPA, *Introduzione*, in *Guide del territorio di Lecco. Lario Orientale*, Albese con Cassano, 1993, p. 23; O. ZASTROW, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco, 1994, pp. 234-236.
- ⁽⁴²⁾ Nella ricostruzione delle vicende storiche del gruppo non sono riuscito ad andare oltre il vecchio positivo fotografico rinvenuto da Paolo Venturoli presso l'archivio della Soprintendenza che mostra le cinque statue radunate, probabilmente in occasione di una esposizione di antiquariato. Secondo quanto mi ha comunicato Raffaele Casciario, la dispersione dovrebbe risalire agli anni Novanta del secolo scorso, dopo un passaggio presso un antiquario di Bassano del Grappa. *Nicodemo* è stato acquistato dal Comune di Milano e destinato alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata nel 1994. Mi sembra sia sfuggita, invece, la segnalazione di M. FERRETTI, *Un nuovo momento bolognese di Jacopo dalla Quercia*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'arte antica», 5 (1999), pp. 8-57 (la segnalazione a p. 53, n. 70), che ricordava di aver visto una riproduzione fotografica di una statua di Cristo compatibile con le figure in esame. Infine, non credo che si possa escludere la pertinenza della cosiddetta 'Zingara' solo perché non compare nel documento fotografico (come sostiene R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000, pp. 190-193): la scultura potrebbe aver preso altre vie già in precedenza. Tuttavia, non avendo avuto l'occasione di vederla personalmente e non conoscendone le dimensioni, ritengo opportuno sospendere il giudizio.
- ⁽⁴³⁾ R. CASCIARO, *Giovan Angelo Del Maino. I. La formazione e gli anni giovanili*, «Nuovi Studi», I, 1, (1996), pp. 47-64, in particolare pp. 59-60; successivamente si vedano ID., *Ospiti 4. Giovan Angelo del Maino, San Giovanni Evangelista*, (Bologna, Museo Davia Bargellini, 8 febbraio-4 maggio 1997), Bologna, 1997, pp. 9-19, con un improprio confronto con il gruppo di Albate; ID., *La scultura lignea lombarda*, cit. n. 42, pp. 151-187 e 335-337 nn. 129 a-e; ID., *La scultura lignea del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento*, in *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna, Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Bergamo, 2000, p. 218.
- ⁽⁴⁴⁾ P. VENTUROLI, *La "Madonna svenuta" e il "San Giovanni Evangelista" di Giovanni Angelo Del Maino*, 15 dicembre 1995. La relazione, fin qui rimasta inedita, si può leggere ora in VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea*, cit. n. 41, p. 70.
- ⁽⁴⁵⁾ M. ALBERTARIO, in *Legni sacri e preziosi*, cit. n. 40, pp. 150-151, scheda 38; in quella sede mi fu possibile esaminare, oltre al *Nicodemo* delle Civiche Raccolte milanesi, anche la *Madonna*. Successivamente, il gruppo è stato riunito (con l'eccezione della *Maddalena*, non concessa in prestito) nell'allestimento di grande suggestione curato dall'architetto Andrea Perin, nella mostra dedicata alla scultura lignea nel 2005. Per ragioni di tempo, solo in parte le osservazioni raccolte in quell'occasione furono raccolte nella scheda di catalogo curata da chi scrive: *Maestri della scultura*, cit. n. 36, pp. 202-205, scheda III.15.

La proposta di datazione è stata accolta tra l'altro da F. TASSO, G. CAVAGNA DI GUALDANA, in *Il mobile italiano nelle collezioni del Castello Sforzesco a Milano*, Milano 2006, p. 39, scheda 5. Si veda poi M. ALBERTARIO, *Giovanni Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari, alle soglie della maniera moderna*, «Sacri monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi», 1 (2007), pp. 339-364 (in particolare pp. 356-357). Debbo però far ammenda della proposta di riconoscere un frammento del *Compianto* Rusca – che immaginavo di piccole dimensioni in quanto collocato in una nicchia sopra un altare dell'oratorio – in una bella figura di *Dolente* di collezione privata milanese pubblicata da R. CASCIARO in *Maestri della scultura*, cit. n. 36, pp. 206-207, scheda III.16: cfr. *Spunti per una lettura dell'ancona*, in «*Tota enitet auro*», cit. n. 18, pp. 74-75. Vorrei far notare tra l'altro che la scultura non è compatibile con le dimensioni della *Madonna* ritrovata.

- ⁽⁴⁶⁾ Si veda ad esempio il profilo della pittura milanese tracciato da F. FRANGI, *Una traccia per la storia della pittura a Milano dal 1499 al 1535*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano, 1998, pp. 23-36.
- ⁽⁴⁷⁾ Sulla necessità di rivedere il percorso di Andrea da Corbetta alla luce delle nuove acquisizioni documentarie cfr. ora P. VENTUROLI, *L'ancona della chiesa della Madonna dei sette dolori a Vigevano*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Vigevano, 2007, pp. 32-51.
- ⁽⁴⁸⁾ Per le derivazioni dalle stampe è utile il contributo di S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni dell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di studi e di notizie», XXVII (2003), pp. 123-174.
- ⁽⁴⁹⁾ Benché già segnalate (cfr. ad esempio quanto ho scritto in *Maestri della scultura in legno*, cit. n. 36, in particolare p. 169, e ancora in «Sacri Monti», cit. n. 45) non mi pare che le citazioni dal *Laocoonte* nel volto del *San Rocco* di Piacenza (che si inquadra tra il 1524 e il 1534, FIG. 21) e nel *Cristo alla colonna* di Bologna (per il quale disponiamo di una data, 1533, FIGG. 22-23), significative per la fedeltà e la qualità della citazione, siano state registrate in *Laocoonte in Lombardia. 500 anni dopo la sua scoperta*, a cura di G. Sena Chiesa con E. Galletti, Milano, 2007.
- ⁽⁵⁰⁾ M. ALBERTARIO, *Giovanni Angelo, Del Maino*, cit. n. 45. Per le derivazioni dalla Stanza della Segnatura cfr. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, 1985, p. 38 n. IV.1.
- ⁽⁵¹⁾ Su questo problema si vedano le riflessioni di S. BUGANZA, *Per il Maestro delle storie di Sant'Agnese: una nuova pala e un possibile nome*, «Nuovi studi», 8.2003 (2004), 10, pp. 61-83, C. QUATTRINI, *Tangenze centroitaliane nella pittura del ducato di Milano al tempo di Bernardino Ferrari*, «Viglevanum», 16 (2006), pp. 34-57; VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 33.
- ⁽⁵²⁾ A. GUGLIELMETTI, in *Maestri della scultura*, cit. n. 36, pp. 198-201 scheda III.14. Questo gruppo di grande complessità è purtroppo privo di appigli cronologici certi; mi pare tuttavia condivisibile l'ipotesi di una datazione nel terzo decennio.
- ⁽⁵³⁾ La statua è pubblicata, senza indicazione di autore, in M. GIACOBONI, *La parrocchia di Castel San Giovanni. Note storiche*, Piacenza, 1987, p. 108. Ringrazio ancora Carlo Cairati per la segnalazione.

⁽⁵⁴⁾ Qualche ulteriore chiarimento sull'attività piacentina potrebbe venire dalla *Dolente* conservata nella chiesa di Sant'Eufemia, di un classicismo spinto ma totalmente ridipinta e quasi ingiudicabile (FIG. 29); è segnalata da R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda*, cit. n. 42, p. 195 come *San Giovanni*.

Testamento del prete Giovanni Maria Rusconi. Morbegno 21 gennaio 1518.

Trascrizione a cura di Giulio Perotti.

ASSo, Notarile, Giacomo Brocchi, vol. 492, cc. 359r – 362r

[c. 359r] Millesimo quingentesimo decimo octavo indictione sexta die iovis vigesimo primo mensis ianuarii.

Cum mors et vita hominis in manu omnipotentis Dei sint etc. et melius est sub spe moriendi vivere quam sub spe vivendi ad subitanam mortem pervenire, igitur reverendissimus dominus presbiter Johannes Maria filius quondam et heres in solidum domini Tristanti de Ruschonibus de Morbegnio Vallestelline etc., sanus mente, loquela et intellectu, licet corpore sit infirmus, timensque illum mortis eventum etc., nolens intestatus decedere etc. sed potius mala sint extincta, per hoc suum presens testamentum nuncupativum quod sine scriptis appellatur condidit in hunc modum et per hec verba ut infra, videlicet

In primis namque idem d. testator se et animam suam omnipotenti Deo et beatissime Virgini Marie eius generatrici ac sancto Johanni Baptiste commisit etc.

Item ellegit et ellegit sibi sepulturam in ecclesia Sancte Marie et Sancti Laurentii de Morbegnio.

Item idem dominus testator cassavit, inritavit, revocavit et annullavit ac cassat etc. omnia et singula testamenta omnesque codicillos et ultimas voluntates hinc restro per eundem testatorem facta etc., iubens etc. ea etc. esse nulla etc. etiam si in eo vel eis essent aliqua derogatoria de quibus oporteret ibi fieri spetialem mentionem quorum non meminisset, et hoc suum presens testamentum ceteris prevalere.

Item idem prefatus dominus testator statuit, voluit, iussit et ordinavit ac statuit etc. quod per infrascriptos eius heredes post eius testatoris decessum redantur et restituantur omnia quaecumque male ablata etc., si que etc. extorta etc. indebite etc. contra Deum etc. et hec omnibus et singulis personis etc. quibus reddi etc. teneantur de iure divino, pro quibus adimplendis omnia sua bona obnoxia et obligata relinquit michi notario infrascripto uti publice persone stipulanti etc., nomine et vice omnium personarum quarum interest etc.

Item idem dominus presbiter Johannes Maria testator ut supra iussit, statuit, voluit, ordinavit et mandavit ut iubet etc. fondari fieri et hedificari ecclesiam unam seu oratorium sub nomine et vocabulo beatissime domine sancte Marie Virginis et sancti Johannis Baptiste subtus terram Morbegnii in una petia terre ortive ipsius testatoris ubi dicitur in pratis [c. 359v] de canipa, cui coheret a

mane prefati domini testatoris, a sero heredum (?) ser Gabrielis de Forbechenis et a nullahora prefati testatoris, et hoc de et ex bonis ipsius domini testatoris in hoc seculo relinquendis, usque ad summam librarum octocentum imperialium, ultra quantitatem lignaminis, plodarum, feramentorum que sunt in domo ipsius testatoris per ipsum testatorem preparata et destinata ad fabricationem dicte ecclesie seu oratorii et que sic preparata vult, mandat et iubet ad dictam fabricationem exponi et converti debere, cui ecclesie seu oratorio hedificando et fundando ac fabricando ut supra dedit et concessit ac iure legati reliquit et relinquunt infrascripta bona intalia que sunt ista, videlicet in primis tabernacula tria magna argenti aureata, item calices duo magni cum suis patenis duabus magnis argenti aureati, item palyum unum de brochato auro cum sua coperta, item frontale unum effiguratum, item frontale unum de brochato auro cum celata una argenti, item frontale unum cremexilii cum roxetis quinque, item frontale unum de brochato auro laboratum veluti bruno cum celata auri, item frontale unum damaschi turchini cum smaltis quinque et croxetis quatuor argenti et corallorum fulsitorum argenti, item palium unum veluti cremexilii, item puyale unum cremexilii cum capino suo ac seralia una argenti et lapide uno rubro intus et cum dalmaticis duobus cremexilii cum stola una cremexilii, item puyale unum de brochato auro cum capino suo et cum seralya magna argenti in qua sunt plures figure depincte et super qua est etiam insignia Ruschonorum, item dalmatici duo de brochato auro cum stola una et manipulis duobus similiter de brochato auro, item pianteta [*sic!*] una de brochato auro cum stola una et manipulo uno similiter de brochato auro, item ameta tria similiter de brochato auro item ameta duo zetonii rubry cum modico argenti, item ameta tria zetonii seu sete brune ex quibus est unum fulcitum argenti, item amedum unum cremexilii frusti cum croxetis tribus, item ameta duo frusti sine drapo tele, item cordona octo, item camexa octo subtilia et grossa, item tovalia una laborata pallis coloris, item tovalia una olzelata, item illud sepulcrum suprascriptum (?) quod effiguravit et effigiavit ac fecit magister Angelus Papiensis, et est in domo ipsius testatoris, videlicet figure octo magne, et quas [c. 360r] figuras idem testator iussit et ordinavit et mandavit ac iubet etc. inaurari et dorari auro ac depingi coloribus finis et opportunis ac decenter circha eas figuras necessariis et opportunis ornari expensis infrascriptorum heredum suorum universalium et super suprascripta ecclesia seu suprascripto oratorio sit fienda et fiendo, necnon super suprascriptis sepulcro seu figuris sic ornandis ut supra et suprascriptis omnibus et singulis fiendis et adimplendis necnon super custodia suprascriptorum iocalium et ornamentorum de quibus supra prefatus dominus testator voluit, iussit et ordinavit et constituit etc. venerabilem dominum presbiterum Stafanum de

Longis filium quondam magistri Christofori et magistrum Petrum aurificem de Caxate filium quondam domini Antoni, ambo habitatores Morbegnii, speciales commissarios et exequutores ibidem presentes et acceptantes onus dictam ecclesiam seu oratorium faciendi Fabricare et hedificare et reliqua facere in omnibus per omnia prout supra prefatus testator voluit et iussit et ordinavit, confitentes et protestantes ibidem in presentia mei et testium et notariorum infrascriptorum se recepisse et habuisse a prefato domino Johanne Maria testatore dictas libras octocentum imperiales in bonis denariis numeratis pro dicta fabrica perficienda ecclesie seu oratorii fiende seu fiendi, que libre DCCC imperiales sunt penes ipsum magistrum Petrum ut ibidem dictus magister Petrus asserit et confitetur, at hoc donec suprascripti dominus presbiter Stefanus et magister Petrus vixerint, post vero eorum mortem deputavit et substituit ad suprascripta omnia et singula communitatem Morbegnii seu agentes per eam.

Item prefatus dominus presbiter Johannes Maria testator statuit, voluit, iussit et ordinavit ac statuit etc. quod infrascripti Franciscus, Vincentius et Petrus, eius heredes universales ut infra et eorum filii et heredes teneantur et debeant ac astricti et obligati sint facere celebrare missam unam in ipsa ecclesia seu oratorio ut supra nominato et fienda seu fiendo sub vocabulo predictae sancte Marie et sancti Johannis Baptiste, et hoc singulis diebus tam feriatis quam non feriatis et usque in perpetuum ipse presbiter teneatur cantare vespere omni anno in festis sancte Marie et sancti Johannis Baptiste et in qua dicti heredes teneantur facere fieri seu celebrare anniversarium unum cum missis sex et cum duobus officis mortuorum omni anno perpetuo ut supra in festo decolationis sancti Johannis Baptiste et casu quo contingit ipsum festum esse in die dominico, quod debeant facere ipsum anniversarium in die antecedenti aut in die sequenti, et quod suprascripti dominus presbiter Stefanus et magister Petrus aurifex possint taxare mercede ipsius presbiteri in celebrandis ipsis missis prout supra, [360v] et quod communitas Morbegnii seu eius syndici et agentes pro ea communitate qui pro temporibus erunt usque in perpetuum et cum eis prefatus dominus presbiter Stefanus et magister Petrus possint et valleant cogere et compellere ipsos heredes ad facendum [segno indecifrabile] celebrare ipsam missam singulo die et ipsum anniversarium ipsarum sex missas in dicta decolatione sancti Johannis Baptiste ut supra, faciendo et constituendo idem dominus presbiter Johannes Maria testator ut supra ipsam communitatem Morbegnii et seu syndicos ipsius communitatis, qui pro temporibus erunt usque in perpetuum ut supra, actores et exequutores ac commissarios ad faciendum fieri et adimplere predictam missam et predictum anniversarium ut supra, et ex nunc prout et tunc idem suprascriptus testa-

tor eisdem domino Presbitero Stefano et magistro Petro et eidem communitati seu eius sindicis qui pro temporibus erunt omnimodam potestatem et facultatem attribuit, dedit et concessit ac dat etc. et pro quibus adimplendis omnia sua bona obnoxia et obligata relinquit mihi notario infrascripto ut publice persone stipulanti etc. nominibus etc. quorum interest etc.

Item statuit, legavit etc. Luzie filie quondam ser Nicolai de Ruschonibus de Morbegnio libras XXV imperiales, que faciunt libras quinquaginta tertiorum, sibi dandas etc. per infrascriptos eius heredes post eius testatoris decessum semel tantum, in remedio anime sue, pro quibus adimplendis etc.

Item legavit etc. Marie filie quondam Antonii de Ruschonibus suprascriptis libras XXV imperiales, que faciunt libras quinquaginta tertiorum, sibi dandas etc. ut supra semel tantum, pro quibus adimplendis etc. in remedio anime sue.

Item statuit et legavit etc. domino Johanni Antonio de Ruschonibus suprascriptis libras decem imperiales, quae faciunt libras XX tertiorum, semel tantum sibi dandas etc. per suprascriptos et infrascriptos heredes, pro quibus adimplendis etc.

Item statuit et legavit etc. magistris Laurentio et Johanni fratribus filiis quondam ser Abondii de Mosino de Sondrio libras viginti imperiales, quae faciunt libras quadraginta tertiorum, et utrique eorum pro medietate, sibi dandas etc. per infrascriptos eius heredes post eius testatoris decessum, semel tantum, in remedio anime sue, pro quibus adimplendis etc. [c. 361r] Item statuit, legavit, ordinavit et assignavit ac statuit etc. Theodore filie quondam *** de Ferariis et Paxine filie quondam Viviani de Petreto de Tedoldis de Tallamona, ancillis ipsius testatoris, et utrique earum pro medietate, infrascripta bona mobilia et immobilia inferius declarata, et his pro earum et utriusque earum victu et vestitu, et usquequaque vixerint unitim et non ultra, primo caminatam unam cum saleta una prope, que sunt in domo et intra portam ipsius testatoris, videlicet versus meridiem partem domus habitationis ipsius testatoris, cum solariis duobus supra copertis plodarum et cum andedo eundi etc., videlicet ad ipsam caminatam et saletam per portam domus habitationis ipsius testatoris et ad dicta solarium per schalam unam lapideam que est prope stratam communem. Item vigniola tria seu petie tres terre vineate iacentes subtus terram Morbegni ubi dicitur in pratis de canipa, prope suprascriptam ecclesiam sic fiendam, videlicet a quodam muro supra [seguono parole cassate]; item quartaria viginti bladi mixture sicalis et milii ficti quod fit etc. per Stefanum dictum Bonum (?), filium Simonis de Verfo (?), habitatorem ultra pontem Morbegnii; item quartaria quatuor [seguono parole cassate] castanearum pistarum ficti quod fit. etc. per Bonetum de Brochis de Rasura; item

condia quatuor cum dimidio vini seu musti ficti quod fit etc. per Jacobinum dictum Barsium filium quondam [***] de Campiano, communis et montis Morbegnii; [c. 361v] item lectum unum plumme cum suis fulcimentis; item bona seu utensilia masarie, videlicet calderinum unum, catena, brendenale, lebetes et alia utensilia secundum earum statum et condicionem, similiter pro earum usu tantum prout supra.

In reliquis sitem suis bonis et rebus mobilibus et immobilibus, se sequemur, iuribus, actionibus et nominibus debitorum et creditorum presentibus et futuris prefatus dominus testator ut supra instituit sibi heredes universales quos ore suo proprio nominando ac nominavit et nominat Franciscum filium quondam domini Pauli, Vincentium filium quondam ser Nicolai et Petrum filium quondam Gabrielis, omnes tres de Ruschonibus, habitatores Morbegnii et quemlibet eorum equali portione, et si aliquis eorum decederet absque filiis et filiabus legitimis et naturalibus, tunc et eo casu [cancellatura] eosdem sibi ad invicem substituit pupillariter, vulgariter et per fidei commissum, ita quos superstes seu superstites succedant premorienti seu premorientibus cum oneribus omnibus et singulis de quibus supra.

Hanc itaque prefatus dominus testator asseruit et asserit velle esse suam ultimam voluntatem et suum ultimum testamentum, quam et quod valere et tenere voluit et iussit iure testamenti nuncupativi, et si iure testamenti nuncupativi non valeret, vult, iubet et ordinat quod valeat et teneatur iure codicillorum, et si iure codicillorum non valeret, vult etc. quod valeat iure donationis causa mortis et iure fideicommissi et cuiuslibet alterius sue bone et ultime voluntatis, quibus melius et validius [c. 362r] valere et tenere poterit et potest.

Et de predictis rogatus sum ego Jacobus de Brochis notarius infrascriptus ut publicum conficiam instrumentum unum et plura et de capitulo in capitulum si opus fuerit in laudem non mutata substantia.

Actum Morbegnii in sala seu camera cubiculari prefati d. testatoris, unde plura interfuerunt ibi testes ad hec vocati et rogati, dominus Matheus filius quondam domini Baraini de Castello Sancti Nazarii, dominus Johannes Antonius filius quondam domini Johannis de Filiponibus, dominus Johannes Jacobus filius quondam Johannis de Vicedominis, ser Franciscus filius quondam ser Simonis de Vicedominis suprascriptis, ser Johannes filius quondam ser Gasparis de Ninguarda, dominus Magister Georgius ceroicus filius suprascripti magistri Petri aurificis de Caxate et Gaudentius filius domini Johannis de Castro Sancti Nazarii et pro notariis Bernardinus filius Stefani quondam magistri Viviani de Spandris, Martinus et Tomas fratres filii mei notarii infrascripti, omnes testes et notarii habitatores Morbegnii ac omnes noti et idonei.

Proposta di attribuzione e modelli iconografici per alcuni sedili intarsiati nelle Raccolte del Castello Sforzesco

Andrea Bardelli

A proposito dei celeberrimi sedili intarsiati esposti nel Museo dei Mobili presso il Castello Sforzesco ci si propone di puntualizzarne la provenienza geografica, di assegnarli a un preciso ambito di bottega e di indagare l'origine sia del modello sia dei soggetti che vi compaiono intarsiati.

Si tratta di tre sedili, due sedie e un seggiolone (INVV. n. 231 e n. 788), riportati in tutti i principali testi dedicati al mobile italiano e considerati emblematici dell'arte del legno in Lombardia, sebbene con identificazione cronologica non univoca (FIGG. 1-3)⁽¹⁾.

Le due sedie sono in noce e presentano uno schienale con montanti rigidi a sezione rettangolare, leggermente inclinati, culminanti con un ricciolo intagliato. Le gambe sono anch'esse rigide e squadrate; le posteriori, proseguimento dei montanti dello schienale, sono raccordate tra loro e a quelle anteriori da semplici traverse lisce. I montanti dello schienale e le gambe anteriori sono collegate da cartelle mistilinee, intagliate a riccioli. La seduta è di forma rettangolare. La fronte dei montanti dello schienale e le gambe anteriori sono decorate da un motivo floreale intarsiato: sui montanti l'intarsio è in noce su fondo in acero, sulle gambe il rapporto cromatico si inverte. Al centro delle tre cartelle intagliate si trovano formelle rettangolari intarsiate con diverse forme di volatili variamente collocate. Sulla cartella superiore compare anche un piccolo stemma intarsiato di forma circolare. Il seggiolone presenta la stessa impostazione formale, ma vi compaiono due braccioli rigidi, retti da un sostegno tornito e intagliato, raccordati ai montanti da piccole mensole intagliate, al centro delle quali compare un motivo gemmiforme. Nelle formelle che decorano questo sedile compaiono soggetti legati alla caccia e altri animali.

Assegnate correttamente da Colle a bottega bergamasca del XVII secolo⁽²⁾, si tratta ora di collocarle nell'ambito di una produzione che vanta numerosi esempi.

È stato, infatti, possibile identificare una 'famiglia' di mobili, che si caratterizza per la presenza di figure intarsiate di animali, alla quale appartengono anche alcuni cas-



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, bottega Caniana (attr.), *seggione in legno intagliato e intarsiato*, Bergamo, inizi XVIII secolo, INV. MOBILI 788 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].



FIGG. 2, 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, bottega Caniana (attr.), *coppia di sedie in legno intagliato e intarsiato*, Bergamo, inizi XVIII secolo, INV. MOBILI 229, 231 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

settoni e inginocchiatoi⁽³⁾. Che si tratti di mobili appartenenti alla stessa famiglia, quindi presumibilmente alla stessa bottega nella stessa epoca è confermato, sotto il profilo decorativo, proprio dalla presenza variamente collocata e combinata di alcune figure di animali che ricorrono su tutti i mobili considerati⁽⁴⁾.

Prendiamo, ad esempio, un cassettone inedito, attualmente in collezione privata bresciana (FIG. 4) sul quale compaiono intarsiati un cacciatore armato di arco e frecce e una gru che regge nel becco una rana, identici a quelli che troviamo intarsiati nei nostri sedili (FIGG. 5-8).

Il confronto tra i sedili del Castello e questo mobile è importante al fine di stabilire, come vedremo, le fonti iconografiche dalle quali queste figure di animali sono state presumibilmente tratte.

Tra i sedili che si possono immediatamente porre a confronto con i nostri, per le comuni caratteristiche formali oltre che decorative, citiamo un seggiolone gemello di quello del Castello pubblicato da Comolli Sordelli⁽⁵⁾, un seggiolone e una sedia segnalate nella collezione A. Borrelli di Brescia⁽⁶⁾, due seggioloni dell'antiquario Scaglia, sempre di Brescia e una sedia che si conserva presso il Museo Diocesano di Alzano Lombardo (Bergamo).

Attribuzione alla bottega Caniana

Partiamo proprio dalla sedia di Alzano Lombardo per formulare un'ipotesi attributiva. La presenza di questo mobile ad Alzano fa immediatamente pensare ai Caniana, Giovanni Battista (1671-1754), Giovanni Paolo (1669-1749) e Giacomo Antonio (1673-1743), intarsiatori nativi di Romano di Lombardia (Bergamo), ma trasferitisi proprio ad Alzano, e qui definitivamente insediatisi, per lavorare alla realizzazione della seconda e terza sagrestia della basilica di San Martino, accanto ai celebri Fantoni di Rovetta tra il 1690 e il 1694⁽⁷⁾.

La letteratura sui Caniana⁽⁸⁾ è avara di indicazioni su questo tema specifico e invano cerchiamo conferme che questa tipologia di mobili sia da ascrivere, oltre ogni ragionevole dubbio, alla loro bottega. L'altra grande famiglia bergamasca di ebanisti intarsiatori era quella dei Rovelli di cui si è occupato un volume di recente pubblicazione⁽⁹⁾. Purtroppo questo testo, per molti versi encomiabile, contribuisce a creare nuove incertezze anziché a dissiparle.

I Rovelli erano una famiglia di ebanisti, originari di Cusio in Val Brembana, la cui storia si intreccia spesso con quella degli stessi Caniana. Il loro principale esponente è Giovanni Antonio (1641-1710), al quale succede il figlio Ambrogio (1674-1747).

È indubbio che i Rovelli siano, per così dire, gli 'inventori' delle figure di animali



FIG. 4 - Brescia, collezione privata, bottega Caniana (attr.), *cassettone intarsiato*, Bergamo, inizi XVIII secolo [foto Cigolini].



FIG. 5 - Brescia, collezione privata, bottega Caniana (attr.), *Cacciatore con arco e frecce*, particolare del cassettone in fig. 4, Bergamo, inizi XVIII secolo [foto Cigolini].



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, bottega Caniana (attr.), *Cacciatore con arco e frecce*, particolare del seggiolone in fig. 1, Bergamo, inizi XVIII secolo, inv. mobili 788 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].



FIG. 7 - Brescia, collezione privata, bottega Caniana (attr.), *Gru*, particolare del cassettoni in fig. 4, Bergamo, inizi XVIII secolo [foto Cigolini].

intarsiate sui mobili, almeno per quanto riguarda l'ambito bergamasco della seconda metà del Seicento. Ciò è dimostrato da numerosi arredi ecclesiastici tra i quali citiamo almeno quelli Averara (dal 1680 al 1696): la sagrestia, il pulpito e il coro, quest'ultimo con la partecipazione postuma di Giovanni Paolo Caniana (1722) e quelli di Mezzoldo (dal 1675 al 1699)⁽¹⁰⁾.

Come ci confermano gli stessi autori della monografia sui Rovelli, tuttavia, le figure di animali intarsiate dai Rovelli traggono spunto da un repertorio iconografico che affonda le sue radici nei cosiddetti bestiari medioevali⁽¹¹⁾. Inoltre, le tarsie dei Rovelli non sono quasi mai pittoriche e illustrative, sono sempre di natura compendiarla e si sostanziano prevalentemente in decori stilizzati di gusto certosino.

La tesi che qui si vuole sostenere è che i Caniana si siano impadroniti della tecnica e l'abbiano aggiornata secondo un gusto più moderno e declinata in base al loro istinto narrativo⁽¹²⁾. Sarebbe quindi da riferire ai Caniana la famiglia di mobili con figure intarsiate di animali, di cui fanno parte i sedili del Castello Sforzesco.

Essi avrebbero dato così il via a una produzione di carattere più popolare rispetto agli esemplari più sontuosi che caratterizzano la bottega, nei quali, a conferma di quanto sostenuto, figure intarsiate di animali compaiono spesso a decorazione dei fianchi⁽¹³⁾.

Inoltre, in alcuni cassettoni della famiglia, le formelle appaiono intercalate da mascheroni che si possono mettere in relazione con la bottega dei Fantoni di Rovetta, notoriamente legati ai Caniana in occasione di varie committenze⁽¹⁴⁾.

Se quindi i mobili appartenenti alla famiglia in questione sono dei Caniana, alcuni mobili pubblicati nella monografia sui Rovelli, alla luce di queste considerazioni, sarebbero quindi da attribuire ai primi⁽¹⁵⁾. Sarebbe altrimenti difficile, da parte degli autori della monografia, spiegare il perché alcuni mobili di questa famiglia assai noti, ivi inclusi i sedili del Castello, siano stati ignorati oppure perché la loro eventuale volontaria esclusione non sia stata giustificata⁽¹⁶⁾.

Non possiamo invece escludere, anzi lo sosteniamo, che questo modo di intarsiare figure di animali sia rimbalzato in Val Brembana, dove i Caniana hanno avuto modo di lavorare sia come intarsiatori, sia come architetti, e sia stato ripreso dai Rovelli e dai loro epigoni in versioni attardate della stessa mobilia. Questa produzione appare caratterizzata da mobili meno rifiniti e da figure intarsiate più grossolane e stilizzate⁽¹⁷⁾.

Alcune considerazioni in merito alla datazione

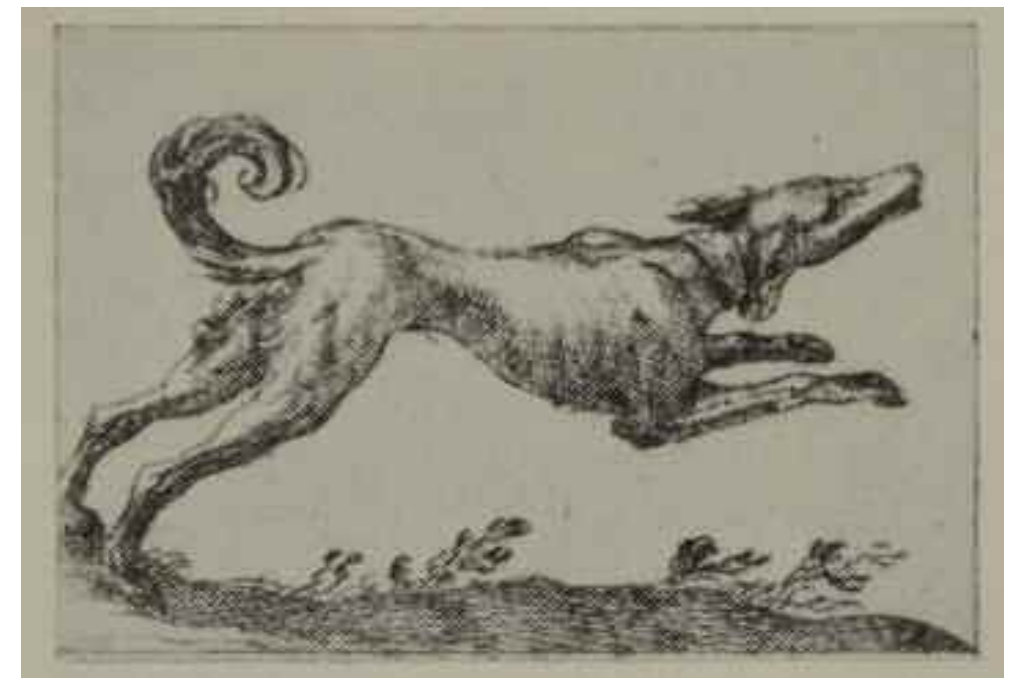
Come già anticipato, le storie di animali e la loro rappresentazione figurata hanno origini molto antiche, ma le scene che compaiono sui mobili di cui stiamo trattando



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, bottega Caniana (attr.), *Gru*, particolare della sedia in fig. 2, Bergamo, inizi XVIII secolo, INV. MOBILI 229 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].



FIG. 9 - Brescia, collezione privata (già Brescia, Allemandi e Beltrametti Antichità), bottega Caniana (attr.), *frontalino centrale della cassettera interna*, particolare del cassettone in fig. 4, Bergamo, inizi XVIII secolo [foto Cigolini].



FIGG. 10, 11 - *The Illustrated Bartsch* (TIB), vol. 36, p. 166, n. 904 e p. 164, n. 895 [foto Saporetti].

rivelano un gusto della composizione tipicamente settecentesco. Anche se la tecnica è completamente diversa, questa scelta decorativa, per quanto riguarda non tanto i soggetti quanto la disposizione, ricorda molto da vicino i mobili decorati in arte povera con figurine di carta ritagliate, tipici della cultura settecentesca veneziana e non solo⁽¹⁸⁾.

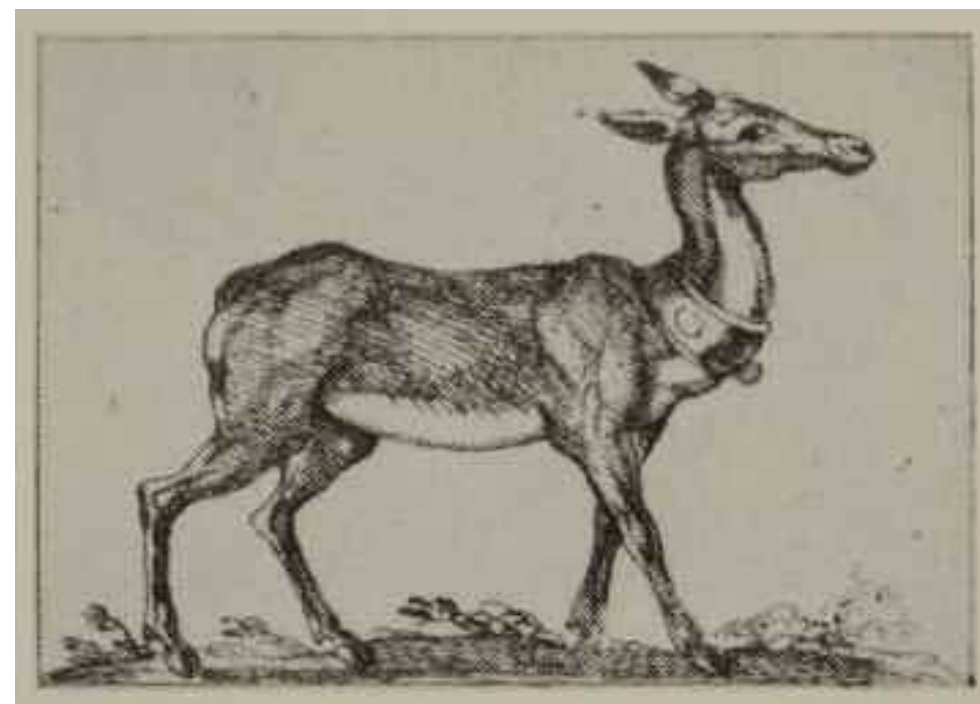
Se le nostre considerazioni in merito alla datazione risultano corrette, ossia che questi mobili con figure di animali intarsiate siano da datare circa al terzo decennio del Settecento, potremmo trarre un'ulteriore conferma circa la loro paternità. Infatti, in quell'epoca, i Caniana erano nel pieno del loro successo artistico, destinato a perpetuarsi con Caterina e Giuseppe, figli di Giovanni Battista. Per contro, dopo la morte di Giovanni Antonio (1710), il loro artefice più geniale, la bottega dei Rovelli si assesta sulla ripetizione di stilemi consolidati, lasciando sempre più spazio agli imitatori. Sebbene i Rovelli cessino definitivamente l'attività solo nel 1797, possiamo affermare che l'ultimo lavoro noto di un certo rilievo sia un confessionale per la parrocchiale di Cusio, eseguito da Ambrogio e dal figlio Giuseppe nel 1716.

Modelli iconografici

Ci siamo chiesti quali potessero essere le fonti dalle quali gli intarsiatori avessero tratto le figure di animali. La loro ripetitività, infatti, fa pensare a veri e propri repertori dai quali gli stessi possono aver attinto, in sintonia con quanto si verifica puntualmente non solo nelle arti decorative, ma, in parte, anche nelle arti maggiori. Basti pensare a numerosi soggetti raffigurati in pale d'altare, talvolta solo ispirati, talvolta tratti fedelmente da stampe. Nel caso degli arredi lignei, la dotazione presso la bottega di stampe figurate non solo consentiva di disporre di soggetti da copiare, ma addirittura di effettuare una trasposizione mediante ricalco dei sog-



FIG. 12 - Brescia, collezione privata, bottega Caniana (attr.), frontalino all'estremità laterale destra della cassetiera interna, particolare del cassettone in fig. 4, Bergamo, inizi XVIII secolo [foto Cigolini].



FIGG. 13, 14 - *The Illustrated Bartsch* (TIB), vol. 36, p. 163, n. 891 e p. 164, n. 896 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

getti medesimi sulle tavolette di legno dalle quali ricavare gli intarsi.

Come accennato in premessa, il cassettoni illustrato nella figura 4 si è rivelato di grande importanza ai nostri fini. La maggior parte delle figure di animali intarsiate sulla fronte della cassettera interna, infatti, trova puntuale riscontro in una serie di 28 stampe dal titolo *Animali di specie diverse*, create e incise da Antonio Tempesta (Firenze 1555-Roma 1630)⁽¹⁹⁾. Le FIGG. 9-14 appaiono eloquenti in proposito.

Diremo, per completezza, che alcuni di questi soggetti di animali traggono ispirazione da alcune xilografie di Virgil Solis (Norimberga 1514-1562) pubblicate nel 1581⁽²⁰⁾.

Si potrebbe parlare quindi di soggetti cinquecenteschi impaginati secondo il gusto settecentesco. La presunta matrice originaria tedesca di questi soggetti fornisce il pretesto per una brevissima considerazione finale circa l'origine di questa tipologia di sedili. Essi risultano assai diffusi in area germanica al punto da essere ivi considerati autoctoni⁽²¹⁾. La stessa Gilda Rosa, a proposito del seggiolone del Castello, cita un esemplare conservato nel Museum für Kunsthandwerk di Francoforte e pubblicato da Meister e Jeddig⁽²²⁾, ivi qualificato come «sedile del tipo originario della Germania e sviluppato in Italia»⁽²³⁾. A quest'ipotesi, condivisa da chi scrive, se ne oppone un'altra, più 'campanilistica', che li vorrebbe, secondo alcuni, peculiari della Lombardia orientale e del Veneto, secondo altri, addirittura di lontana origine toscana.

L'autore ringrazia Claudio Salsi, direttore del Settore Musei del Comune di Milano; Francesca Tasso, conservatrice responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco; Patrizia Foglia della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli; Ida Capparelli della Raccolta Achille Bertarelli; Efreem Colombo dell'archivio parrocchiale della Basilica di San Martino di Alzano Lombardo (Bg); Allemandi e Beltrametti antiquari in Brescia.

- ⁽¹⁾ Questi sedili godono di una bibliografia amplissima. Tra i tanti testi che pubblicano alternativamente le immagini dei tre sedili, ricordiamo in ordine cronologico: A. PEDRINI, *L'ambiente il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia*, Firenze, 1925, p. 61, fig. n. 121; G. ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte artistiche di Milano*, Milano, 1963, n. 157-158; C. ALBERICI, *Il mobile lombardo*, Milano, 1969, p. 93; «Rassegna di studi e notizie», 1983, p. 401, n. 1 (segnalazione del restauro curato da Maurizio Froio sotto la guida del restauratore Dante Malgrati); A. DISERTORI, A.M. NECCHI DISERTORI, *Il mobile lombardo*, Milano, 1992, pp. 72, 74; L. PAGNONI, *Museo Diocesano di Bergamo*, Bergamo, 1978, nn. 498-500; M. GRIFFO, *Il mobile del Seicento. Italia*, Novara, 1985, pp. 26-27; E. COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano, 1996, nn. 358-359.
- ⁽²⁾ *Ibid.*
- ⁽³⁾ Appartengono a questa famiglia due cassettoni resi noti dall'Alberici (ALBERICI, cit. n. 1, pp. 58-59), alcuni cassettoni pubblicati in una monografia dedicata alle collezioni di Palazzo Bianco e del museo degli ospedali di S. Martino a Genova (*Civiltà del legno. Mobili dalle collezioni di Palazzo Bianco e del museo degli ospedali di S. Martino*, Genova, 1985, p. 47, n. 37; p. 48, n. 41; p. 50, n. 42; p. 51, n. 44), un cassettoni già dell'antiquario Scaccabarozzi di Bergamo (S. BROGGI, G. MORANDI, G. POLETTI, *Cassettoni, ribalte, trumeaux*, Novara, 1996, p. 84). Quattro esemplari, di cui riferiremo oltre, sono stati pubblicati con una discutibile attribuzione ai Rovelli (G. MEDOLAGO, R. BOFFELLI, G. CALVI, *I Rovelli di Cusio*, Valtorta, 2008, p. 232, n. 757-856; p. 233, n. 762; p. 234, n. 765-766). Altri esemplari noti sono conservati in collezioni private e, infine, si segnala un inginocchiatoio conservato presso il museo Morando Bolognini di Sant'Angelo Lodigiano.
- ⁽⁴⁾ Si giunge alla medesima conclusione se si confrontano anche gli aspetti formali e costruttivi (ad esempio la forma dei piedi) per categorie omogenee: cassettoni da un lato, sedili dall'altro.
- ⁽⁵⁾ A. COMOLLI SORDELLI, *Il mobile antico dal XIV al XVII secolo*, Milano, 1967, p. 147. L'autore, che pubblica anche le due sedie del Castello di cui ci stiamo occupando, indica per questo seggiolone la medesima provenienza (Milano, Civiche Raccolte Artistiche).
- ⁽⁶⁾ *Civiltà del legno*, cit. n. 3, pp. 48-49, n. 39-40.
- ⁽⁷⁾ *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, a cura di M. Olivari, Ciniello Balsamo, 1994.
- ⁽⁸⁾ Vedi diffusamente, anche per quanto riguarda le note biografiche e artistiche dei Caniana: R. LABAA, *Gian Battista Caniana. Architetto e Intarsiatore*, Almenno San Bartolomeo, 2001.
- ⁽⁹⁾ Si tratta del volume di MEDOLAGO, BOFFELLI, CALVI, *I Rovelli di Cusio*, cit. n. 3.
- ⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 153 ss. (per Averara); p. 180 ss. (per Mezzoldo).
- ⁽¹¹⁾ Sull'importanza delle fonti iconografiche medioevali per la cultura figurativa rinascimentale: L. COGLIATI ARANO, *Fonti figurative del «Bestiario» di Leonardo*, «Arte Lombarda», II (1982), p. 151.
- ⁽¹²⁾ È noto l'alunnato di Giovanni Paolo Caniana presso i Rovelli, iniziato nel 1685, e i numerosi contatti che si sono verificati, anche in seguito, tra le due famiglie.

- ⁽¹³⁾ A. BARDELLI, M. MANDER, *Su Giovan Battista e Giovanni Paolo Caniana*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2007-2008), p. 37.
- ⁽¹⁴⁾ Valga per tutti l'esempio del cassettoncino pubblicato dall'Alberici, a proposito del quale la studiosa, avanzando un'attribuzione del mobile agli stessi Fantoni, parla di «mascheroni simili a quelli del fregio fra trave e trave in casa Pedrocchi a Clusone» (ALBERICI, *Il mobile lombardo*, cit. n. 1, p. 59).
- ⁽¹⁵⁾ Si tratta dei quattro cassettoni già citati in nota 3.
- ⁽¹⁶⁾ Nell'introduzione allo stesso volume, Emanuela Daffra, funzionario della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Milano, fa riferimento a «due cassettoni di sicuro ambito brembano, tra le collezioni di palazzo Bianco a Genova», presumibilmente due tra quelli pubblicati in *Civiltà del legno*, cit. n. 3, ma degli stessi non vi è traccia nel volume.
- ⁽¹⁷⁾ Un esempio può essere fornito da una sedia proveniente da Cusio, attualmente presso il museo San Lorenzo di Zogno, attribuita ad Antonio Rovelli anche se gli unici documenti parrocchiali che riferiscono di una sedia riportano una data del 1782 (MEDOLAGO, BOFFELLI, CALVI, *I Rovelli di Cusio*, cit. n. 3, p. 84, scheda 17; p. 143, n. 251).
- ⁽¹⁸⁾ E. VILLANI, *In un mobile ad arte povere la sintesi dei modelli decorativi più in uso nel Settecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XIII (1986), p. 735.
- ⁽¹⁹⁾ A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, Lipsia, 1870, XVII, p. 161 nn. 887-914; *The illustrated Bartsch, Antonio Tempesta. Italian Masters of the sixteenth century*, New York, 1983, v. 36, pp. 162-168.
- ⁽²⁰⁾ BARTSCH, *Le peintre graveur*, cit. n. 19, IX, p. 323, n. 9; *The illustrated Bartsch, Antonio Tempesta. Italian Masters of the sixteenth century*, New York, 1983, Vol. 19/1 p. 564 n. 9.49 e p. 566 n. 9.59.
- ⁽²¹⁾ C. SCHATT, *Barock und Rokoko Möbel*, München, 2000, p. 56.
- ⁽²²⁾ P. MEISTER, H. JEDDING, *Das shone Möbel im Lauf der Jahrhunderten*, München, 1958, n. 167.
- ⁽²³⁾ ROSA, *I mobili nelle civiche raccolte*, cit. n. 1, p. 70.

Un musée remarquable. Il contributo del collezionismo ottocentesco alla raccolta di smalti dipinti del Museo Artistico Municipale

Paola Cordera

In area lombarda la fortuna degli smalti di Limoges si consolidò relativamente tardi rispetto a paesi quali la Francia e il Regno Unito, dove già nel Settecento le principali raccolte esibivano esemplari di quest'arte accanto a dipinti, avori, bronzi, gioielli, oreficerie, sculture, stoffe, armi e armature⁽¹⁾. Gli orientamenti e i gusti collezionistici affermatosi in ambito europeo furono qui generalmente accolti alla metà del secolo successivo, in coincidenza con la riscoperta della civiltà rinascimentale e in concomitanza con il processo di unificazione nazionale⁽²⁾. Le raccolte di Guglielmo Lochis, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Paolo Tosio, Gian Giacomo Trivulzio, Lodovico Trotti e Faustino Vimercati Sanseverino documentano, insieme ad altre, l'adesione dell'ambiente aristocratico lombardo allo scenario culturale internazionale e l'aggiornamento delle proprie collezioni al gusto d'Oltralpe⁽³⁾. Circoscritta a un limitato numero di persone, la conoscenza dell'*opus limovicense* poté essere estesa a un pubblico più ampio in occasione dell'Esposizione storica d'arte industriale tenutasi a Milano nel 1874 (FIG. 1). Nello stesso anno in cui il South Kensington Museum (poi Victoria & Albert Museum) consacrava agli smalti la *Special Loan Exhibition of Enamels on Metal*, il salone delle ex carcanine presso i Giardini Pubblici riservava a quest'arte una sala intera, ubicata tra la sala dell'oreficeria e quella dei bronzi e degli avori⁽⁴⁾. Un significativo numero di esemplari esposti era di provenienza limosina e riferibile ai principali esponenti della rinascenza francese quali il Preteso Monvaerni (1461-1485), Nardon (Léonard) Pénicaut (1470-1542), Léonard Limosin (1505-1577), Pierre Reymond (1513-1584) e Jean III Pénicaut (ante 1542-post 1590)⁽⁵⁾. Il vertice di tale produzione era identificato in un cofanetto di proprietà sabauda, a testimoniare l'impareggiabile esuberanza decorativa e l'eccezionale qualità di questi manufatti⁽⁶⁾. Attente a celebrare le glorie patrie e le espressioni artistiche locali, le cronache milanesi non manifestarono particolare interesse per gli smalti di Limoges – forse per via della loro estraneità alla tradizione locale – ad eccezione degli oggetti medioevali

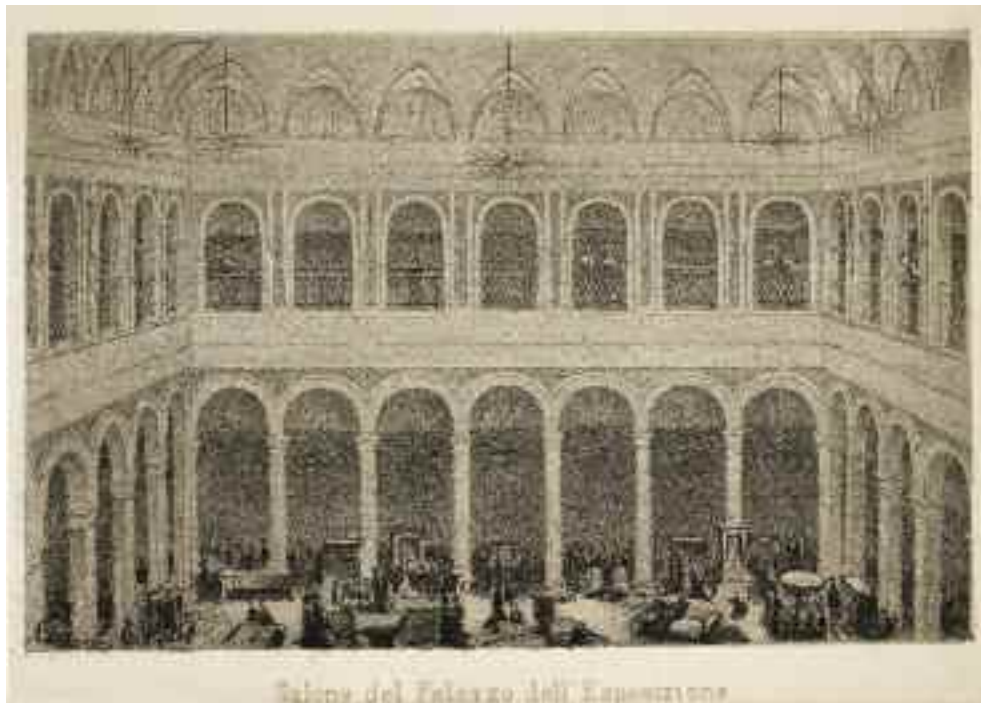


FIG. 1 - Q. Cenni, *Salone del Palazzo dell'Esposizione*, 1871, in *Il giardino pubblico di Milano*, Milano, 1871.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Maestro del polittico di Mesnil-sous-Jumièges (attr.), *dodici riquadri con episodi della Passione*, circa 1520-1525, INV. OREFICERIE 20A-20N.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Maestro del polittico di Mesnil-sous-Jumièges (attr.), *Gesù nell'orto del Getsemani*, circa 1520-1525, INV. OREFICERIE 20A [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

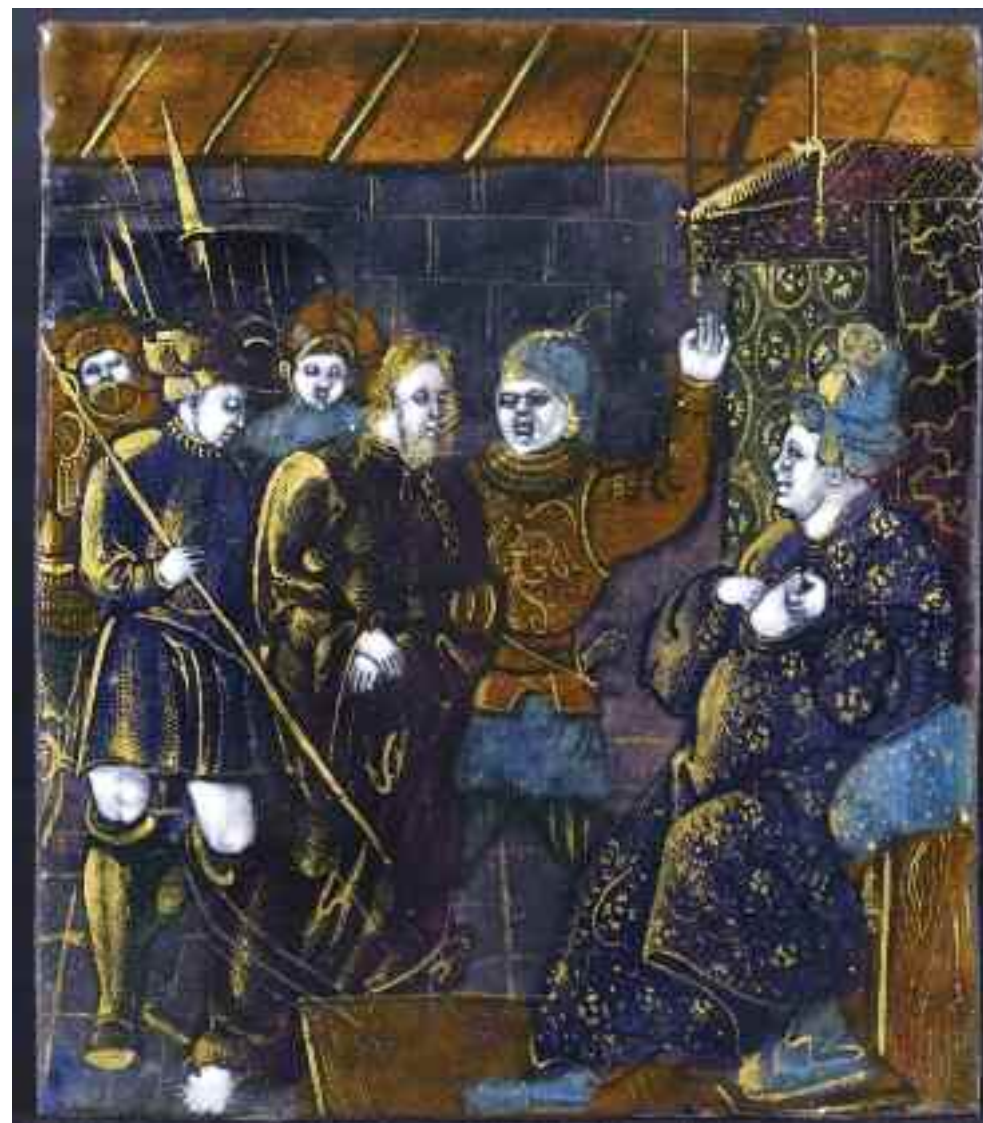


FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Maestro del polittico di Mesnil-sous-Jumièges (attr.), *La traduzione di Gesù nella casa di Caifa*, circa 1520-1525, INV. OREFICERIE 20C [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

del tesoro del duomo di Monza. Parole di encomio vennero invece profuse dall' erudito Louis Courajod (1841-1896) tanto per le opere in mostra quanto per il contesto espositivo che egli paragonò a un *musée remarquable*⁽⁷⁾, facendo propria l'intenzione unanimemente condivisa nel *milieu* culturale milanese di dare vita a un Museo d'Arte Industriale⁽⁸⁾. Un formidabile contributo alla storia del collezionismo è costituito dal catalogo dell'esposizione, dove vengono sinteticamente descritti i singoli pezzi e precisati i nomi dei rispettivi proprietari. Aldo Annoni, Annibale Conti, Malachia De Cristoforis, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Gian Giacomo Trivulzio, Lodovico Trotti e Faustino Vimercati Sanseverino figurano tra i nomi dei prestatori. Nessuno smalto proveniva da collezioni straniere⁽⁹⁾.

Sensibile alle problematiche del potenziamento del patrimonio civico, il nobile Malachia De Cristoforis (1803-1876) donò la propria collezione – costituita da trentotto dipinti e da duecentoventiquattro oggetti d'arte tra cui vetri, oreficerie, avori, maioliche e porcellane – all'erigendo Museo Artistico Municipale⁽¹⁰⁾. A seguito del legato testamentario, le raccolte civiche si arricchirono di un polittico a dodici scomparti con *Scene della Passione di Cristo* (INV. OREFICERIE 20A-20N) (FIG. 2) derivate da quelle incisioni di Albrecht Dürer (1471-1528) che avevano goduto di estesa fortuna nella produzione limosina⁽¹¹⁾. In linea con gli orientamenti contemporanei – la collezione Castellani, venduta a Parigi nel 1884, annoverava due analoghe serie di placchette⁽¹²⁾ – l'ingresso di un unico, imponente esemplare dell'arte smaltaria francese manifesta la predilezione per manufatti che implicassero una speciale maestria esecutiva⁽¹³⁾.

Diffusa a partire dal secondo quarto del Cinquecento in corrispondenza con l'allargarsi del mercato al di fuori delle frontiere di Limoges, la moda dei polittici smaltati a soggetto sacro tramontò a fine secolo⁽¹⁴⁾. Solo occasionalmente queste macchine monumentali recano ancora la carpenteria originaria. Ancor più di rado hanno conservato l'impianto primigenio: normalmente smembrate nel corso dell'Ottocento, esse si presentano attualmente in forma di placchette isolate o riassemblate in dittici e trittici⁽¹⁵⁾. Opere rare, comparabili a quella della raccolta milanese – privata dell'ottocentesca cornice lignea che l'ospitava – sono conservate presso il Taft Museum di Cincinnati (INV. 1831.476-1831.487)⁽¹⁶⁾ e il Musée Municipal de l'Evêché di Limoges (INV. 81.376)⁽¹⁷⁾ e attribuite al Maestro del polittico di Mesnil-sous-Jumièges (1520-1525). Si tratta di una produzione ordinaria, non particolarmente curata nei dettagli, di norma realizzata serialmente e intesa a creare un'impressione di superficiale esuberanza decorativa attraverso il copioso impiego di lumeggiature d'oro, a sopperire presumibilmente alla generale debolezza grafica della composizione. L'esame del polittico De Cristoforis evidenzia una sequenza non omogenea: alcune placchette presentano differenze tanto nella trama delle dorature quanto nella gamma cromatica⁽¹⁸⁾ (FIGG. 3-4). Sebbene diseguglianze stilistiche siano talvolta



FIG. 5 - Milano, Galleria d'Arte Moderna, G. Bertini, *Ritratto di Francesco Ponti*, 1894 circa, INV. 471.

riscontrabili anche in opere provenienti dallo stesso *atelier*, si ritiene plausibile avanzare l'ipotesi che questo manufatto possa essere il risultato di una ricomposizione successiva con pezzi provenienti da diversi *ensembles*: un caso emblematico, a testimonianza delle vicende legate alla dispersione e alla ricomposizione del patrimonio smaltario nel corso dell'Ottocento.

Analogamente, è possibile che il trittico con *Scene evangeliche* (INV. OREFICERIE 21) sia il frutto di una sistemazione ottocentesca (FIGG. 6-7). La cornice di legno dorato in cui le placchette sono attualmente alloggiate non permette di verificare la leggera differenza di dimensioni ravvisata da Oleg Zastrow⁽¹⁹⁾. Dal punto di vista formale, la *Crocifissione* non pare coerente con le formelle con il *Battesimo di Cristo* e la *Predica del Battista*: diverso è l'equilibrio tanto nell'impianto generale della composizione quanto nel proporzionamento delle singole figure. A sostegno di tale ipotesi, si noti inoltre che i due episodi laterali sono generalmente associati all'episodio della *Decollazione*, come documentano alcuni trittici in forma di altarolo della seconda metà del XVI secolo⁽²⁰⁾.

Nel 1895, il citato trittico pervenne – insieme a un significativo nucleo di smalti di Limoges – alle raccolte civiche, a seguito delle disposizioni testamentarie di Francesco Ponti (1832-1895)⁽²¹⁾. Il lascito, che si poneva l'esplicito obiettivo di arricchire il Museo Artistico Municipale⁽²²⁾, testimonia l'impegno del mondo imprenditoriale – unitamente a quello dell'aristocrazia e degli antiquari – nei confronti dell'universo artistico-culturale e delle istituzioni cittadine. Tale straordinaria raccolta di gusto eclettico – costituita da dipinti, armi, bronzi, smalti, avori, miniature, arazzi e stoffe, vetri, marmi, ceramiche e maioliche⁽²³⁾ – sembrava tuttavia allinearsi nel solco tracciato dalla tradizione collezionistica di metà Ottocento, piuttosto che al gusto della nuova imprenditoria milanese che all'inizio del secolo successivo si sarebbe posta alla guida dell'economia lombarda, fiduciosa nell'affermazione del progresso tecnico-scientifico e sostenitrice delle istanze artistiche più aggiornate. Tale diversa prospettiva trova conferma nel dipinto di ascendenza settecentesca che registra disegni, acquerelli, dipinti e ceramiche sullo sfondo del ritratto dello stesso Ponti, raffigurato all'interno del lussuoso palazzo di corso Venezia⁽²⁴⁾ (FIG. 5). Non meno significativo il fatto che l'autore del ritratto fosse Giuseppe Bertini (1825-1898) – pittore, *connoisseur*, mercante d'arte e professore presso l'Accademia di Brera – sensibile al recupero delle testimonianze artistiche medioevali e rinascimentali e attivo nella decorazione di quella sontuosa dimora di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879) che era diventata ineludibile riferimento per la cultura delle arti decorative e industriali ottocentesche⁽²⁵⁾.

La biblioteca di Francesco Ponti propone ulteriori spunti di riflessione. Tra i volumi – la maggior parte – che si riferiscono alla produzione ceramica⁽²⁶⁾ spicca la presenza dei sei tomi relativi alla collezione parigina del *marchand amateur* Frédéric



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *atelier* di Limoges, trittico con scene evangeliche, circa 1520-1525, INV. OREFICERIE 21 [Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico].



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *atelier* di Limoges, trittico con scene evangeliche, circa 1520-1525, INV. OREFICERIE 21 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, atelier di Limoges, *Deposizione*, post 1521, INV. OREFICERIE 23 [Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico].



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, atelier di Limoges, *Deposizione*, secondo quarto XVI secolo, INV. OREFICERIE 23 [foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano].

Spitzer (1815-1890)⁽²⁷⁾. Editi a Parigi tra il 1890 e il 1892, essi costituirono il repertorio di un vero e proprio museo di arte industriale formato da più di quattromila oggetti tra dipinti, reperti antichi, avori, arazzi, smalti, *faïences*, mobili, cuoi, metalli, gioielli, vetri e vetrate, coltelli, marmi e pietre, terrecotte, medaglie, cristalli di rocca, orologi, strumenti scientifici, stoffe, manoscritti, armi e armature⁽²⁸⁾. La raccolta di smalti, esaminata dal pittore Claudius Popelin (1825-1892)⁽²⁹⁾, era ritenuta innegabilmente superiore a qualsiasi altra per consistenza – più di centosettanta pezzi – e per qualità dei manufatti «dignes d'entrer en comparaison avec les trésors du Louvre»⁽³⁰⁾. Al di là dei toni encomiastici della letteratura contemporanea, si ritiene opportuno rammentare che alcuni degli smalti trattati dal collezionista sono stati recentemente identificati come repliche ottocentesche. Spitzer aveva approfittato dell'indiscussa autorevolezza acquisita a livello internazionale per immettere fraudolentemente sul mercato antiquariale copie ottocentesche di smalti, vendute come pezzi originali: l'autenticità delle opere provenienti dalla sua collezione è di conseguenza da mettere in discussione⁽³¹⁾.

In un contesto culturale dove inestricabili erano i rapporti tra collezionisti, antiquari e restauratori, non stupisce il fatto che nella raccolta Ponti fosse presente un'opera come il *Trittico della Creazione* (INV. OREFICERIE 32)⁽³²⁾ che per stile e fattura sembra poter essere riferita a una manifattura ottocentesca. Ulteriori informazioni dovrebbero venire dall'esame del controsmalto, ora celato dalla cornice lignea in cui l'opera è collocata. L'interesse per questo tipo di manufatto doveva derivare dall'adozione della tecnica della *grisaille* – tipica della produzione limosina del secondo e del terzo quarto del Cinquecento – con cui erano state realizzate le diverse placchette. L'evidenza della colorazione degli incarnati tinti di rosa può avere indotto l'anonimo estensore della rubrica del legato Ponti a descriverlo, del tutto singolarmente, come uno «smalto (di Limoges?) a colori»⁽³³⁾. Ancora in virtù della specificità tecnica, deve essere considerata la placchetta con le *Pie donne al sepolcro* (INV. OREFICERIE 24), dipinta a *grisaille*. La composizione non sembra essere la traduzione di un preciso modello iconografico quanto piuttosto il risultato di una rielaborazione di suggestioni provenienti da fonti diverse, tra cui Agostino Veneziano (1490-1540)⁽³⁴⁾.

Viceversa, un'incisione di Marcantonio Raimondi (1480-1528) è stata il riferimento per la placchetta del *Cristo deposto dalla croce* (INV. OREFICERIE 23)⁽³⁵⁾, singolare esempio della trasposizione dei motivi della scuola raffaellesca nell'arte smaltaria (FIGG. 8-9). Lo stesso soggetto è reiterato su uno smalto – di autore ignoto – conservato al Musée d'Orleans (INV. 6314) e su una delle placchette del polittico con *Scene della Passione di Cristo*, ora presso il Musée National de la Renaissance di Ecouen (INV. E.CL. 897 H) e riferito alla produzione cinquecentesca della bottega di Pierre Reymond o di Pierre Courteys. Tale datazione è in linea con l'epoca segnata dal pro-



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Jacques Laudin (attr.), busto di imperatore romano, prima metà XVII secolo, INV. OREFICERIE 57 [Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico].

gressivo abbandono dei motivi derivati da Raffaello e dalla sua cerchia, sostituiti dall'esuberanza manieristica dei maestri di Fontainebleau. L'eliminazione di una precedente integrazione e l'attuale deterioramento della pasta vitrea del manufatto milanese hanno inoltre permesso di apprezzarne una peculiarità squisitamente tecnica e cioè l'impiego di smalti traslucidi applicati sulla foglia d'argento a coprire l'intero supporto di rame. Questa pratica, introdotta a Limoges da Jean I Pénicaud (1480-1541)⁽³⁶⁾ e utilizzata limitatamente ad alcuni dettagli, venne ripresa negli ultimi decenni del XVI secolo e impiegata su superfici più estese, come nel caso esaminato.

Accanto agli esemplari cinquecenteschi, la raccolta Ponti accolse alcuni smalti ascrivibili al secolo successivo, epoca dominata dall'attività delle manifatture dei Laudin e dei Nouaillher, caratterizzate da una certa serialità e da una minor raffinatezza esecutiva. All'interno di un'ottica di produzione quasi proto-industriale devono essere perciò interpretate le due serie di smalti recanti i ritratti degli imperatori delle raccolte civiche (INV. OREFICERIE 27, 28, 29, 58, 59, 60 e INV. OREFICERIE 56, 57, 64)⁽³⁷⁾: tale soggetto – variamente ispirato alle incisioni di Marcantonio Raimondi – aveva conosciuto una vasta fortuna lungo tutto il Cinquecento ed era stato indifferentemente reiterato su medaglie, placchette e varie suppellettili di diversa natura⁽³⁸⁾ (FIG. 10). Già nel Settecento, questi oggetti avevano registrato un largo consenso sia in Francia – nella collezione di Edme-Antoine Durand e in quella di Pierre Révoil, ad esempio⁽³⁹⁾ – che in Italia, come dimostra l'*Inventarium* di don Calogero Gabriele Colonna Romano⁽⁴⁰⁾. Le placchette milanesi di formato ellittico sono state attribuite da Clelia Alberici a Jacques I Laudin (1627-1695)⁽⁴¹⁾.

Alla produzione di quest'ultimo o a quella del nipote Jacques II Laudin (1663-1729) può essere riferita una coppetta polilobata (INV. OREFICERIE 55)⁽⁴²⁾. Problematica è l'attribuzione dell'opera, visto che la sigla I.L. apposta al *recto* di una delle sei conchette è riferibile a entrambi e lo stile dei due smaltatori era assai prossimo. Introdotti presso le botteghe limosine solo all'inizio del XVII secolo, tali manufatti godettero di rinnovata fortuna nell'Ottocento⁽⁴³⁾: anche la collezione Spitzer vantava un pezzo analogo, attribuito a Jacques Laudin, recante la figura di Orfeo musicante sul fondo e un paesaggio con architetture sul *verso*⁽⁴⁴⁾. A Milano, una «vaschetta sagomata a 2 manici in metallo smaltato di Limoges» era esibita tra gli «oggetti diversi e da vetrina» della eclettica collezione di Giuseppe Baslini (1817-1887)⁽⁴⁵⁾, antiquario e intermediario di fiducia dei principali collezionisti milanesi, tra cui Gian Giacomo Poldi Pezzoli⁽⁴⁶⁾. Diversamente da altri manufatti che presentano un fondo istoriato, l'esemplare delle raccolte civiche reca uno stemma vescovile sul fondo esagonale nero (FIG. 11B). Motivi floreali e volatili decorano le sei profonde conchette: sono policromi su fondo bianco nella parte concava, dorati su fondo nero al *verso*, dove sembrano far da corona a una veduta paesaggistica (FIG. 11A).



FIGG. 11A, 11B - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, Jacques Laudin (attr.), *coppetta polilobata*, prima metà XVII secolo, INV. OREFICERIE 55 [Milano, Castello Sforzesco, Archivio Fotografico].

Al di là della fortuna collezionistica di tale manufatto – coppette simili sono conservate, ad esempio, a Torino⁽⁴⁷⁾ e al Museo Lia di La Spezia (INV. S133)⁽⁴⁸⁾ – pare interessante rimarcare l'affinità dei motivi decorativi qui esibiti con quelli della ceramica di origine cinese, giunta in Europa all'inizio del XVI secolo⁽⁴⁹⁾: considerando l'eccezionale collezione di ceramiche di Ponti non è da escludere che proprio tale peculiarità abbia sollecitato la curiosità e l'interesse dell'imprenditore lombardo. Solo il reperimento di ulteriore documentazione relativa al processo di acquisizione degli smalti limosini a questa e ad altre collezioni italiane – tutto da indagare – potrebbe contribuire a dissipare queste e altre perplessità. Appare tuttavia operazione alquanto ardua, considerando che non è stata individuata la provenienza di tali oggetti d'arte 'minore' nemmeno per acquisti più recenti⁽⁵⁰⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il presente contributo prende l'avvio da alcune questioni accennate in P. CORDERA, *Per un censimento dei cosiddetti "smalti Pénicaud": dai modelli del Rinascimento alla fortuna nelle collezioni ottocentesche in Italia*, tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2005-2006. Sono grata a Pietro C. Marani, che è stato relatore della tesi, e ad Annalisa Zanni, correlatore, per avere ispirato e sostenuto i miei studi e per il costante incoraggiamento dimostrato. Desidero ringraziare Laura Basso per aver favorito la consultazione della documentazione conservata presso l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte Antica e Francesca Tasso per alcune importanti indicazioni e per aver in ogni modo facilitato il lavoro di ricerca, insieme al personale del suo ufficio e in particolare a Fabio Pasi.
- ⁽²⁾ Pionieristiche furono le scelte collezionistiche del marchese Giuseppe Sigismondo Ala di Ponzone (1761-1842) e del marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835). Quest'ultimo dispose per legato testamentario che la propria raccolta fosse messa a disposizione del pubblico e della Scuola di Nudo, esplicitandone in tal modo la funzione didattica e la volontà di indirizzare la formazione del gusto della società borghese, oltre che degli addetti ai lavori. Sul ruolo svolto da Malaspina quale collezionista e sulla sua raccolta di arti decorative, cfr. *I cataloghi manoscritti delle raccolte di Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835): materiali per la storia del collezionismo*, a cura di M. Albertario, Milano, 1999; P. VENTURELLI, *La collezione di arte applicata, in Luigi Malaspina di Sannazzaro, (1754-1835): cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Milano, 2000, pp. 567-592; P. VENTURELLI, *Arti minori*, «Museo in rivista: notiziario dei musei civici di Pavia», 3 (2003), pp. 197-202. Sugli smalti dei marchesi Ala Ponzone, cfr. A. EBANI, *Raccolte artistiche diverse, in Il Museo si rinnova. Duecento opere e un progetto globale*, a cura di I. Iotta, Milano, 1992, pp. 199-213.
- ⁽³⁾ Sul collezionismo milanese nel settore delle arti decorative e relativa bibliografia di approfondimento cfr. F. TASSO, *Il medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXI (2007-2008), pp. 163-183. Sul collezionismo di smalti in Italia nell'Ottocento, con particolare riferimento all'atelier Pénicaud, cfr. P. CORDERA, *Ottocento italiano e smalti di Limoges. La produzione dell'atelier Pénicaud tra revival, collezionismo e arti industriali*, Vicchio, 2008.
- ⁽⁴⁾ *Esposizione storica d'arte industriale in Milano 1874: catalogo generale*, Milano, 1874.
- ⁽⁵⁾ L. COURAJOD, *Exposition rétrospective de Milan (art industriel, 1874)*, «Gazette des Beaux Arts», s. 2, XI (1875), p. 388. Sull'attività degli smaltatori limosini e relativa bibliografia di approfondimento, cfr. M. BEYSSE-CASSAN, *Le métier d'émailleur à Limoges XVIe-XVIIe siècle*, Limoges, 2006.
- ⁽⁶⁾ Torino, Armeria reale, CAT. 8934 (8743). La Casa Reale aveva inviato all'esposizione anche una brocca e un bacile ovale del XVI secolo (Torino, Armeria Reale, CAT. 8945). Tali manufatti sono attualmente attribuiti a Jehan de Court.
- ⁽⁷⁾ COURAJOD, *Exposition rétrospective*, cit. n. 5, p. 376. Sul contributo di Courajod alla storia dell'arte e del collezionismo cfr. *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1841-1896) historien d'art et conservateur*, sous la direction de G. Bresc-Bautier, avec la collaboration de M. Lafabrie, Paris, 2003.
- ⁽⁸⁾ Tale proposito era già implicito nella precedente esposizione del 1871. Sulle vicende relative alla formazione dei musei civici, cfr. M.T. FIORIO, *Introduzione*, in *Museo d'Arte Antica del*

Castello Sforzesco. Pinacoteca, Milano, 1997, I, pp. 15-32; E. BAIRATI, *Il Museo d'arte industriale: il museo della città*, in *Milano fin de siècle e il caso Bagatti Valsecchi. Memoria e progetto per la metropoli italiana*, a cura di C. Mozzarelli, R. Pavoni, Milano, 1991, pp. 47-58; S. VECCHIO LUCCHINI, *Il 'progetto' culturale della giunta milanese negli ultimi decenni dell'Ottocento e la nascita del Museo Artistico Municipale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIII (1999), pp. 11-33.

⁽⁹⁾ Il *Sacrificio a Marte* di Jean III Pénicaud (Parigi, Musée du Louvre, INV. MR 2630) non risulta essere stato presente all'esposizione milanese, diversamente da quanto indicato in S. BARATTE, *Les émaux peints de Limoges. Catalogue du département des Objets d'art du Louvre*, Paris, 2000, p. 97.

Due placchette a *grisaille* con soggetto mitologico di proprietà Trivulzio sono ora attribuite a Pierre Reymond e conservate presso la National Gallery di Washington (INV. 1961.9.183, 1961.9.184). Cfr. *Esposizione storica d'arte industriale*, cit. n. 4, pp. 235-236, nr. 58-59; *Western Decorative Arts, Part I: Medieval, Renaissance, and Historicizing Styles including Metalwork, Enamels and Ceramics, The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue, National Gallery of Art*, Washington, 1993, pp. 95-96 (schede di P. VERDIER).

⁽¹⁰⁾ Milano, Archivio Direzione Civiche Raccolte d'Arte Antica presso il Castello Sforzesco (ACRAA), I.4.1.1, *Nota degli oggetti d'arte di proprietà del fu nobile Malachia De Cristoforis esistenti in Milano nella casa in via S. Andrea n. 6 stati legati al Comune di Milano*, Milano 1876. Sul legato De Cristoforis cfr. S. ZANUSO, D. ZIKOS, *Tre busti in bronzo dal legato De Cristoforis al Castello Sforzesco*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXIII (1999), pp. 319-352.

⁽¹¹⁾ Sull'interpretazione iconografica di questo manufatto, cfr. C. ALBERICI, *Oreficerie e nielli. Smalti*, in *Capolavori di Arte Decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1975, pp. 98-101; O. ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate. Smalti*, Milano, 1985, pp. 36-37, nr. 26.

⁽¹²⁾ Limoges, Centre d'études de l'émail du Musée Municipal de l'Evêché, Ms. 22, E. LACHENAUD, *Emaux [peints] de Limoges. Collectionneurs du XVIII et du XIX siècle (1900-1910 circa)*. È stata recentemente messa in discussione l'autenticità di una di queste serie di smalti, ora conservata al J. Paul Getty Museum di Los Angeles (INV. JPGM 88.SE.4-1-12). M. FRANZON, *An approach to authenticity problems of painted Limoges enamels*, in *Neue Forschungen zum Maleremail aus Limoges*, (Braunschweig, 18-20 April 2002), red. I. MÜSCH, H. STEG, Braunschweig, 2004, pp. 108-116.

⁽¹³⁾ G. MONGERI, *Il nuovo museo artistico municipale*, «Archivio Storico Lombardo», XIX (1878), p. 525. L'interesse per le modalità di esecuzione dei manufatti smaltati aveva generato in Francia un'ampia letteratura scientifica che, lungi dal fare chiarezza sui processi di produzione, aveva contribuito a ingenerare una certa confusione, descrivendo le tecniche smaltarie ottocentesche come proprie del Rinascimento. Cfr. C. POPELIN, *L'émail des peintres*, Paris, 1866; J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1864; L. BOURDERY, E. LACHENAUD, *Oeuvre des peintres émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits, d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions, et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux*, Paris, 1897.

⁽¹⁴⁾ Un esempio di singolare grandiosità e complessità compositiva è costituito dall'*ensemble* conservato presso il Petit Palais, Musée de Beaux Arts di Parigi con le *Scene della Passione di Cristo* (INV. ODUT01828). Tradizionalmente riferito a Nardon Pénicaud, è stato ascrivito da Françoise Barbe al Maestro dalle Fronti Alte. Cfr. F. BARBE, *La Passion du Christ d'après Schongauer: douze plaque émaillées au Petit Palais, Paris*, «La revue des musées de France. Revue du Louvre», 1 (2004), pp. 41-52.

⁽¹⁵⁾ S.L. CAROSELLI, *The Painted Enamels of Limoges. A catalogue of the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, 1993, p. 23; V. NOTIN, *Autour de la croix*, in *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du Musée municipal de l'Evêché de Limoges* (Limoges, Musée municipal de l'Evêché, 2002), par F. Barbe, V. Notin, Limoges, 2002, pp. 207-215.

⁽¹⁶⁾ P. VERDIER, *Limoges Enamels*, in *The Taft Museum. European Decorative Arts*, New York, 1995, pp. 338-340.

⁽¹⁷⁾ V. NOTIN, *Le Maître du retable de Mesnil-sous-Jumièges*, «Bulletin de la Société d'Archéologie et d'Histoire du Limousin», CXIX (1991), pp. 97-110; *Trésors d'Email. Musée municipal de l'Evêché. Catalogue des acquisitions 1977-1992*, Limoges, 1992, pp. 141-143 nr. 16 (scheda di M. MARCHEIX).

⁽¹⁸⁾ *La traduzione di Gesù nella casa di Caifa* (INV. OREFICERIE 20C), *la Flagellazione* (INV. OREFICERIE 20E), *la Crocifissione* (INV. OREFICERIE 20L).

⁽¹⁹⁾ ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, cit. n. 11, p. 101; ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, pp. 35-36, nr. 25.

⁽²⁰⁾ Per un approfondimento relativo ai trittici con *La vita di San Giovanni Battista* e per una lettura iconografica di questo tema, cfr. P. VERDIER, *The Walters Art Gallery. Catalogue of Painted Enamels of the Renaissance*, Baltimore, 1967, pp. 293-297, nr. 161.

⁽²¹⁾ Sul collezionismo lombardo e sulla raccolta Ponti, con riferimento alla collezione di dipinti, cfr. S. REBORA, *La formazione del collezionismo imprenditoriale in Lombardia (1829-1881)*, in *Imprenditori e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. Ginex e S. Rebora, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 32-105; *Accoppiamenti giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, a cura di S. Rebora e A. Bernardini, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 312-314 (scheda di G. BIGATTI).

⁽²²⁾ Milano, Archivio Storico Notarile Distrettuale, notaio D. Moretti, *Disposizione d'ultima volontà*, Milano 3 dicembre 1892. Cfr. in E. PELIZZONI, M. FORNI, *La maiolica di Pavia tra la fine del Seicento e il primo Settecento*, Milano, 1997, p. 23.

⁽²³⁾ ACRAA, *Rubrica Legato Ponti*, 24 febbraio 1896.

⁽²⁴⁾ G. BERTINI, *Ritratto di Francesco Ponti*, 1894 circa, INV. 471 (Milano, Civica Galleria d'Arte Moderna). Cfr. *Galleria d'arte moderna: Opere dell'Ottocento. A-E*, a cura di L. Caramel e C. Pirovano, Milano, 1975, p. 25, nr. 164; *Accoppiamenti giudiziosi*, cit. n. 21, nr. 12 (scheda di L. PINI).

⁽²⁵⁾ Il legame con la famiglia Ponti è documentato anche dall'attività di Bertini presso la dimora milanese di Andrea Ponti (1858-1871) in via Sant'Andrea 11 e presso la villa di Varese.

⁽²⁶⁾ I volumi sono stati trascritti secondo l'ordine indicato in ACRAA, *Rubrica Legato Ponti*, 24 febbraio 1896. C. MALAGOLA, *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza: studi e ricerche*, Bologna, 1880; J.G.T. GRAESSE, *Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries, ou Collection complète des marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie...*, Dresde, 1864; O.E. RIS-PAQUOT, *Histoire générale de la faïence ancienne française et étrangère, considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration...*, Amiens, 1874-1876; A. JACQUEMART, *Histoire de la céramique: étude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples*, Paris, 1873; K.J. DE UJFALVY DE MEZŐKÖVESD, *Petit dictionnaire des marques et monogrammes des biscuits de porcelaine suivi d'une étude*

sur les marques de Sèvres, Paris 1895; T. DECK, *La Faïence*, Paris, 1887; J. MARRYAT, *A history of pottery and porcelain, medieval and modern*, London, 1857²; E. GARNIER, *Dictionnaire de la céramique : faïences, grés, poteries*, Paris, 1893.

- ⁽²⁷⁾ *La collection Spitzer: Antiquité, Moyen-âge, Renaissance*, I-VI, Paris, 1890-1892.
- ⁽²⁸⁾ E. BONNAFFÉ, *Le Musée Spitzer*, Paris, 1890, p. 13.
- ⁽²⁹⁾ Sull'attività di Popelin nella riproduzione di smalti, cfr. L. FALIZE, *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints*, «Gazette des Beaux Arts», IX (1893), pp. 418-435 e 502-518; L. FALIZE, *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints*, «Gazette des Beaux Arts», XI (1894), pp. 130-148.
- ⁽³⁰⁾ C. POPELIN, *Les émaux peints*, in *La collection Spitzer*, cit. n. 27, 2, p. 8.
- ⁽³¹⁾ H. TAIT, *Limoges enamels – Some 'signatures' and 'dates': problems for the scientist?*, «Berliner Beiträge zur Archäometrie», 16 (1999), pp. 137-143.
- ⁽³²⁾ ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, cit. n. 11, p. 101; ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, pp. 40-41, nr. 31.
- ⁽³³⁾ ACRAA, *Rubrica Legato Ponti*, 24 febbraio 1896.
- ⁽³⁴⁾ ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, cit. n. 11, p. 101; ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, p. 35, nr. 24.
- ⁽³⁵⁾ ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, cit. n. 11, p. 101; ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, pp. 38-39, nr. 28.
- ⁽³⁶⁾ J.J. MARQUET DE VASSELOT, *Les émaux limousins de la fin du XVème siècle et de la première partie du XVI. Etude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*, Paris, 1921, p. 13, nr. 3; BARATTE, *Les émaux peints de Limoges*, cit. n. 9, p. 44.
- ⁽³⁷⁾ ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, pp. 41-43, nr. 32-40.
- ⁽³⁸⁾ Su tale iconografia nella produzione limosina, cfr. A.M. BAUTIER, *Le thème des douze Césars dans les émaux peints de Limoges (XVI-XVII sec.)*, «Bulletin de la Société d'Archéologie et d'Histoire du Limousin», CXVIII (1990), pp. 64-105.
- ⁽³⁹⁾ Sull'identificazione delle diverse serie di smalti, cfr. BARATTE, *Les émaux peints de Limoges*, cit. n. 9, p. 410.
- ⁽⁴⁰⁾ Palermo, Archivio di Stato, Notaio Baldassare Fontana, *Minute*, vol. 7372 (a.1742) c. 2152v. Cfr. *Appendice documentaria. Sicilia: gli archivi delle meraviglie*, in *Wunderkammer siciliana alle origini del museo perduto* (Palermo 2001-2002), a cura di V. Abbate, Napoli, 2001, p. 302.
- ⁽⁴¹⁾ ALBERICI, *Oreficerie e nielli*, cit. n. 11, p. 101-106.
- ⁽⁴²⁾ ID., p. 101; ZASTROW, *Museo d'Arti Applicate*, cit. n. 11, p. 43, nr. 41.
- ⁽⁴³⁾ Coppette polilobate analoghe sono conservate al Musée des Beaux-Arts di Digione (INV. G 341 e INV. G 340); al Louvre (INV. MR 2476), al Musée des Beaux-Arts di Reims (INV. 901-2-8158) e al Fitzwilliam Museum di Cambridge (INV. 51-1904).
- ⁽⁴⁴⁾ POPELIN, *Les émaux peints*, cit. n. 30, p. 72, nr. 169.
- ⁽⁴⁵⁾ Tale manufatto proveniva dalla collezione Belgiojoso e recava un ritratto al *recto* e uno stemma marchionale all'esterno. Curiosamente, una saliera ottagonale decorata a smalto e attribuita a Jean Pénicaud era elencata nella sezione «Bronzi, ferri, armi, medaglie e placchette». *Catalogo della collezione Baslini di Milano da vendersi per conto degli eredi*, Milano, 1888, p. 21, nr. 169; p. 57, nr. 695.

- ⁽⁴⁶⁾ Sulla figura di Giuseppe Baslini, cfr. A. ZANNI, *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda del secondo millennio: saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano, 2000, pp. 270-275; A. DI LORENZO, *Edouard e Nélie a Milano: i rapporti con gli antiquari, i restauratori, i collezionisti*, in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi* (Milano, 2002-2003), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 37-45.
- ⁽⁴⁷⁾ Museo Civico d'Arte Antica – Museo di Palazzo Madama di Torino, INV. SM 41. L. MALLÉ, *Smalti-Avori del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino, 1969, pp. 111-112.
- ⁽⁴⁸⁾ *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Sculture e oggetti d'arte*, Cinisello Balsamo, 1999, p. 326, nr. 9.47 (scheda di P. LEONE DE CASTRIS).
- ⁽⁴⁹⁾ BARATTE, *Les émaux peints de Limoges*, cit. n. 9, p. 403.
- ⁽⁵⁰⁾ Si veda, ad esempio, nel 1941 la vicenda relativa alla vendita degli smalti di Pietro Accorsi – di cui è ignota la provenienza – ai musei civici torinesi. L'archivio della fondazione Accorsi non reca documentazione delle operazioni commerciali dell'antiquario torinese (Comunicazione orale di Alberto Cottino novembre 2003). Sugli smalti del Museo Civico d'Arte Antica – Museo di Palazzo Madama di Torino, cfr. MALLÉ, *Smalti-Avori*, cit. n. 47.

Candelabri per l'uso della Corte: da Parigi a Milano, i primi anni di attività dello stabilimento dell'Eugenia

Benedetta Gallizia di Vergano

Chi scrive si è già occupato, in diversi momenti, di indagare la produzione dei primi anni di vita dello stabilimento dell'Eugenia dei fratelli Manfredini, mettendo a confronto documenti e opere più o meno note⁽¹⁾. In questa sede, cogliendo l'occasione della pubblicazione di alcuni candelabri con *Vittorie* alate e figure muliebri in bronzo brunito e dorato, databili ai primi anni di attività dello stabilimento, già parte delle collezioni del Museo della Reggia di Palazzo Reale a Milano e oggi nel Museo dell'Ottocento, si propone un'ipotesi che fotografi l'attività dello stabilimento durante gli anni del Regno d'Italia: dai primi dell'Ottocento alla caduta dell'Impero di Napoleone Bonaparte. Facendo un breve riepilogo ricordiamo che lo stabilimento dell'Eugenia, sito a Milano nei locali del soppresso convento di Santa Maria alla Fontana appena fuori Porta Comasina⁽²⁾ (FIG. 1), era stato fondato da Francesco Manfredini (morto a Milano il 16 giugno 1810; figlio di Giuseppe Manfredini e Anna Ruggi) che, su invito del viceré d'Italia, Eugenio de Beauharnais (1781-1824), aveva trasferito nel capoluogo lombardo il suo laboratorio parigino di «Bigiotteria d'indoratura di metalli e d'orologeria». Nonostante a oggi ancora poco si conosca riguardo all'attività francese di questo artefice, formatosi a Ginevra e poi attivo a Parigi nella bottega di Abraham Louis Breguet (1747-1823), come ci racconta nelle sue memorie Lazaro Giovanni Romani di Casalmaggiore, che tra il 1802 e il 1803 si reca a Parigi insieme a Giuseppe Scipione di Castelbarco⁽³⁾, indiscutibile sembra essere stata la qualità dei suoi lavori. In Francia, Francesco Manfredini era molto rinomato e apprezzato per la raffinatezza delle sue opere, in particolare orologi con carillon e piccoli automi inseriti in tabacchiere, come i due esemplari descritti dal Romani⁽⁴⁾, e pendole in bronzo delle quali realizzava il meccanismo, mentre probabilmente i bronzi sono da attribuire all'attività di Claude Galle o di Pierre-Philippe Thomire. Una tesi, questa, già proposta a proposito delle due pendole, dette di *Apollo e Diana* e della *Musa Polimnia*⁽⁵⁾, entrambe firmate sul quadrante «F.^{co} Manfredini fece a Parigi», e quindi attribuibili al suo perio-

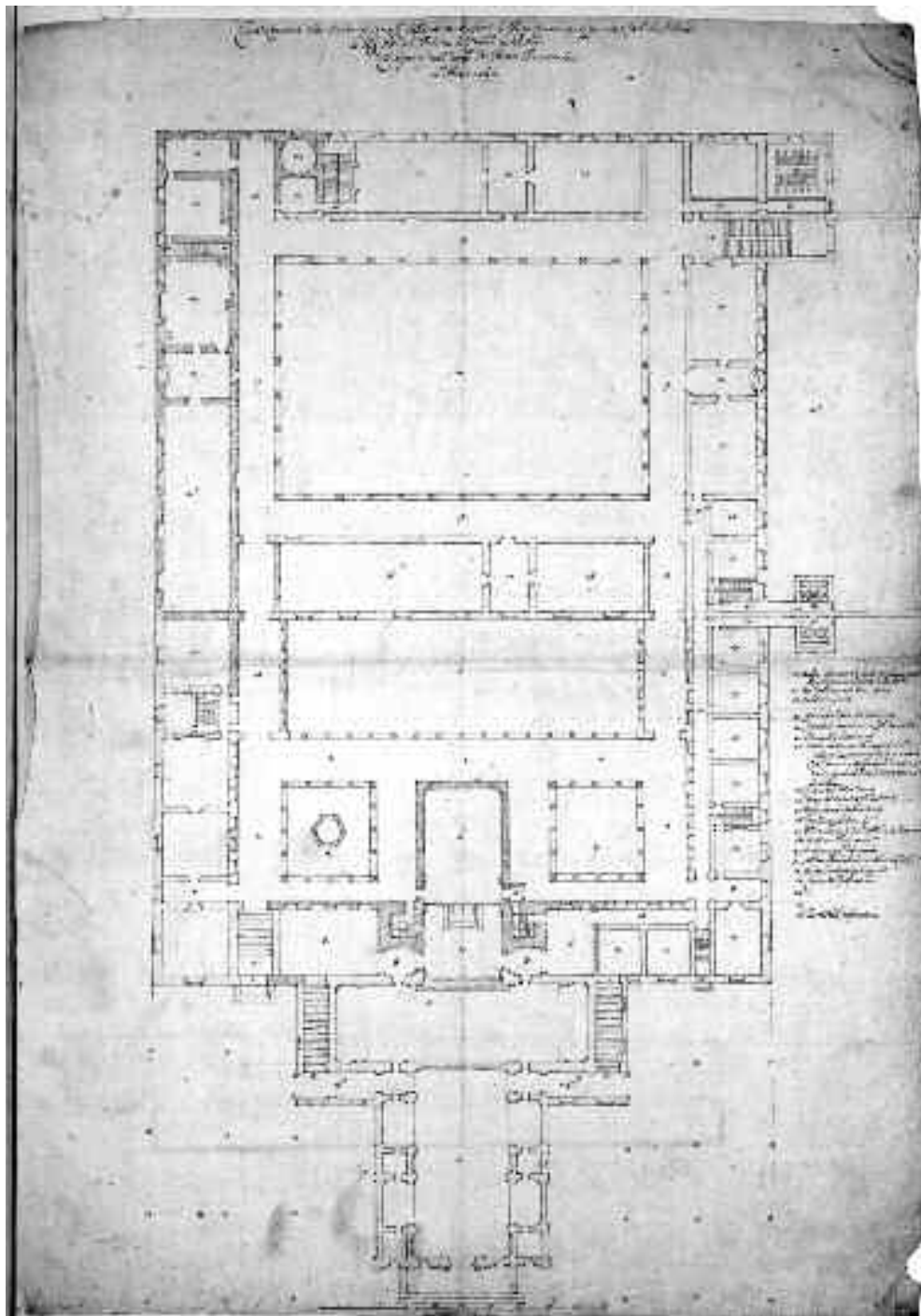


FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, *pianta della chiesa e del monastero di Santa Maria alla Fontana*, da un progetto dell'inizio del Settecento (Raccolta Bianconi, tomo X).

do di attività parigino, o agli anni del trasloco della manifattura e comunque prima del 1806. È ipotizzabile, infatti, che Francesco Manfredini possa aver utilizzato questi pezzi come capi d'opera da mostrare a Eugenio de Beauharnais per ottenere gli ingenti sussidi necessari ad avviare una manifattura come quella della Fontana. A supporto di questa ipotesi, che propone un Francesco Manfredini a capo di un *atelier* dove si realizzavano pezzi di bigiotteria e misuratori del tempo, montati entro casse acquistate dai più celebri bronzisti parigini e poi dorate nella sua bottega, vi sono anche altri elementi. In primo luogo, va ricordato come nel carteggio intercorso nei primi anni dell'Ottocento tra il vicepresidente Francesco Melzi d'Eril e Ferdinando Marescalchi, consultore dello Stato e ministro delle Relazioni Estere in Parigi, venga elogiata l'abilità dell'orologiaio Manfredini, che intorno al 1803 si reca a Londra per perfezionarsi in quest'arte⁽⁶⁾, ma nulla emerga riguardo alla sua attività di bronzista. Sfogliando queste missive si legge che nell'aprile del 1802 Marescalchi acquistò per la casa «del console» [Bonaparte (?)] «dal noto Manfredini [Francesco] un pendolo per il salone di compagnia per franchi 1100 a fronte forse d'altri di minore qualità e disegno, che passavano il doppio»⁽⁷⁾. Ancora, qualche mese dopo, in ottobre, Marescalchi ha nuovamente parole di lode per Manfredini che ha appena terminato un non meglio precisato orologio per il vicepresidente⁽⁸⁾ (forse la pendola, oggi in collezione privata, firmata sul quadrante «F.^{CO} Manfredini fece a Parigi») e quindi databile prima del 1806 (FIG. 2), il quale, l'anno successivo, commissiona all'artefice bolognese anche un modello da tasca a minuti secondi, detto *Time-Keeper*, ossia cronometro a scappamento libero, «con la correzione pel caldo e pel freddo e coi perni montati in pietre dure»⁽⁹⁾. Questo cronometro, terminato nel 1804 e destinato all'astronomo Barnaba Oriani (1752-1832), pare fosse degno di nota per la finezza di lavoro e una tale precisione di movimento da non avere nulla da invidiare ai migliori pendoli astronomici. Altro elemento interessante è una fattura su carta intestata della manifattura della Fontana, conservata nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, relativa a «Fatture fatte alle Pendole dei Reali Palazzi del Regno d'Italia date dalla Guardaroberia generale per Franc.o Manfredini» (FIG. 1BIS) eseguite tra il 15 agosto 1809 e il primo maggio del 1810⁽¹⁰⁾.

Non si può, infine, non notare che se Francesco Manfredini nei documenti a oggi noti, non è mai citato come bronzista, lo è invece il fratello Luigi (1771-1840)⁽¹¹⁾, abile fonditore oltre che incisore e coniatore. Dopo essere stato assunto come incisore presso la Zecca di Milano nel 1798⁽¹²⁾, nel 1803 presentò con successo una richiesta per «ottenere un sussidio per perfezionarsi nella professione di Bigiottiere in Parigi [per un anno], ed abilitarsi specialmente nella fabbricazione degli smalti, casse d'orologi, ed analoghe manifatture»⁽¹³⁾. Nel 1805, però, Luigi era già rientrato a Milano ed era attivo nella Zecca come incisore⁽¹⁴⁾; ne diventerà l'incisore in capo⁽¹⁵⁾. La sua abilità di fonditore è dimostrata, solo per fare un esempio, dalla serie di can-



FIG. 1BIS - Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Regia Manifattura della Fontana, *Fatture fatte alle Pendole dei Reali Palazzi del Regno d'Italia date dalla Guardarobberia generale per Francesco Manfredini Orologiaio del Re*, circa 1810, PUBBLICITÀ MILANO 6-7, OGGETTI D'ARTE, FONTANA (1809).

delabri *au bon sauvage*, oggi in collezione privata, realizzati in bronzo dorato, cesellato e patinato (FIG. 3): gli unici noti che rechino la sigla «LM» per Luigi Manfredini al verso della base. Giuseppe Beretti⁽¹⁶⁾ studiandoli ha ipotizzato che siano opere milanesi, databili al 1807 circa, di un gusto un poco attardato per l'epoca, ma non ha escluso la possibilità che si tratti, anche in questo caso, di un saggio d'abilità realizzato durante il periodo parigino da presentare al vicerè (insieme agli altri di Francesco, come le succitate pendole della *Musa Polimnia* e di *Apollo e Diana*).

Alla luce di quanto detto, quindi, è possibile che la produzione di bronzi sia cominciata con l'apertura della manifattura dell'Eugenia a Milano, diretta da Francesco, coadiuvato da Luigi e più tardi anche dal fratello Antonio (1786-1838)⁽¹⁷⁾. In realtà, è ipotizzabile che Francesco Manfredini, giunto nel capoluogo lombardo nell'agosto del 1806⁽¹⁸⁾ – date le difficoltà del trasloco, i problemi inerenti alla sistemazione dei locali assegnatigli e quelli relativi all'avviamento del nuovo stabilimento⁽¹⁹⁾ e all'alloggio degli operai provenienti da Parigi che, nell'aprile del 1807 sono in viaggio verso il capoluogo lombardo⁽²⁰⁾ – per poter rendere immediatamente attivo lo stabilimento, realizzi alcune pendole assemblando materiali provenienti dalla capitale francese, come la celeberrima e monumentale pendola del *Ratto delle Sabine* e quella dell'*Addio di Ettore ad Andromaca e Astianatte*⁽²¹⁾, i cui bronzi, come già supposto, sono probabilmente attribuibili a Galle e Thomire. Contemporaneamente, però, i Manfredini sono in grado di presentare, in occasione della distribuzione dei premi d'Industria, conferiti dal Regio Istituto di Belle Arti nel 1808, opere di tale qualità esecutiva da aggiudicarsi due medaglie d'oro⁽²²⁾, una delle quali per «la squisitezza del lavoro, l'esattezza del disegno, la maestria della fusione e la perfezione della doratura» del già citato orologio da tavolo ornato di statue e fregi in bronzo dorato tratto dall'*Aurora* di Guido Reni, su modello dello scultore Luigi Acquisti⁽²³⁾. Questo ultimo bronzo è, probabilmente, uno dei primi modelli usciti dai forni dell'Eugenia e nulla ha da invidiare agli esemplari parigini. Il primo di una cospicua serie di opere⁽²⁴⁾ che, tra il 1807 e il 1814 circa, sono state commissionate dai membri dell'aristocrazia di tutta Europa. Tra queste ricordiamo qui la pendola con il *Cavallo guidato da un amorino*⁽²⁵⁾, e quella con *Il carro di Diana*⁽²⁶⁾, quest'ultima nota in due esemplari, uno conservato a Venezia nella Fondazione Querini Stampalia (INV. 104), l'altro a Milano a Palazzo Isimbardi.

L'orologio milanese è accompagnato da una coppia di candelabri con *Vittorie* alate in bronzo brunito poste su un'alta base a plinto, decorata da fregi con cavalli alati e figure femminili dall'antico, intente a portare sulla testa, aiutandosi con entrambe le braccia, il peso dei quattro bracci che, in forma di cornucopie, fuoriescono dalle fauci di altrettanti mascheroni. Attribuiti alla manifattura Manfredini e abbinati alla pendola del *Carro di Diana* con una datazione al 1808-1810 circa⁽²⁷⁾, sebbene analogie siano riscontrabili anche con la pendola del *Cavallo guidato da un amorino*,



FIG. 2 - Collezione privata, *pendola firmata «F.^{CO} Manfredini fece a Parigi»*, forse realizzata per Francesco Melzi d'Eril, prima del 1806.



FIG. 3 - Bologna, collezione privata, Luigi Manfredini, coppia di candelabri *au bon sauvage*, Milano, circa 1807.

soprattutto per quanto concerne le caratteristiche della base, questi esemplari rivelano molti punti di contatto con la coppia del Museo dell'Ottocento, probabilmente facente parte delle forniture per l'uso della Corte milanese del Viceré d'Italia, citate da Achille Viscardi⁽²⁸⁾ (FIG. 4). Inoltre, confrontando questi candelabri con un'altra coppia di dimensioni inferiori, anch'essa conservata nel museo milanese⁽²⁹⁾ (FIG. 5) è evidente come non possano che essere stati creati da una sola mano. Si tratta di una versione semplificata della precedente: la *Vittoria* alata, se si eccettuano le dimensioni e il diverso trattamento del piumaggio delle ali, è tratta dal medesimo modello, così come la struttura dei bracci che la donna regge sul capo. Diversa, invece, l'alta base a plinto che va rastremandosi verso il basso, profilata da quattro elementi dal forte sviluppo verticale, simili a torce, e ornata da figure femminili dall'antico sul fronte e da motivi vegetali sui lati; un fregio con pampini e grappoli d'uva ne decora il basamento. Andrà però ricordato come Ottomeyer e Pröschel⁽³⁰⁾ pubblicarono un esemplare identico nel modello alla versione di Palazzo Isimbardi, parte della decorazione di un salone della residenza di Frederica Caroline Wilhelmina di Baden (meglio nota come Königin Karoline; 1776-1841), seconda moglie di Massimiliano I, Duca Palatino e Principe Elettore di Baviera (1756-1825), attribuito a non meglio identificato artefice parigino intorno al 1805 circa. Un'attribuzione questa che però, vista l'alta qualità dei lavori Manfredini e le analogie con la produzione francese coeva, non impedisce di ipotizzare che tutti i sette esemplari qui citati siano stati realizzati dai Manfredini negli anni appena successivi al trasferimento a Milano e quindi dopo il 1806-1807 circa⁽³¹⁾.

Interessante è anche un altro gruppo di quattro candelabri con figure femminili dall'antico in bronzo brunito, poste sopra una base a plinto in marmo verde decorata con girali sui lati e un fregio con cavalli alati sul fronte che, fatta salva la presenza della mensola nella parte inferiore, è il medesimo che orna i candelieri con le *Vittorie* alate di cui si è detto⁽³²⁾ (FIG. 6). Altre analogie tra i due modelli sono riscontrabili confrontando il motivo a foglie stilizzate, separate da un fiore appena accennato, che si allungano a seguire l'andamento dei bracci a guisa di cornucopia che la figura muliebre regge con le mani. Caratteristiche queste che, insieme ad analogie di fattura e trattamento dei bronzi, anche in questo caso fanno pensare alla produzione Manfredini dei primi anni di attività dello stabilimento, ancora fortemente legata ai prototipi francesi⁽³³⁾.



FIG. 4 - Milano, Museo dell'Ottocento, coppia di candelabri con Vittorie alate, Milano, stabilimento dell'Eugenia, 1808-1810 circa.



FIG. 5 - Milano, Museo dell'Ottocento, coppia di candelabri con Vittorie alate, Milano, stabilimento dell'Eugenia, 1808-1810 circa.



FIG. 6 - Milano, Museo dell'Ottocento, serie di quattro candelabri con figura muliebre, Milano, stabilimento dell'Eugenia, 1808-1810 circa.

- ⁽¹⁾ Per una disamina sulla storia dello stabilimento dell'Eugenia si veda: B. GALLIZIA DI VERGANO, *Nuovi documenti per i Manfredini*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVI (2002), p. 239 *passim*; EAD., *La manifattura dell'Eugenia dei fratelli Manfredini*, in *Gli Splendori del Bronzo. Mobili e oggetti d'arredo tra Francia e Italia 1750/1850* (Torino, Settembre 2002) a cura di G. Beretti, A. Cottino, B. Gallizia di Vergano, L. Melegati, Torino, 2002, p. 27 *passim*; EAD., *Un'ipotesi per i Manfredini: le pendole di Palazzo Reale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXVII (2004), p. 67 *passim*.
- ⁽²⁾ Il convento, poi soppresso nel luglio del 1798, venne requisito nel febbraio del 1797 per diventare prima un ospedale in cui collocare i soldati (francesi) rognosi (si riservò all'uso del parroco il recinto del noviziato) e poi, nel settembre del 1799, essere trasformato in un ricovero per bovini. I locali della Fontana erano quarantatré in convento e dodici in noviziato. Per una disamina sulla storia del convento e la bibliografia relativa si veda: A. LATTUADA, *Santa Maria alla Fontana: memorie storiche artistiche raccolte da Antonio Lattuada*, Milano, 1923; *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano, 1985, p. 138 *passim*; *Storia ed Arte della chiesa di S. Maria alla Fontana in Milano*, a cura della Parrocchia S. Maria alla Fontana, Milano, 1989; Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano, Fondo Località Milanesi, n. 173, «Santa Maria alla Fontana».
- ⁽³⁾ G. ROMANI, *Memorie private del viaggio a Parigi eseguito dai cittadini Giuseppe Scipione Castelbarco di Milano e Lazzaro Giovanni Romani di Casalmaggiore. Incominciato a Casalmaggiore li 19 settembre 1801 e finito ai 22 ottobre 1803*, edizione del manoscritto inedito a cura di E. Cirani, V. Rosa, Casalmaggiore, 2004, p. 385, n. 392, 23 marzo [1802].
- ⁽⁴⁾ *Ibidem*, p. 385: «Una tabacchiera a doppio fondo in uno de' quali evvi piantato un orologio con un cariglione separato che suona tre sonate; Una simil tabacchiera da un coperto della quale s'alza un uccellino a penne che canta tre sonate al naturale movendo le ali ed il becco e girando il corpo; Una ripetizione di costruzione semplicissima di sua invenzione che suona su lamine d'acciajo».
- ⁽⁵⁾ Già parte delle dotazioni del Museo della Reggia di Palazzo Reale a Milano e oggi trasferite in quello dell'Ottocento. Si veda B. GALLIZIA DI VERGANO, *Un'ipotesi per i Manfredini*, cit. n.1.
- ⁽⁶⁾ «Esso conta di trasferirsi a breve a Londra per apprendere da que'maestri tutti i segreti dell'arte». Si veda G. ROMANI, *Memorie private*, cit. n. 3, p. 385, n. 392, 23 marzo [1802].
- ⁽⁷⁾ Milano 12 aprile 1802, lettera n. 155, Ferdinando Marescalchi a Francesco Melzi d'Eril, in *I carteggi di Francesco Melzi d'Eryl Duca di Lodi – La vicepresidenza della Repubblica Italiana*, a cura di C. Zaghi, v. I, Milano, 1958, p. 208.
- ⁽⁸⁾ Parigi 19 ottobre 1802, lettera n. 620, Ferdinando Marescalchi a Francesco Melzi d'Eril, in *I carteggi*, cit. n. 7, v. III, Milano 1958, pp. 14-15.
- ⁽⁹⁾ Milano 21 gennaio 1803, lettera n. 845, Francesco Melzi d'Eril a Ferdinando Marescalchi, in *I carteggi*, cit. n. 7, v. VIII, Milano, 1958, p. 403.

- ⁽¹⁰⁾ «Regia Manifattura della Fontana
Fatture fatte alle Pendole dei Reali Palazzi del Regno d'Italia date dalla Guardaroberia generale per Franc.o Manfredini Orologiaio del Re.
1809. 15. Agos. Accomodato, e Polito una Pendola di Vienna cassa di legno L. 7.
15. 8bre Per aver accomodato diverse Pendole, cioè N° a, rifatto di nuovo l'albero dell'ancora, un Pignone ad una ruota della Suoneria, il registro per farla suonare a piacere, ed altre piccole fatture, che hannp sofferto del viaggio, rifatto diverse [...] casse, Ripassato il rimanente, e pulito le medesime, e già indicato il prezzo al Sig. r Guinzoni, che lo ha ricercato L. 50.
1810. 15. M.zo Per aver fatto di nuove fatture, ripassato e pulito una pendola disposta dal Sig.r Segretario Labas (?) L. 11.50.
20 aprile Fatto una molla, ripassato e pulito 2 Pendola di Vienna guarnite di bronzi d'orati L. 13.88.
1° Magg.o Messo una molla della suonaeria, ripassato, e pulito una pendola di Vienna Bronzata e guarnita L. 11.50.
(?)Accomodata un'altra P.a, e fatto aggiustare la sua rispettiva cassa di legno L. 5.40.
Ammesso li 4 8bre 1809 un quadrante ad una Pendola grande rotta nel viaggio L. 7.40.

Totale Presta.^e L. 106.68.

Per li f.lli Manfredini Gaetano Ruggi comm[...].»

(Si veda: Raccolta della Stampe "Achille Bertarelli", Pubblicità Milano 6-7, Oggetti d'arte, Fontana 1809).

- ⁽¹¹⁾ Luigi Manfredini sposa Teresa Bernabei dalla quale ha Gaetano (nato nel 1800), Costanza (nata nel 1803), Carolina (nata nel 1804), Clementina (nata nel 1805 o 1807), Maria (nata nel 1805 o 1806) e Giuseppa (nata nel 1806). Costanza Manfredini sposerà Giovan Battista Viscardi (1791-1859) che affiancherà il suocero alla guida dello stabilimento, fino a prenderne le redini dopo la sua morte nel 1840. Si veda: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Rubrica di Ruolo della popolazione della città di Milano, anni 1811 e 1835.
- ⁽¹²⁾ Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Finanza P.M. n. 836, Disegnatori ed Incisori, Manfredini Luigi (1798-1801).
- ⁽¹³⁾ ASMi, Fondo Commercio (Comm.) P.M., fascicolo n. 95, «Ditta e fabbriche di Bigiotteria». Si vedano le lettere del 28 febbraio 1803 e del 5 marzo 1804.
- ⁽¹⁴⁾ ASMi, Fondo Autografi, Incisori, n. 91, Luigi Manfredini, documento del 29 ottobre 1805.
- ⁽¹⁵⁾ *Nell'Elenco degli Accademici appartenenti alla Reale Accademia di Milano del 1836*, Luigi Manfredini è citato come «scultore e incisore in capo dell'I.R. Zecca». Si veda: *Discorso letto nella Grande Aula dell'Imperiale Regio Palazzo delle Scienze e delle Arti in occasione della solenne distribuzione de' premj dell'Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti fattasi da S.E. il signor Conte di Hartig Governatore della Lombardia il giorno 7 settembre 1836*, Milano, 1836, Imperiale Regia Stamperia, p. 50. Per una completa raccolta delle medaglie e monete coniate da Luigi Manfredini si veda A. TURICCHIA, *Luigi Manfredini e le sue medaglie*, Roma, 2002.
- ⁽¹⁶⁾ G. BERETTI, in *Gli splendori del bronzo*, cit. n. 1, Torino, 2002, scheda 54, p. 138.
- ⁽¹⁷⁾ Tra il 1804 e il 1806, anche Antonio Manfredini si recò a Parigi grazie un sussidio simile a quello concesso a Luigi. In seguito, anche lui è attivo nello stabilimento milanese almeno fino al 1823, quando si ritira dalla società. Per i documenti relativi al soggiorno parigino di Antonio si veda: ASMi, Comm., n. 95 «Ditte e fabbriche di Bigiotterie», documenti del 20 gennaio

1804, 13 febbraio 1805, 2 ottobre 1806, 15 ottobre 1806, 28 novembre 1806, 1 dicembre 1806 e 4 dicembre 1806.

- ⁽¹⁸⁾ ASMi, Comm., n. 227, lettera firmata F. Manfredini del 29 gennaio 1807.
- ⁽¹⁹⁾ Il cui piano viene presentato dallo stesso Francesco Manfredini nell'aprile del 1807. ASMi, Comm., n. 227.
- ⁽²⁰⁾ ASMi, Comm., n. 227, lettera firmata F. Manfredini del 5 aprile 1807.
- ⁽²¹⁾ Per quanto concerne i già evidenziati problemi di attribuzione dei bronzi di queste due pendole si veda GALLIZIA DI VERGANO, *Un'ipotesi per i Manfredini*, cit. n. 1, Milano, 2004. Per quello che riguarda, invece, la pendola con i personaggi dell'*Iliade*, andrà ricordato che oltre a quella di proprietà privata firmata sul quadrante «Manfredini orolo.ro del Re» e all'esemplare opera di P.P. Thomire, ne esiste anche una terza, parte delle collezioni del *garde meuble* della Corte francese, datata al 1805 circa e firmata sul quadrante dal celeberrimo orologiaio parigino Lepaute; nulla ci è noto riguardo all'autore del gruppo bronzeo. Si veda M.F. DUPOY-BAYLET, *Pendules du mobilier National 1800-1870*, Dijon, 2006, scheda 47, p. 110 per una completa analisi del pezzo.
- ⁽²²⁾ A. VISCARDI, *Discorso pronunciato nella festa della Mutua Società Operaja Manfredini in occasione dell'inaugurazione del busto in rame battuto a Luigi Manfredini titolare della Società l'8 Febbraio 1880*, Milano, 1880, p. 6.
- ⁽²³⁾ Di questo orologio, conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, oggi resta solo il gruppo bronzeo. E. COLLE, A. GRISERI, R. VALERIANI, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all'Ottocento*, Milano, 2001, scheda 86, p. 286.
- ⁽²⁴⁾ In un rapporto del 14 giugno 1811, redatto dal Direttore Generale della Pubblica Istruzione e indirizzato a Eugenio di Beauharnais, inerente «la serie di opere eseguite dagli Artisti del Regno d'Italia dall'Epoca del Consolato di Napoleone fino al presente», tra gli artefici della Regia Accademia di Milano è ricordato Francesco Manfredini autore di «un gruppo colossale di Napoleone incoronato dalla Vittoria [probabilmente allusivo della Pace di Luneville del 1801][...] Una grande statua di lui in abito consolare [...] Altre simili della Vittoria, e della Fama, ed altre due piccole delle due Repubbliche Francese ed Italiana» (ASMi, Atti del Governo – Fondo Studi P.M. n. 328, documento del 14 giugno 1811). Non solo nel *Discorso pronunciato nella festa della Mutua Società Operaja Manfredini in occasione dell'inaugurazione del busto in rame battuto a Luigi Manfredini titolare della Società l'8 Febbraio 1880* (VISCARDI, *Discorso [...]*, cit. n. 22, pp. 7-10 anche per le notizie successive) si legge che tra le opere realizzate negli anni di attività intercorsi tra l'apertura dello stabilimento milanese dell'Eugenia nel 1806 e il 1814, vi sono, tra gli altri, «[...] la gran Pendola rappresentante l'*Aurora di Guido [Reni]*[...] una ricca spada con fodero e impugnatura d'oro cesellato con bassorilievi istoriati[...] scatole d'oro con o senza brillanti; guarnizioni complete di ricchissimi lavori, con brillanti, pietre e smalti[...] Grandiosi orologi, pendole, candelabri, vasi ecc., pure di commissione, e molti per ornare gli appartamenti della Reale Corte di Milano, la maggior parte dei quali trovansi tuttora esistenti». A questo elenco sono poi da aggiungere, oltre ai bronzi di coronamento dell'Arco della Pace del Sempione e al tripode presentato a Maria Luigia nel 1811, anche «statue, pendole, vasi, specchiere, busti, lavori d'argento per servizi da tavola, candelabri[...], innumerevoli piccoli oggetti d'oro e di bronzo[...], quattro tripodi in bronzo dorato guarniti di lapislazzuli e due in bronzo a verde antico, tutti ora esistenti nella Real Corte di Baviera», oltre al busto di Beauharnais, donato dall'imperatrice d'Austria alla Principessa Amalia di Baviera.

- ⁽²⁵⁾ Conservato a Milano a Palazzo Isimbardi e studiato da C. NAPOLEONE in *Il Valore del Tempo. La raccolta di orologi a Palazzo Isimbardi tra Classicismo e Romanticismo*, (Milano, Febbraio 2006), a cura di Q. Conti, Milano, 2006, p. 72. Il modello del destriero al galoppo, attribuito allo scultore Gaetano Monti, venne utilizzato intorno al 1824 anche dalla ditta Strazza & Thomas, si veda anche COLLE, GRISERI, VALERIANI, *Bronzi decorativi*, cit. n. 23, p. 342.
- ⁽²⁶⁾ Si veda B. GALLIZIA DI VERGANO in *Gli splendori del bronzo*, cit. n. 1, scheda 57, p.139 e C. NAPOLEONE in *Il Valore del Tempo*, cit. n. 25, p. 62.
- ⁽²⁷⁾ *Ibid.*, p. 62 *passim*, anche per le notizie successive.
- ⁽²⁸⁾ Cfr. n. 1. Soprintendenza Monumenti Milano, nn. 1346 (A 1473/73); 1347 (A 1475/73). Nell'inventario dei beni della Corona del 1909 circa, questi candelabri e quelli successivi non sono identificabili con certezza. Si veda E. COLLE, *L'arredo di palazzo Reale attraverso gli inventari storici. Inventario Mobili d'arredamento di Dotazione della Corona esistenti nel Real Palazzo di Milano, Casino e Palchi di Corte al Teatro della Scala, Palco Reale al Teatro Carcano Milano in Palazzo Reale di Milano. Il progetto per il Museo della Reggia e contributi alla storia del Palazzo*, a cura di E. Colle, C. Salsi, Milano, 2000, p.113 *passim*.
- ⁽²⁹⁾ Soprintendenza Monumenti Milano nn. 1344 (A 374/72); 1345 (A 373/72). Già parte delle collezioni del Museo della Reggia, Palazzo Reale, Milano.
- ⁽³⁰⁾ H. OTTOMEYER, P. PRÖSCHEL, *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*, München, 1986, p. 333, fig. 5.2.13.
- ⁽³¹⁾ Si ricorda anche che una delle figlie di primo letto di Massimiliano I, Augusta Amalia Ludovica (1788-1851), andò sposa a Eugenio di Beauharnais, protettore dello stabilimento Manfredini.
- ⁽³²⁾ Soprintendenza Monumenti Milano, nn. 991 (A16118/73), 992 (?) (A1616/73), 993 (A 1617/73) e 994 (A 1615/73).
- ⁽³³⁾ Una coppia di candelabri di gusto simile, genericamente attribuiti alla produzione francese dei primi anni dell'Ottocento facevano parte delle dotazioni del castello di Saint-Cloud e compaiono nell'inventario del 1807. Si veda E. DUMONTHIER, *Les bronzes du mobilier national. Pendules et Cartels, Bronzes d'eclairage et de Soufflage*, Parigi, 1911 e vendita Sotheby's New York del 19 novembre 1993, lotto 26.

La vasta diffusione di un raffinato *Crocifisso* rinascimentale e la sua controversa attribuzione

Oleg Zastrow

Alcuni anni addietro avemmo l'occasione di pubblicare, nel catalogo delle oreficerie conservate nelle Raccolte di Arte Applicata, la scheda riguardante un interessante elaborato riprodotto l'immagine di Gesù inchiodato sulla croce, oggetto pervenuto nei musei comunali come deposito dalla Regia Accademia di Belle Arti di Milano e registrato il 29 dicembre 1864⁽¹⁾. In detto studio esponemmo una nota introduttiva nella quale si rilevava un'affermazione piuttosto significativa circa tale elaborato (FIG. 1): «Va preliminarmente rilevato come la croce sia stata tardivamente utilizzata in sostituzione di quella originaria andata persa: si tratta di un mediocre prodotto artigianale, eseguito a stampo e comunque di scarso interesse».

La croce è composta da lamine di metallo non prezioso montate su un'anima in legno; le estremità sono decorate da placchette, ciascuna ornata dalla ripetitiva immagine di un cherubino. Il giudizio sulla sopra segnalata sommaria esecuzione è confermato dall'analisi del *verso* dell'oggetto, privo di qualsiasi elemento di abbellimento (FIG. 2). Quest'ultima constatazione permette inoltre di rilevare che la sacra suppellettile, così come è pervenuta, doveva essere a suo tempo inserita su un basamento per assolvere alla funzione di esemplare d'altare. I caratteri compositivi della sola croce rimandano a una corrente produzione lombarda non antecedente al secolo XVII.

Affatto contrapposta si presenta la realtà riguardante la figura applicata, riprodotte l'immagine di Gesù, fissata con tre chiodi sul fronte della struttura rappresentante lo strumento del martirio cristologico (FIG. 3). Nella sopra citata scheda avemmo già modo di osservare: «Di ben altra fattura, qualitativamente di alto livello, è la statuetta del Cristo crocifisso». Si tratta, nella fattispecie, di una creazione argentea eseguita in getto e finemente rifinita a cesello. Merita osservare che la statuetta è accuratamente e uniformemente ben lavorata sia sul fronte che sul retro (FIG. 4). La constatazione, fra l'altro, secondo la quale anche il *verso* dell'immagine risulta per-



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, croce, INV. OREFICERIE 129, fronte.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, croce, INV. OREFICERIE 129, retro.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Crocifisso*, argento, INV. OREFICERIE 129, fronte.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, *Crocifisso*, argento, INV. OREFICERIE 129, retro.

fettamente compiuto, nonostante il fatto che tale parte del corpo di Gesù già in origine non fosse quasi per nulla osservabile in quanto aderente alla croce, sottolinea come il simulacro del *Crocifisso* sia stato realizzato con la notevole cura riservata a un'opera di pregio assoluto.

Nel ricordato studio sottolineavamo pure: «La concezione anatomica, l'armoniosa disposizione del corpo e degli arti, la nobile e pacata espressione del volto, concorrono nel definire l'elaborato quale importante prodotto di arte orafa». In detto lavoro ipotizzammo, in riferimento al contesto creativo di detta scultura argentea, l'attribuzione all'ambito lombardo.

Prima d'inoltrarci nella disamina dell'effettivo contesto creativo nel quale dovette essere realizzata questa mirabile opera di argenteria, si può intanto annotare che i caratteri stilistici della figura (dallo splendido volto raffigurante Cristo ormai morto, alle slanciate formule anatomiche) indicano trattarsi di una elaborazione attribuibile al maturo secolo XVI, oltre che strettamente conforme agli schemi iconografici influenzati dalle disposizioni imposte, a detto proposito, dai decreti emanati dopo la conclusione del Concilio di Trento. Si percepisce in questa opera, merita sottolinearlo, una componente 'ideologica' di non marginale impronta controriformista la quale concorre nello spiegare (unitamente all'importante livello qualitativo di questo oggetto) la straordinaria fortuna di cui dovette godere, per un lungo arco di tempo, tale prototipo d'immagine raffigurante Cristo crocifisso.

A questo ultimo proposito, è opportuno richiamare l'attenzione sul fatto che, tramite l'uso della matrice originariamente elaborata per la fusione in metallo di tale specifico simulacro, ne vennero creati non pochi multipli: alcuni furono realizzati in argento, altri in bronzo.

Appare quindi evidente che la possibilità di reperire, in un contesto piuttosto esteso del territorio italiano (e non solo), la costante presenza della stessa statuetta cristologica tende a complicare la soluzione del problema relativo all'individuazione della realtà culturale (se non addirittura dell'identità dell'artefice) nella quale venne modellata la matrice originaria da cui furono ricavati svariati esemplari, fra loro uguali. Vedremo infatti come in più casi gli studi in proposito abbiano proposto, di volta in volta, una differente attribuzione, spesso collegata alla plaga nella quale una di dette immagini del *Crocifisso* si è conservata.

Introducendoci nella fase più specifica del presente lavoro, riguardante sia la diffusione sia l'attribuzione (perlomeno territoriale) della statuetta argentea in oggetto, conviene innanzi tutto proporre alcune significative distinzioni.

Ci riferiamo, in prima istanza, al fatto che solo alcune delle immagini cristologiche reperite sono tuttora abbinata a una croce la quale (per ragioni di ordine cronologico, stilistico, tecnico, materico) è da considerarsi opera in piena sintonia rispetto alla statuetta di Gesù crocifisso. In secondo luogo, vedremo pure come questo simula-

cro sia stato talvolta abbinato a un non pertinente strumento del martirio (riapplicando cioè la figura di Cristo a una croce più o meno sensibilmente posteriore) o addirittura smembrato e conservatosi come componente erratica.

Oltre a ciò va segnalato che, a seguito dello straordinario gradimento del quale dovette godere tale raffigurazione cristologica da parte della committenza ecclesiastica, ne derivò il prolungarsi del riutilizzo della matrice originaria lungo un arco di tempo che si dovette protrarre ben oltre i secoli XVI e XVII.

A proposito del soggetto conservato nelle Raccolte di Arte Applicata, sottolineiamo la constatazione secondo cui l'abbinamento della splendida statuetta argentea alla modesta e tardiva croce in metallo non prezioso indica come detta situazione di accostamento non possa essere di aiuto al fine di approfondire la ricerca sulle origini del contesto culturale nel quale fu ideata tale creazione: ciò, in contrasto con quanto si potrà verificare analizzando altri sacri esemplari conservatisi sostanzialmente integri nel rapporto della croce con il .

Fra gli elaborati che rientrano nel novero delle raffigurazioni di Gesù crocifisso pervenute smembrate dalla restante parte della sacra suppellettile si può preliminarmente segnalare che una di dette statuette fu a suo tempo oggetto d'indagine da parte del noto e valente studioso Ulrich Middeldorf. In un suo apprezzabile lavoro detto autore, parlando di opere realizzate «nel solco di Guglielmo della Porta», ebbe a pubblicare, unitamente alla illustrazione del fronte e del retro dell'oggetto, una delle repliche di tale Crocifisso: esemplare custodito a Firenze in una raccolta privata⁽²⁾. Merita rimarcare il fatto che l'elaborato fiorentino, peraltro del tutto identico a quello argenteo conservato nelle raccolte milanesi, fu realizzato in bronzo a getto, pure con rifiniture a cesello.

Riferendosi alle immagini di Gesù crocifisso attribuite a Guglielmo Della Porta, Middeldorf indicò il ricordato simulacro in bronzo quale opera da inserirsi in detto repertorio citandolo fra gli esempi «as the one in a private collection, here reproduced (Nos. 13 and 14), are equally good and could also come from the immediate entourage of Porta». Tale inclusione nella ristretta cerchia della creatività del Della Porta viene in parte superata nel giudizio dello studioso dato che il testo della didascalia da lui allegata alle due figure 13 e 14 indica che il Crocifisso sarebbe opera diretta di detto artista: «Guglielmo della Porta. Crucifix, bronze, Florence. Private Collection».

È opportuno inoltre segnalare che, nell'allegata nota (n. 41), Middeldorf espone la propria opinione secondo la quale l'esemplare migliore del soggetto considerato risulterebbe quello realizzato in argento e pubblicato da Gaetano Guasti nel 1893⁽³⁾: «Almost the best seems to be a specimen in silver published by Gaetano Guasti». A margine, ricordiamo che il Guasti attribuì il prototipo del Crocifisso in oggetto nientemeno che all'opera di Benvenuto Cellini.



FIG. 5 - Milano, collezione privata, *Crocifisso*, argento, *recto*.



FIG. 6 - Milano, collezione privata, *Crocifisso*, argento, *verso*.

A supporto della propria proposta circa l'attribuzione della statuetta riprodotte Gesù crocifisso alla creatività di Guglielmo Della Porta, Middeldorf ebbe ad accostare detto elaborato a quello raffigurante Cristo che trasporta la croce: opera custodita nella Galleria Estense di Modena⁽⁴⁾. Non vi sono significativi dubbi circa il fatto che le due rappresentazioni dell'immagine cristologica risultino fra loro accomunabili dalla unitaria temperie stilistica e cronologica, oltre che dalla raffinatezza della composizione. Tuttavia, come ancora avremo modo di constatare, il prototipo del simulacro del Salvatore crocifisso dovrà essere ambientato in un contesto culturale sensibilmente differente rispetto a quello pensato da Middeldorf.

In una recente pubblicazione è stato proposto uno *specimen* della raffigurazione di Gesù crocifisso della quale ci si sta qui occupando. Si tratta della riproduzione argentea, eseguita in getto e cesellata, del tutto analoga all'immagine cristologica conservata nelle raccolte milanesi. A proposito di detto oggetto, facente parte di una importante collezione privata a Milano, l'estensore della scheda, Bernardo D'Onorio, ha tracciato una del tutto schematica descrizione, in parte inesatta: vi dichiara infatti che l'opera è «in argento sbalzato e cesellato», mentre la figura non è lavorata a sbalzo, ma a fusione⁽⁵⁾.

Inoltre, senza alcun palese ripensamento critico, è stato solo riproposto quanto in precedenza era già stato affermato da Middeldorf: «Da un'attenta comparazione ed esame con il Cristo portacroce nella Galleria Estense di Modena, possiamo con molta probabilità attribuire il Crocifisso a Guglielmo Della Porta (Fortella, circa 1510 - Roma, 1577)».

A seguito di una favorevole opportunità, ci è stato possibile esaminare detto elaborato argenteo, inserendolo nella pubblicazione che ha come oggetto la citata collezione privata milanese di croci e di crocifissi, potendone così compilare una scheda minuziosa⁽⁶⁾. Va annotato che si tratta, anche in questo caso, di una statuetta perfettamente rifinita sia sul *recto* che sul *verso* (FIGG. 5-6), oltre che in buono stato di conservazione: opera chiaramente non riferibile a una replica tardiva, ma di sicuro ancora attribuibile alla originaria fase di realizzazione cinquecentesca.

Rifacendoci ancora a quanto più addietro annotato, in particolare circa una ulteriore replica della statuetta cristologica qui in esame, possiamo segnalare la presenza di un altro esemplare custodito a Montalcino (Siena) nel locale Museo d'Arte Sacra⁽⁷⁾. L'elaborato, in bronzo cesellato e proveniente dalla chiesa di San Biagio a Vignoni di San Quirico d'Orcia (Siena), era stato donato a detto tempio dalla famiglia Amerighi e si presenta oggi applicato ad una piccola e semplice croce lignea, di fattura non antica (FIG. 7).

L'esame ravvicinato della figura cristologica permette di rilevare sia la totale sintonia rispetto alle formule espresse dall'immagine di Gesù crocifisso conservata nei musei milanesi, sia la elevata qualità della rifinitura a cesello (FIG. 8). Notiamo che

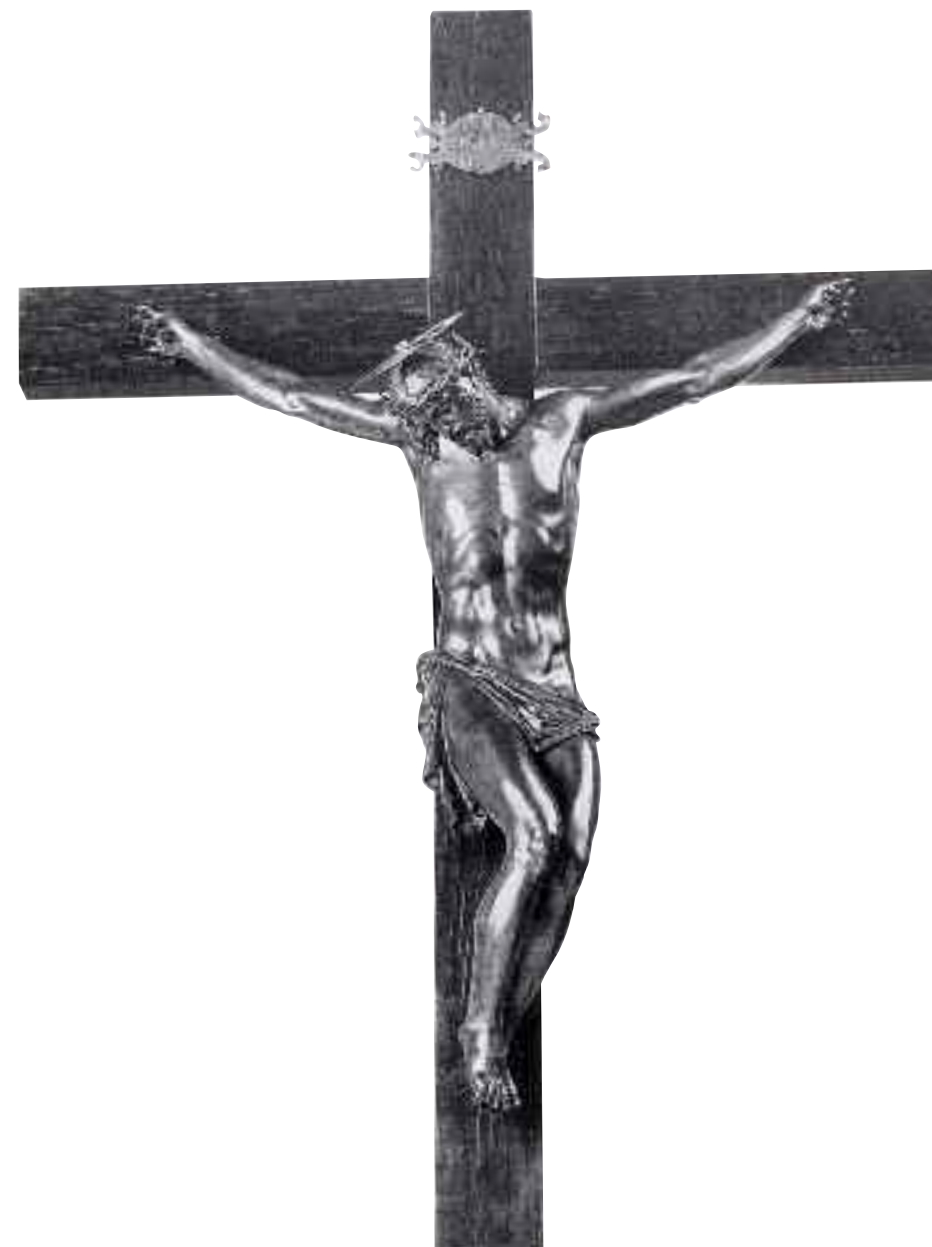
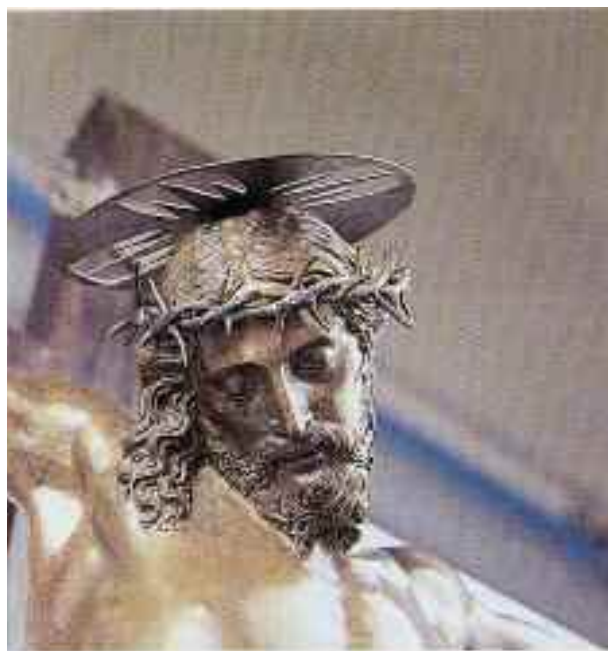


FIG. 7 - Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, *Crocifisso* in bronzo applicato a una croce moderna in legno, INV. 55 MD.



FIGG. 8A, 8B - Montalcino (Siena), Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra, *Crocifisso* in bronzo applicato a una croce moderna in legno, INV. 55 MD, due particolari.

la statuetta bronzea del museo di Montalcino mostra la testa di Gesù coronata di spine e aureolata.

Nella relazione allegata alla presentazione di detto pregevole elaborato, lo studioso Alessandro Bagnoli ne sottolinea l'alto valore, affermando che il *Crocifisso* «mostra di essere opera di grande qualità e di avere caratteri di stile che consentono l'attribuzione al Giambologna».

A sostegno della propria proposta, il Bagnoli ricorda che Jean de Boulogne (Douai, 1529-Firenze, 1608) fu uno dei protagonisti dell'ambiente fiorentino nella seconda metà del Cinquecento e che l'esemplare proveniente dalla chiesa di Vignoni «sembra sviluppare l'invenzione messa a punto per il *Crocifisso* in argento donato dalla granduchessa Giovanna d'Austria alla Basilica della Santa Croce a Loreto nel 1573». A ulteriore rafforzamento della propria tesi, il Bagnoli indica che la raffinata lavorazione della testa di Gesù, con la relativa accurata rifinitura sia dei capelli suddivisi in piccole ciocche, sia della barba, «torna simile nel *Crocifisso* della cappella funeraria del Giambologna (Firenze, Santissima Annunziata) ed in molte altre opere dell'artista». Viene inoltre richiamata l'attenzione sulla magistrale opera a cesello e a bulino «dovuta a qualche abile orefice di cui il Giambologna si serviva per portare a perfezione i suoi getti».

Giunti a questo punto dell'indagine sulle origini del contesto nel quale fu realizzata la matrice per fusione da cui venne ricavata anche la figura cristologica conservata nelle raccolte milanesi, si è potuto constatare come le attribuzioni avanzate da studiosi appaiano sensibilmente diversificate: da Benvenuto Cellini, a Guglielmo Della Porta, a Jean de Boulogne detto il Giambologna.

Peraltro, basta spostarsi in altre plaghe ed è possibile notare come il ventaglio delle proposte in tale senso tenda ad allargarsi ulteriormente. In una recente pubblicazione, che include un vasto repertorio di oreficerie sacre presenti nel territorio marchigiano fra Ascoli Piceno e Fermo, è stata inserita una pregevole croce processionale, realizzata in argento (sbalzato, in getto e cesellato), proveniente dalla chiesa di Santa Chiara a Montalto delle Marche (Ascoli Piceno) e custodita nel locale Museo Sistino⁽⁸⁾.

La statuetta argentea raffigurante Gesù crocifisso, fissata sul fronte della croce e realizzata in getto con rifinitura a cesello, fa indiscutibilmente parte del raggruppamento d'immagini cristologiche oggetto del presente lavoro. Peraltro, commentando le caratteristiche di detta sacra suppellettile, nello studio condotto da Gabriele Barucca si segnala: «Quanto all'analisi stilistica, è stata ipotizzata un'attribuzione della croce alla bottega dello scultore e fonditore recanatese Antonio Calcagni, morto nel 1593»⁽⁹⁾.

In merito a detta ipotesi attributiva, va osservato che, se la figura di Gesù crocifisso appare del tutto estranea rispetto alle formule stilistiche cinquecentesche della pro-



FIG. 9 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, croce astile con l'immagine del *Crocifisso*, INV. OR. 17, particolare.

duttività marchigiana, anche la croce, nelle sue pur sobrie formule decorative, non risulta convincentemente inquadrabile nel contesto culturale sopra accennato. Tale perplessità dovette essersi manifestata pure nel corso dell'analisi condotta dal Barucca il quale, infatti, ebbe così a chiosare: «Anche per la croce, comunque, credo siano necessari ulteriori approfondimenti e confronti per poter confermare sia l'attribuzione avanzata, sia l'eventuale provenienza sistina». Ricordiamo che detto sacro oggetto viene tuttora tradizionalmente ritenuto uno dei doni offerti dal papa Sisto V alla comunità religiosa di Montalto delle Marche, anche se allo stato attuale delle conoscenze non esiste una conferma di tipo documentario in tale senso.

Per rafforzare ulteriormente quanto abbiamo già segnalato circa la cospicua varietà d'interpretazioni espresse da vari studiosi sulle origini dell'immagine di Gesù crocifisso che qui consideriamo, merita perlomeno ancora segnalare una coppia di dette statuette argentee inchiodate ad altrettante croci astili di chiara fattura cinquecentesca: una, di pertinenza del duomo di Aviano (Pordenone), l'altra, di proprietà della chiesa dell'Ospedale Civile a San Vito al Tagliamento (Pordenone)⁽¹⁰⁾.

Parlando delle due sacre suppellettili, Giovanni Mariacher le classificò giustamente come creazioni d'ambito veneto del secolo XVI, indicando in più, per la prima, «elementi di linguaggio prossimi alla cerchia veneziana del Sansovino e del Vittoria». Lo studioso, peraltro, non ebbe a rilevare come le due statuette di Cristo crocifisso, pur essendo fra loro del tutto identiche, risultino stilisticamente estranee al contesto veneto: opere entrambe, in realtà, frutto del recupero da una matrice culturalmente non pertinente rispetto alle restanti componenti del rispettivo sacro oggetto.

In questa intricata situazione riferibile alle non concordanti attribuzioni esposte da vari studiosi circa le origini dell'immagine cristologica della quale si sta qui trattando, si pone in una posizione antitetica, oltre che affatto convincente, la risultanza dello studio condotto da Antonella Capitanio in riferimento a una pregevole croce astile di argento, in parte sbalzata e cesellata e in parte (relativamente alle placchette figurate di contorno e all'immagine di Gesù crocifisso) realizzata in getto con rifiniture a cesello⁽¹¹⁾.

Tale elaborato, databile all'avanzato secolo XVI, è conservato nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze e pervenne a detta importante raccolta nell'anno 1867 provenendo dal fiorentino Convento della Badia. La croce risulterebbe essere stata donata alla Badia da Gregorio di Giovanni Ginori, che vi fu abate fra il 1591 e il 1596. È importante sottolineare che la statuette argentea raffigurante Gesù crocifisso appartiene alla stessa versione d'immagine cristologica oggetto del presente lavoro (FIG. 9).

In questo caso, ciò che deve focalizzare l'attenzione consiste nella constatazione che (al contrario delle elaborazioni sopra ricordate) ci si ritrova in presenza di un'opera di argenteria sacra perfettamente conservatasi e del tutto omogenea nelle sue molte-



FIG. 10 - Nesso (Como), parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, croce astile, fronte.



FIG. 11 - Como, Tesoro del Duomo, croce astile, fronte.

plici componenti. Di conseguenza, la valutazione del contesto culturale in cui il *Crocifisso* venne realizzato risulta indubbiamente facilitata dato che è possibile esaminare un complesso esemplare, dotato di ben dieci sacre immagini (cinque per ciascuna faccia), oltre che di un vivace contorno, molto mosso, e di un ricco e raffinato apparato decorativo.

Collegando l'ipotesi circa l'epoca nella quale questa opera di argenteria liturgica venne creata con il periodo della reggenza della Badia da parte dell'abate Ginori, la Capitanio propone una datazione ambientabile verso l'anno 1591. Va peraltro osservato che, come è ben noto da altri casi analoghi, l'anno in cui poté essere compiuta la donazione di una sacra suppellettile non deve necessariamente considerarsi coincidente con il momento in cui tale oggetto venne elaborato, rappresentando infatti solo una datazione *ante quem*. A questo ultimo proposito riteniamo che non sia da trascurarsi, per l'esemplare del Bargello, una certa anticipazione rispetto al declinare del Cinquecento, pur se inquadrabile in una fase non molto avanzata della seconda metà del secolo stesso.

Parlando della croce astile già della Badia fiorentina, la Capitanio afferma: «Se certo è il momento dell'esecuzione, altrettanto certa è la cultura lombarda dell'esecutore». A quest'ultima conclusione conducono, secondo la studiosa, la particolare struttura della croce e i confronti con molteplici esemplari comparabili, più o meno coevi, d'innegabile ambito lombardo, come la croce della chiesa dell'Assunta, a Sondalo (Sondrio)⁽¹²⁾ e una preziosa croce conservata nel Tesoro del Duomo di Milano⁽¹³⁾.

Decisivo, nel giudizio espresso dalla Capitanio, è il confronto «con l'intero gruppo di figure applicate, in un montaggio più fiorito, su una croce presentata da Zastrow nel catalogo *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*»⁽¹⁴⁾: di quest'ultima opera avremo modo di riparlare, accostandola ad altre analoghe create da una unitaria bottega di argentiere.

Nello studio della Capitanio si segnala pure che: «Se il nome dell'autore resta comunque ignoto, la fortuna e la diffusione della sua opera è comprovata però dalla presenza nella Pinacoteca di Fabriano di una croce in tutto analoga a questa [del Bargello, n.d.a.]»⁽¹⁵⁾. Richiamandosi infine alla elevatissima qualità di detto elaborato, la studiosa conclude che ciò «conferma da un ulteriore punto di vista la centralità della scuola orafa lombarda almeno per tutto l'arco del Cinquecento».

Per quanto riguarda la sopra citata croce argentea, che abbiamo avuto modo di recensire nel contesto del territorio diocesano comense, merita specificare che detta preziosa suppellettile è conservata nell'antica chiesa, già collegiata e plebana, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, a Nesso (Como), presso la sponda del Lario (FIG. 10).

In merito a questa ultima sacra suppellettile si deve rilevare una importante constatazione. Anche se le decorazioni dei bracci e le sagome dei medesimi si presentano secondo formule un poco differenti rispetto alla situazione rilevabile per la croce nel

Bargello, va rimarcato che sia la statuetta del *Crocifisso* e sia i rilievi di contorno riproducenti le sacre immagini visibili sulle placchette fissate alle estremità dei bracci furono ricavati da una unitaria sequenza di matrici per la fusione del materiale argenteo.

Detta realtà si ripropone quasi identicamente nei confronti di un'altra croce astile argentea, di nuovo presente nel territorio diocesano comense e, per la precisione, appartenente al Tesoro del Duomo di Como⁽¹⁶⁾. Si tratta, nuovamente, di un esemplare in metallo prezioso e di fattura cinquecentesca a cui venne applicata la medesima statuetta di Cristo crocifisso della quale ci interessiamo nel presente lavoro; notiamo, al contempo, che solo una parte delle formelle figurate e poste di contorno coincide con le immagini già registrate nei confronti delle due croci, nel Bargello e nella chiesa di Nesso, mentre altri sacri simulacri riproducono differenti immagini di santi, fra i quali sant'Abondio, patrono della diocesi di Como (FIG. 11).

Da quanto si è osservato apparirebbe sempre più attendibile poter accogliere la proposta che il centro produttivo lombardo nel quale fu ideata e realizzata la matrice per la figura di Gesù crocifisso (unitamente a quelle destinate a riprodurre le relative sacre immagini di contorno) le cui repliche si sono fino a qui segnalate, andrebbe riferito al territorio comasco: plaga che all'epoca eccelleva per la presenza d'insigni artefici specializzati nella elaborazione di argenterie liturgiche, come attestano le opere di maestri quali Pietro Lierni, Gaspare Mola, Gregorio da Gravedona.

A rafforzare ulteriormente tale constatazione circa il contesto culturale comasco concorre la recente messa in evidenza di un'altra croce astile, sempre realizzata in argento e con le figure ricavate da matrici, databile all'avanzato Cinquecento: opera di pertinenza della parrocchiale dedicata ai Santi Pietro e Paolo, ad Ascona nel Canton Ticino (FIG. 12).

Detto elaborato era stato recensito anni addietro da Virgilio Gilardoni tramite una schematica nota e senza un corredo d'illustrazioni, segnalando peraltro trattarsi di «lavoro di bottega lombarda del sec. XVI/XVII»⁽¹⁷⁾. Nel corso dell'indagine che abbiamo compiuto di recente nei confronti di croci e di Crocifissi antichi conservati nel Canton Ticino, ci è stato possibile esaminare tale oggetto anche nei suoi particolari⁽¹⁸⁾.

Abbiamo così potuto innanzi tutto accertare che, anche nel caso della croce astile di Ascona (oggi custodita nel locale Museo Parrocchiale, all'interno dell'antica chiesa filiale dedicata ai Santi Fabiano e Sebastiano), la struttura complessiva dell'elaborato ricalca quella già segnalata negli esemplari nel Museo del Bargello, nella chiesa di Nesso e nel Duomo di Como (anche se le otto placchette laterali sono di fattura un poco più sommaria). Inoltre, particolare d'innegabile interesse, la relativa statuetta argentea raffigurante il Crocifisso risulta indiscutibilmente essere stata ricavata in getto dalla stessa matrice che fu usata, fra l'altro, per l'immagine cristologica pre-



FIG. 12 - Ascona (Canton Ticino), Museo Parrocchiale della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, croce astile, fronte.



FIG. 13 - Ascona (Canton Ticino), Museo Parrocchiale della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, croce astile, fronte, particolare con l'immagine del *Crocifisso*.

sente sulla croce dei musei civici di Milano, oltre che per tutte le altre segnalate nel presente lavoro (FIG. 13).

Da quanto si è quindi potuto osservare non vi sono oggi significativi dubbi circa l'attribuzione di tale immagine di Gesù crocifisso all'ambito culturale lombardo e, nella fattispecie, a quello, sia pure latamente, comasco.

NOTE

- ⁽¹⁾ O. ZASTROW, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano, 1993, n. 105, pp. 157-158. La croce è alta 34 cm; la statuetta, 24 cm (INV. OREFICERIE 129).
- ⁽²⁾ U. MIDDELDORF, *In the wake of Guglielmo della Porta*, «The Connoisseur», 194 (1977), pp. 75-84 e n. 41 alla p. 84; si veda, in particolare, la p. 82 e le figg. 13 e 14 alla p. 83. Lo studio in oggetto è stato ripreso integralmente in un volume più recente: *Raccolta di Scritti that is Collected Writings*, vol. III (1974-1979), Firenze, 1981, pp. 95-102 e n. 41 alla p. 101, tavv. 101-102.
- ⁽³⁾ G. GUASTI, *Del Crocifisso d'argento attribuito a Benvenuto Cellini e posseduto dai Conti Godi di Parma*, Firenze, 1893.
- ⁽⁴⁾ L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung*, Vienna, 1919, n. 191; ID., *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna, 1921, p. 376, fig. 394.
- ⁽⁵⁾ B. D'ONORIO, *Cristo crocifisso*, in *Ave Crux Gloriosa. Croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo* (senza indicazione del luogo della stampa, né dell'anno di realizzazione: ma l'opera fu editata a Montecassino nell'anno 2002), n. 81, p. 160.
- ⁽⁶⁾ O. ZASTROW, *Croci e crocifissi. Tesori dall'VIII al XIX secolo*, Milano, 2009, pp. 215-220, n. XXXIV, figg. 161-164.
- ⁽⁷⁾ A. BAGNOLI, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra di Montalcino*, Siena, 1997, n. 55-MD, p. 124, figg. 107-109.
- ⁽⁸⁾ G. BARUCCA, *I doni sistini e l'arte orafa nel Piceno fra Cinque e Seicento*, in *Atlante dei Beni Culturali dei territori di Ascoli Piceno e di Fano. Beni artistici. Oreficerie*, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 161-162, fig. 6.
- ⁽⁹⁾ L. ZANNINI, *Le oreficerie di Papa Sisto nelle Marche*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra, Ascoli Piceno a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 67-68.
- ⁽¹⁰⁾ G. MARIACHER, *Oreficeria sacra del Friuli Occidentale. Sec. XI-XIX*, Pordenone, 1976, nn. 25-26, p. 44.
- ⁽¹¹⁾ A. CAPITANIO, *Croce astile*, in *Oreficeria Sacra Italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze, 1990, n. 81, pp. 259-269.
- ⁽¹²⁾ M. GNOLI LENZI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Sondrio*, Roma, 1938, p. 259.
- ⁽¹³⁾ M. CINOTTI, *Tesoro e arti sontuarie*, in *Tesoro e Museo del Duomo*, Milano, 1978, tomo I, n. 63, p. 61, figg. 204-209.
- ⁽¹⁴⁾ O. ZASTROW, *Capolavori di oreficeria sacra nel Comasco*, Como, 1984, n. 24, pp. 38-39, figg. 60-64.
- ⁽¹⁵⁾ B. MOLAJOLI, *Guida artistica di Fabriano*, Fabriano, 1968, n. 27, p. 78.
- ⁽¹⁶⁾ ZASTROW, *Capolavori di oreficeria*, cit. n. 14, n. 21, p. 36, figg. 48-49.
- ⁽¹⁷⁾ V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, v. III. *L'Alto Verbano. I. Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, Basilea, 1979, p. 127.
- ⁽¹⁸⁾ O. ZASTROW, *Croce astile*, in *Mysterium Crucis. Antiche sante croci del Canton Ticino*, catalogo della mostra al Museo di Arte Mendrisio (26 marzo - 13 giugno 2010), Pregassona (Lugano), 2010, pp. 175-177, n. 28.

RACCOLTE EXTRAEUROPEE

Le mattonelle siriane delle collezioni del Castello Sforzesco di Milano*

Daniela Cecutti

«Pareva che poco a poco l'aria si riscaldasse e che il desiderio di quelle cose belle e rare prendesse tutti gli spiriti. La mania si propagava, come un contagio [...]».

Gabriele D'Annunzio

La collezione di ceramiche islamiche della sezione extraeuropea delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano si basa principalmente sulla produzione persiana – a lustro metallico⁽¹⁾, di Kubachi, bianca e blu di epoca safavide – e su un cospicuo numero di mattonelle da rivestimento architettonico, tipologia, quest'ultima, forse meno signorile ed elegante ma che certamente non riduce l'importanza del materiale collezionato. Anzi! Proprio la ceramica parietale islamica offre lo spunto per alcune osservazioni, seppur brevi in questa sede, su una singolare forma espressiva dell'arte musulmana.

L'impiego di mattonelle nella decorazione degli edifici è una consuetudine largamente diffusa già nei primi tempi dell'Islam⁽²⁾ e la loro diffusione in epoca Abbaside (regno che durò, anche se solo formalmente, fino al 1258) andò di pari passo con la fioritura dell'industria della ceramica, allorché gli artigiani inventarono un'intera serie di belle decorazioni geometriche e floreali. Nei secoli XIV e XVI le piastrelle finirono col rivestire le intere superfici dei grandi monumenti timuridi dell'Asia centrale e della Persia mentre nel XVI secolo ornarono, in Anatolia, gli interni delle strutture architettoniche dell'impero ottomano⁽³⁾.

La fabbricazione delle piastrelle fu intrapresa a livello industriale a Iznik, l'antica Nicea. La produzione di questi manufatti rimase strettamente vincolata alla committenza della corte del sultano, principale mecenate delle botteghe della città. I disegni venivano elaborati nella *nakkashkhane* (laboratorio di disegno) da artisti impiegati a tempo pieno e i cui modelli venivano applicati a svariati settori (ceramica,



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, XVIII secolo (inizio), INV. ISL 106.

appuntamento, miniature, rilegature, tessili, metalli) raggiungendo i vertici più alti dell'espressione artistica. Nella seconda metà del XVI secolo si assistette, dunque, a una fioritura eccezionale di piastrelle provenienti dalle 'industrie di Stato' che con i loro colori brillanti e i loro disegni raffinati nobilitarono le pareti di moschee, palazzi e residenze private: doveroso, in questa sede, il richiamo alla moschea di Rüstem Pasha a Istanbul⁽⁴⁾ (1561 ca.), la cui principale particolarità risiede proprio nel rivestimento parietale fatto con più di centocinquanta tipologie decorative di stupende mattonelle, e al chiosco della città di Baghdad, un padiglione del Topkapi Sarayı costruito per celebrare la presa militare. Le caratteristiche decorative e cromatiche delle mattonelle di Iznik (come di tutta la produzione ceramica proveniente dalle manifatture imperiali) non rimasero costanti, bensì mutarono nel corso degli anni. Verso il 1530 gli artigiani, che avevano fino a quel momento prodotto essenzialmente ceramiche in blu su bianco, cominciarono a sperimentare una più larga gamma di colori, associandovi il turchese; nel secondo quarto del XVI secolo apparvero anche il bruno melanzana e il verde salvia, mentre nella seconda metà del secolo vennero introdotti il verde e il colore rosso, brillante e pastoso, che Cipriano Piccolpasso di Casteldurante⁽⁵⁾, nel suo trattato rinascimentale sull'arte ceramica, qualificò come «bolo armeno». Nel XVII secolo la gamma dei colori si ridusse nuovamente al solo blu e turchese fino a quando le fornaci di Iznik caddero in disuso⁽⁶⁾ per essere soppiantate da quelle di Kütahya⁽⁷⁾, cittadina dell'Anatolia centro-occidentale nella quale ancora oggi è viva un'importante industria ceramica.

Il XVI è anche il secolo dell'espansione degli Ottomani verso sud i quali, guidati dal sultano Selim I detto 'Il truce'⁽⁸⁾ (regnante dal 1512 al 1520), si spostarono verso la Siria e l'Egitto ponendo fine alla dominazione mamelucca (1517) e, circostanza da sottolineare in questo contesto, dando avvio a una nuova era anche per la produzione ceramica locale⁽⁹⁾. Non solo! Il Cinquecento è dominato dalla forte personalità di Solimano il Magnifico (1520-1566), grandissimo sultano e committente d'arte che, tra la metà del 1530 e la fine del quinto decennio del XVI secolo, intraprese la costruzione e il rinnovamento di numerosi monumenti religiosi. Uno dei più importanti progetti portati a termine dal Legislatore⁽¹⁰⁾ fu il restauro della Cupola della Roccia a Gerusalemme attraverso la copertura con mattonelle policrome, con ogni probabilità eseguite da ceramisti di Tabriz⁽¹¹⁾, centro della Persia nord-occidentale, e cotte *in loco* (l'ipotesi che siano state importate da Iznik sembrerebbe da scartare a causa del loro altissimo numero – circa quarantamila). Dopo il completamento di questo lavoro, alcuni ceramisti si spostarono verso la Siria, dove vennero impegnati nel rivestimento dei due *iwàn* di Beit Janbalat ad Aleppo la cui decorazione, precisa Carswell, ripete disegni e iscrizioni precedentemente usati nella Cupola della Roccia⁽¹²⁾. Lo stesso gruppo di artigiani avviò una florida industria ceramica a Damasco per rispondere, con ogni probabilità, alla richiesta di materiale da rivesti-

mento parietale per la moschea Süleymaniye, completata tra il 1554 e il 1555⁽¹³⁾. La costruzione di questa moschea e l'accresciuto peso della città come importante capitale provinciale dell'impero ottomano generarono la fioritura di nuovi edifici in tutta la Siria stimolando, di conseguenza, la produzione di mattonelle naturalmente ispirata per la loro decorazione ai coevi motivi delle brillanti ceramiche di Iznik. Le piastrelle che ancora oggi si ammirano nella moschea Dervish Pasha (1579) o nella Sinaniye (1585), per citare qualche esempio, non solo palesano una buona familiarità con le piastrelle di Iznik – non dimentichiamo che le ceramiche di Iznik furono esportate nei vasti domini dell'impero turco e utilizzate, per rimanere in Siria nella decorazione delle moschee di 'Adliye (1566-1567) e Bahramiye (1580-81) in Aleppo – ma evidenziano anche un chiaro e progressivo sviluppo di uno stile locale⁽¹⁴⁾ nonostante una rilevante differenza qualitativa rispetto ai prototipi⁽¹⁵⁾.

La sezione extraeuropea dei civici musei milanesi conserva alcuni interessanti esempi di questa produzione in ceramica. La raccolta annovera un centinaio di mattonelle da rivestimento architettonico tutte di fabbricazione siriana, prodotte per lo più a Damasco, in un arco di tempo compreso tra la fine del XVI e il XVIII secolo. La collezione, formata grazie ai preziosi lasciti di alcuni collezionisti milanesi (Ermes Visconti e Francesco Ponti) e a qualche oculato acquisto, comprende parti di cornici, spesso dominate dall'intrecciarsi di arabeschi, e singole mattonelle con le porzioni dell'ornato contraddistinto da un vero e proprio tripudio floreale ricco di tulipani, peonie, roselline, fiori di loto, bouquet di garofani e giacinti. Tali motivi, caratteristici dell'arte islamica nel rappresentare solo una parte di un disegno più ampio, sono proposti in schemi modulari, ripetuti senza inizio e senza fine. In buona sostanza, la singola mattonella non contiene un ornato compiuto ma è solo la 'tessera' di una decorazione più complessa.

Tra i più interessanti oggetti della collezione troviamo una mattonella quadrata⁽¹⁶⁾ (INV. N. 106; FIG. 1) decorata da un medaglione circolare polilobato contenente un fiore di loto stilizzato e incorniciato da garofani, tulipani e margherite. Gli angoli presentano la porzione di altre inflorescenze che suggeriscono un andamento ripetuto all'infinito, caratteristica che si è detta specifica della produzione artistica islamica. I bordi sono occupati da un motivo formato da due brevi linee ondulate sovrastate da tre sferette. Questa antichissima decorazione, che prende il nome (sanscrito) di *cintamani*, fu particolarmente diffusa nell'Anatolia d'età ottomana e si trova di frequente anche nei coevi tessuti (il caffetano del sultano Bayazid al Topkapı) e nei tappeti, come, ad esempio, nel celebre esemplare conservato nel Museo Bardini di Firenze⁽¹⁷⁾. La decorazione di questa mattonella è chiaramente ispirata alla ceramica prodotta a Iznik nel XVI secolo come dimostra la presenza di tutti i tradizionali motivi ottomani, compresi i tulipani e, appunto, il motivo *cintamani*. La presenza in alcuni fra i più importanti musei al mondo di materiali affini a questa piastrel-



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, XVI (seconda metà), INV. ISL 186.



FIG. 3 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, secc. XVI-XVII, INV. ISL 197.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, sec. XVI, INV. ISL 117.



FIG. 5 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, secc. XVI-XVII, INV. ISL 144.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, sec. XVI, INV. ISL 121-122.

la sia nella decorazione sia nelle dimensioni conferma che le manifatture damaschine dovevano operare su larga scala. Un pannello composto di mattonelle con decorazione pressoché identica è conservato al Victoria and Albert Museum di Londra⁽¹⁸⁾ e materiali analoghi sono visibili al Los Angeles County Museum of Art⁽¹⁹⁾. Anche il mercato antiquariale internazionale (asta Sotheby's dell'11 ottobre 1989) ha presentato una mattonella uguale⁽²⁰⁾.

Altro pezzo di pregio è la mattonella rettangolare, policroma sotto un'invetriatura trasparente (INV. N. 186), riconducibile alle fabbriche damaschine e databile alla seconda metà del XVI secolo. Sul fondo blu cobalto si distinguono foglie lanceolate (*saz*) dipinte in turchese e arricchite da un motivo a nastri (*chi-chi*) di origine cinese. Sulla rimanente porzione insistono palmette, foglie e rosette a risparmio (FIG. 2). Più serie di mattonelle simili a quella in esame sono presenti nel già citato Los Angeles County Museum of Art, mentre altre sono state battute all'asta londinese di Sotheby's il 12 ottobre 1988 e il 25 aprile 1990⁽²¹⁾.

Non meno rilevanti sono le tre mattonelle rettangolari facenti parte del fregio di un pannello (INV. ISL. 197-199). Entro una sottile fascia verde salvia che profila i lati più lunghi, è riconoscibile un cartiglio polilobato con quattro gigli stilizzati circondato da forme floreali e arabeschi. La decorazione della mattonella milanese (FIG. 3) potrebbe derivare dalla cinquecentesca ceramica siriana dipinta in nero sotto invetriatura azzurra conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze⁽²²⁾ la cosiddetta 'aleppina' della collezione Carrand, che ricorda molto da vicino quelle che decorano gli *iwān* di Beit Janblat ad Aleppo⁽²³⁾.

Degna di menzione è la mattonella quadrata dipinta in blu, turchese, malva e verde salvia su fondo bianco sotto un'invetriatura trasparente (INV. ISL 117; FIG. 4). La decorazione consiste in un cartiglio polilobato ornato da un motivo a 'nuvole' o 'nastro' (*chi-chi*) di derivazione cinese ma largamente presente anche nei tappeti annodati nel Cinquecento nella Persia nord-occidentale (scomodiamo, per un attimo, il tappeto noto come 'Ardabil' del Victoria and Albert Museum di Londra e il tappeto imperiale con scene di caccia del Museo Poldi Pezzoli di Milano⁽²⁴⁾). La rimanente superficie è ornata da un motivo speculare comprendente due steli arcuati dai quali si dipartono minuti fiorellini color malva, tulipani e le già citate foglie di *saz*⁽²⁵⁾.

Altrettanto singolare quanto piacevole è la mattonella quadrata (INV. ISL 144; FIG. 5) raffigurante due pappagalli affrontati oltre alla porzione di un medaglione definito da un nastro dal profilo seghettato e abitato da piccoli fiori a risparmio mentre tutta la superficie è decorata da grosse rosette dai petali aperti, da sinuosi ramoscelli fioriti, foglie di vite e grappoli d'uva, pampini e viticci⁽²⁶⁾ di derivazione cinese che appaiono nelle mattonelle di Iznik solo dopo il 1530. La piastrella, databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, presenta un ornato vicino a quello della cera-

mica battuta all'asta londinese di Sotheby's nel 1991⁽²⁷⁾. Una serie di mattonelle vicina a questa nella decorazione è conservato al Victoria and Albert Museum⁽²⁸⁾. Il museo londinese conserva un pannello⁽²⁹⁾ con mattonelle equivalenti alla coppia composta entro una cornice di legno e facente parte delle collezioni del Castello Sforzesco (INV. N. 121-122; FIG. 6). Qui le mattonelle, una delle quali costituiva sicuramente l'angolo del rivestimento architettonico, presentano una decorazione dipinta in verde, blu cobalto, turchese e bianco sotto un'invetriatura trasparente. L'ornato consiste in un bordo campito da un tralcio di rosette e tulipani. La parte centrale della superficie presenta rametti fioriti, foglie di vite, la porzione di un medaglione definito da un nastro sinuoso ornato da minute corolle, rametti fioriti, una foglia dal profilo seghettato e una parte di medaglione polilobato entro il quale trovano posto un tulipano e altre inflorescenze.

Di chiara derivazione ottomana è anche la decorazione della mattonella riprodotta nella FIG. 7⁽³⁰⁾ (INV. N. 118). La sua composizione e l'ornato, anche se trattato con minore sicurezza, devono essere messi in relazione con le mattonelle del *mihrab* della moschea Piyale Paḫā Cami completata nel 1573⁽³¹⁾.

Lo stile di Damasco dell'inizio del XVII secolo è ravvisabile nella piastrella quadrangolare con INV. ISL 107 A⁽³²⁾ (FIG. 8). La mattonella, che costituiva l'angolo di un pannello, è decorata da un bordo con disegni di arabeschi e gigli stilizzati separato mediante una striscia turchese dal resto della superficie; la rimanente porzione mostra eleganti tulipani, garofani, melograni, tralci floreali e porzioni di medaglioni ovali polilobati eseguiti con un linguaggio asciutto e un ritmo molto garbato. Anche i colori sono controllati con discreta efficacia (soprattutto il blu e il verde che hanno tendenza a 'sbavare'). Un esemplare collegabile a questo per il quasi identico disegno è conservato nel Los Angeles County Museum of Art.

L'ultima piastrella di questa breve rassegna (INV. N. 196; FIG. 9) faceva parte della cornice di un fregio di gigli stilizzati entro rametti attorcigliati. Questa piccola mattonella rettangolare, collocabile come la precedente all'inizio del XVII secolo per le evidenti analogie grafiche e cromatiche, è interessante proprio per il motivo decorativo proposto. Il giglio stilizzato è un disegno largamente diffuso nella ceramica di Iznik tra XVI e XVII secolo e utilizzato anche in altri manufatti di provenienza anatolica. Lo provano la mattonella rettangolare policroma conservata al Bargello⁽³³⁾, le mattonelle della Tomba di Ḫezade Ahmed di Bursa (1512-1513)⁽³⁴⁾, i boccali della Calouste Gulbenkian Foundation Museum di Lisbona (INV. N. 794), del British Museum di Londra (INV. N. G. 1983, 107) e del Museo di Capodimonte di Napoli (INV. N. 112)⁽³⁵⁾ o, per citare ancora qualche oggetto, il piatto dell'Ashmolean Museum di Oxford (INV. N. X.3261)⁽³⁶⁾ e il copricuscino in velluto del Museo di Torino presentato alla mostra *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia* tenutasi a Venezia tra il 1993 e il 1994 dove, per usare le parole di Giovanni Curatola, «il moti-



FIG. 7 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, Siria, mattonella, secc. XVI-XVII, INV. ISL 118.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, mattonella, sec. XVII (inizio), INV. ISL 107A.

vo principale del campo è costituito da tre elementi apicati (un'estrema stilizzazione di temi floreali) disposti ad incastro [...]»⁽³⁷⁾. Proprio questo motivo 'apicato' tanto vicino al nostro giglio stilizzato, paragonabile ai trifogli presenti sul portale selgiuchide del XIII secolo della *madrasa* della moschea di Eshrefogh a Beyshehir, avrà larga fortuna nelle bordure minori dei tappeti persiani della seconda metà del XVI secolo in avanti per ritrovarlo in quelle principali dal XVIII secolo in poi.

La collezione di piastrelle islamiche a uso architettonico dei Musei del Castello Sforzesco, dunque, conferma l'interesse dei collezionisti milanesi per le aree extraeuropee e il riconoscimento della civiltà mediorientale come parte integrante della cultura artistica dell'Occidente. Ma non solo. Le caratteristiche tipologiche e decorative delle mattonelle confermano a pieno titolo che la questione delle relazioni artistiche fra mondo tardo mamelucco, ottomano, safavide ed estremo-orientale è certamente complessa e piena di suggestioni che di sicuro non viaggiavano in un'unica direzione.



FIG. 9 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte Extraeuropee, mattonella, sec. XVII (inizio), INV. ISL 196.

* Desidero ringraziare il dottor Claudio Salsi, direttore del Settore Musei del Comune di Milano, la dottoressa Carolina Orsini, conservatrice delle Raccolte Extraeuropee della medesima istituzione, per l'opportunità offerta e la fiducia dimostrata e la signora Luciana Gerolami per il supporto tecnico e la disponibilità manifestata durante lo studio dei materiali.

Un grazie di cuore al professor Giovanni Curatola per il suo indispensabile aiuto e per la consueta e generosa disponibilità.

NOTE

- ⁽¹⁾ Il lustro è una delle più raffinate tecniche decorative della ceramica islamica utilizzata a partire dalla metà del IX secolo. È una decorazione che si otteneva su un oggetto già cotto, invetriato e impermeabilizzato. Con un pennello si applicava sull'oggetto un impasto a base di ossidi d'argento e rame. L'oggetto così decorato veniva rimesso in forno, in atmosfera povera di ossigeno: i sali penetravano nella superficie della vetrina e prendevano quel caratteristico colore metallico di varia tonalità, fra il dorato e il rosso rame, a secondo del tipo di metallo usato.
- ⁽²⁾ Va precisato che l'uso della ceramica nella decorazione degli edifici del Vicino Oriente è dimostrato in età pre-islamica: basti pensare, per fare solo un celebre esempio, ai famosissimi mattoni invetriati della porta neo-babilonese di Ishtar ai Musei di Berlino. La più antica decorazione nota in ceramica invetriata ancora *in situ* è quella dell'interno della Grande Moschea di Kairuàn in Tunisia, dove il *mihràb* è incorniciato da mattonelle a lustro metallico, di importazione mesopotamica, lì collocate tra l'862 e l'863. Il minareto della moschea congregazionale di Damghàn in Iran (1058 ca.) può essere considerato l'edificio superstite più antico con l'utilizzo esterno di ceramica invetriata. Si veda: G. CURATOLA, G. SCARCIA, *Le arti nell'Islam*, Roma, 1990, pp. 79-80.
- ⁽³⁾ Il periodo ottomano è di fondamentale importanza nella storia del mondo musulmano. Il fondatore fu Orhan (1281-1324), ma la dinastia prende il nome dal padre Othman I. Nei secoli gli ottomani formarono uno dei più estesi imperi destinato a durare fino al primo quarto del secolo scorso.
- ⁽⁴⁾ A tal proposito si veda l'efficace e ancora attuale studio di W.B. DENNY, *The ceramics of the mosque of Rüstem Pasha and the environment of change*, New York-London, 1977. Si ricorda che la moschea di Rüstem Pasha venne progettata da Koca Mimar Sinan, uno dei più grandi architetti mediterranei di tutti i tempi.
- ⁽⁵⁾ C. PICCOLPASSO, *Li tre libri dell'arte del vasaio*, a cura di G. Conti, Firenze, 1976.
- ⁽⁶⁾ L'ultima grande opera dei ceramisti di Iznik per la corte è una massiccia fornitura di mattonelle per la moschea di Sultan Ahmad a Istanbul, completata nel settimo decennio del Seicento. Queste mattonelle evidenziano il declino della qualità della produzione dovuta a molteplici cause. Si veda: *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 23 aprile - 1 settembre 2002), a cura di G. Damiani, M. Scalini, Livorno, 2002, p.164, nrr. 133-134 (schede di C. TONGHINI).
- ⁽⁷⁾ Sugli stili principali della ceramica di Iznik si veda: G. CURATOLA, G. SCARCIA, *Le Arti nell'Islam*, cit. n. 2, pp. 137-143.
- ⁽⁸⁾ Un divertente quanto pungente componimento in versi di Anton Francesco Rinieri così descrive il sultano Selim I: «[...] Questa pallida, cruda, horribil faccia,/ l'effigie è di Selim tolta dal vero/ ch'el mondo e al ciel minaccia;/ et degnamente al suo sembiante altero/ stan d'ogni intorno vipere e serpenti;/ et gli occhi son di vivo fuoco ardenti/ gli occhi suoi spiran morte; il volto horrore,/ ingiuria, crudeltà, sangue promette/ [...]. A tutto il mondo costui fe paura/ et pur mettiam fra chiari antichi heroi/ l'horrenda sua figura». Si veda: P. GIOVIO, *Elogi brevemente scritti d'huomini illustri di guerra, antichi et moderni tradotti per Ludovico Domenichi*, Firenze, MDLIII, p. 278.

- ⁽⁹⁾ Nel periodo mamelucco (1250-1517) ebbe, fra le altre, grande importanza il gruppo di ceramiche non invetriate appartenente alla tipologia delle «fiasche del pellegrino». Il gruppo più caratteristico è quello della terracotta ingobbiata, incisa e invetriata di giallo o verde. Altrettanto importante fu la ceramica dipinta e invetriata, simile al coevo vasellame persiano detto «di Sultanabad» ma con un corpo ceramico più rozzo e di spessore maggiore. Nel corso del XIV secolo a Damasco furono prodotti anche dei lustri riprendendo e continuando l'antica tradizione di Raqqa. Un altro importante gruppo ceramico è quello del vasellame bianco e blu che mette in evidenza l'influenza estremo-orientale cinese (talvolta si tratta di vere e proprie copie fedeli di esemplari cinesi in porcellana). Quasi tutte le mattonelle esagonali dipinte in bianco e blu appartengono alla stessa matrice culturale. Gruppi importanti di queste piastrelle sono tuttora visibili *in situ* a Damasco. Si veda: G. CURATOLA, G. SCARCIA, *Le Arti nell'Islam*, cit. n. 2, pp. 111-118.
- ⁽¹⁰⁾ Il sultano Solimano all'interno del suo Impero fu conosciuto con il nome di Legislatore per l'organizzazione, la codificazione e l'istituzionalizzazione della struttura della società e del governo dei suoi territori. In Occidente è meglio noto con l'appellativo 'Magnifico'.
- ⁽¹¹⁾ I ceramisti provenienti da Tabriz furono guidati da Abdullah Tabrizi come pare dimostrare la sua firma sopra il portico settentrionale della Cupola della Rocca. Cfr.: N. ATASOY – J. RABY, *Iznik. The pottery of Ottoman Turkey*, London, 1989, p. 220.
- ⁽¹²⁾ J. CARSWELL, *Iznik pottery*, London, 2007, pp. 112-113.
- ⁽¹³⁾ N. ATASOY – J. RABY, *Iznik*, cit. n. 10, p. 220.
- ⁽¹⁴⁾ J. CARSWELL, *Iznik pottery*, cit. n. 11, pp. 112-113.
- ⁽¹⁵⁾ G. ÖNEY, *Ceramics tiles in islamic architecture*, Istanbul, 1987, p. 72.
- ⁽¹⁶⁾ La collezione milanese comprende una seconda mattonella con analoga decorazione (INV. ISL 171).
- ⁽¹⁷⁾ G. CURATOLA, *Tappeti*, Milano, 1990, scheda 15.
- ⁽¹⁸⁾ G. FEHERVARI, *La ceramica islamica*, Milano, 1985, pp. 220, 222.
- ⁽¹⁹⁾ W.B. DENNY, *Iznik*, London, 2004, pp. 136-137.
- ⁽²⁰⁾ Si veda il catalogo d'asta Sotheby's dell'11 ottobre 1989: *Islamic Works of Art. Carpets and Textiles*, London, Sotheby's publication, 1989, p. 74, fig. 153.
- ⁽²¹⁾ *Islamic Works of Art. Carpets and Textiles*, London, Sotheby's publication, 1988, p. 45, fig. 121 e *Islamic Works of Art. Carpets and Textiles*, London, Sotheby's publication, 1990, p. 192, fig. 450. Si veda, inoltre, V. PORTER, *Islamic Tiles*, London, 1995, p. 118.
- ⁽²²⁾ G. CURATOLA, M. SPALLANZANI, *Mattonelle islamiche*, Firenze, 1981, pp. 32-33, fig. 28.
- ⁽²³⁾ J. CARSWELL, *Iznik pottery*, cit. n. 11, p. 112.
- ⁽²⁴⁾ Su questo eccezionale tappeto si veda: *Il tappeto di caccia del Museo Poldi Pezzoli*, a cura di A. Zanni, Milano, 2005.
- ⁽²⁵⁾ La collezione milanese comprende una seconda mattonella con analoga decorazione (INV. ISL 116).
- ⁽²⁶⁾ Per un certo periodo la mattonella in esame è stata parte di un pannello con le mattonelle INV. ISL 143 e ISL 145. La sua decorazione è simile a quella delle mattonelle con INV. ISL 130 e ISL 131.
- ⁽²⁷⁾ *Islamic Works of Art*, London, Sotheby's publication 1991, pp. 236-237, fig. 944.

⁽²⁸⁾ G. ÖNEY, *Ceramics tiles*, cit. n. 14, p. 84, fig. 83.

⁽²⁹⁾ *Ibid.*, p. 85, fig. 84.

⁽³⁰⁾ Per la decorazione il presente manufatto può essere messo in relazione con le mattonelle n. ISL 119 e ISL 120. Simile per decorazione alla mattonella inv. ISL 158.

⁽³¹⁾ N. ATASOY, J. RABY, *Iznik*, cit. n. 10, fig. 396.

⁽³²⁾ La mattonella va messa in relazione con la mattonella ISL 107 B (con la quale ha fatto parte di un pannello fino al 2007 quando è stato smembrato) e, per analogo disegno, con le mattonelle ISL 127, ISL 128, ISL 170, ISL 174.

⁽³³⁾ G. CURATOLA, M. SPALLANZANI, *Mattonelle islamiche*, cit. n. 21, pp. 26-27, fig. 23.

⁽³⁴⁾ N. ATASOY, J. RABY, *Iznik*, cit. n. 10, fig. 103.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, figg. 624-626.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, fig. 629.

⁽³⁷⁾ *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, (Venezia, Palazzo Ducale, 30 ottobre 1993 – 30 aprile 1994), a cura di G. Curatola, Milano, 1993, pp. 392-293, nr. 242 (scheda di G. CURATOLA).

Un cavigliere ‘al maschile’ di mantegnasca austerità. Il frammento di violone INV. N. 198 del Castello Sforzesco di Milano

Elena Bugini

Felix qui nihil debet
A Renato Meucci, il miglior maestro.

Al vertice dell’INV. N. 198 del Museo degli Strumenti Musicali di Milano – rimanenza (purtroppo limitata al solo manico) di ‘violone’ o ‘viola bassa a sei corde’ del XVI secolo⁽¹⁾ – si pone un assai pregevole pseudo-ritratto maschile (FIG. 1). Si tratta di un alto episodio di scultura lignea, degno compimento di un arnese acustico d’elevata dignità quale – sin dal primo impiego nel tardo Quattrocento – fu considerata la viola da gamba (‘violone’ è denominazione corrente della taglia contrabbasso dello strumento)⁽²⁾.

Della preziosa reliquia strumentale non si conoscono, oggi, né gli autori né la storia collezionistica⁽³⁾. E, a ben considerare, neanche la cronologia cinquecentesca – data per sicura dai cataloghi – risulta del tutto convincente: se lo stile della testina e l’idea stessa di concludere il manico con un dettaglio antropoide⁽⁴⁾ sono senza dubbio di pertinenza rinascimentale, il rotondeggiare delle sei caviglie infisse da lato (gli antichi pirolì hanno fogge usualmente più allungate o cordiformi) e l’indugio su concavità e curvature nella lavorazione del retro (FIG. 2) inducono infatti a ipotizzare che la sculturina cinquecentesca sia stata inserita su un pezzo rifatto in epoca successiva, forse addirittura nel Settecento. Le dimensioni della protome intagliata, tuttavia, lasciano concludere con sufficiente verosimiglianza che, anche nel caso il cavigliere originale sia stato effettivamente sostituito, si sia comunque trattato d’una componente di viola da gamba contrabbasso.

In mancanza di sia pur minimi appigli documentali, contenuto pressoché esclusivo di queste pagine saranno le riflessioni e le prudenti ipotesi che – in attesa d’auspiccate conferme (o smentite) consentite da auspicabili ricerche d’archivio – sono



FIG. 1 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, frammento di violone del XVI secolo, INV. STRUMENTI MUSICALI 198.



FIG. 2 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, frammento di violone del XVI secolo, INV. STRUMENTI MUSICALI 198, retro: lavorazione polilobata della terminazione del manico.



FIG. 3 - Mantova, Palazzo Ducale, *camera picta*, Andrea Mantegna, autoritratto à grisaille, 1465-1474.



FIG. 4 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, frammento di violone del XVI secolo, INV. STRUMENTI MUSICALI 198 : volto maschile scolpito al vertice del violone.

state dettate alla scrivente dal fascino parlante d'un mutilo e muto strumento.

Tra il cavigliere del violone e l'arcigna testina scolpita e policromata a tempera che lo conclude, un'evidente cesura evidenzia come i due elementi non siano stati ricavati da un blocco solo e come la sculturina (ottenuta da un legno simile al noce) sia stata invece inserita e incollata nella terminazione del manico (in acero) in un momento successivo alla fabbricazione delle componenti più squisitamente foniche dello strumento. In occasione dell' 'innesto', è molto probabile si provvedesse a una stuccatura-occultamento oggi perduta.

Scultura lignea di tutto punto, la desinenza antropoide del manico ha viso che sembrerebbe un ritratto per credibilità dei lineamenti e dell'espressione (si veda soprattutto il leggero corrugamento della fronte). Aderente al dato reale è anche l'acconciatura per ciocche morbidamente e naturalisticamente descritte, rivestita da pigmento castano scuro che, nelle poche zone scrostate, mostra la sottostante imprimitura. Dalla zazzera dei capelli emergono i lobi d'ambo le orecchie. Altri dettagli di grande naturalismo sono le tracce⁽⁵⁾ di sopracciglia evocate a incisione e, nell'intento di suggerire le crescite di barba, la similare lavorazione degli zigomi. E ancora: gli occhi pigmentati in bianco e nero; il naso aquilino⁽⁶⁾; gli zigomi alti leggermente accesi da un tocco cremisi che rialza la carnagione olivastra, ben conservata⁽⁷⁾ anche se sporca; le labbra, con traccia evidente di pigmentazione rossa, schiuse in un sorriso appena accennato o – forse più probabilmente, in considerazione delle finalità del manufatto decorato – in un cenno di canto; la dentatura bianca appena scoperta.

Accettando come valida per tutto lo strumento la sicura cronologia cinquecentesca dello pseudo-ritratto che ne nobilita la forma, è lecito ipotizzare che – come nel caso di tutti i prodotti d'alta qualità dell'artigianato musicale dell'epoca⁽⁸⁾ – i decori dello strumento siano stati subappaltati dal liutaio a uno scultore di mestiere. Il quale, a sua volta, avrà affidato il compimento cromatico del lavoro a un pittore specializzato in tal senso. Congettura, quest'ultima, che risulta particolarmente credibile quando si pensi al perduto violone nei termini di manufatto afferente – almeno sul versante della finitura scultoreo-pittorica – a quello stesso ambiente milanese che lo custodisce oggi: nella Milano rinascimentale si verifica in effetti molto raramente che l'intagliatore s'addossi il compito di dipingere la sua opera, preferendo piuttosto affidarsi a quei pittori specializzati nel compimento pittorico di cornici, ancone e statue che, tra fine Quattro e inizi Cinquecento, risultano non poco presenti in tutta la Lombardia⁽⁹⁾.

L'anonimo scultore si dimostra sensibilmente influenzato da Mantegna, a livello

tanto stilistico che iconografico. Il suo lavoro, infatti, riesce a essere un pseudo-ritratto proprio in quanto tridimensionale traduzione lignea del realismo pittorico mantegnesco. E il suo mantegnismo stilistico risulta poi amplificato da quasi puntuali riprese di ritratti mantegneschi che – dipinti secondo tagli difformi – consentono al dotato legnaiolo la tornitura a tutto tondo di una testa maschile. L'anonimo maestro riesce cioè nella difficile operazione di dare concretamente tre dimensioni alla tridimensionalità simulata per via pittorica dalle bidimensionali opere del Mantegna; e, per farlo, combina immagini che Mantegna consacra al volto umano, ma diversamente collocandolo nello spazio: il prospetto del suo celebre autoritratto *en grisaille* entro serto fogliato della *camera picta* (FIGG. 3-4)⁽¹⁰⁾; il profilo numismatico del ritratto 'pisanelliano' del Poldi Pezzoli (FIGG. 5-6)⁽¹¹⁾; il tre-quarti del *Cardinal Ludovico Trevisan* della Gemäldegalerie di Berlino (FIGG. 7-8)⁽¹²⁾. La combinazione si traduce in assunzione di stilemi caratteristici, che si trovano anche in Pietro Bussolo⁽¹³⁾: zigomi triangolari fortemente rilevati dalle pieghe di espressione; sopracciglia realizzate a piccoli tratti e aggrottate a formare solchi che attraversano verticalmente le rughe della fronte; naso un po' schiacciato.

Il manico del Castello Sforzesco costituisce, dunque, una gustosa conferma⁽¹⁴⁾ di come – soprattutto per il tramite delle incisioni delle sue opere (se non sue personalmente, della sua cerchia) – l'artista padovano abbia profondamente condizionato iconografia e stile dell'arte italiana – soprattutto dell'ampio alveo lombardo-veneto tra Milano e Venezia – a cavallo tra fine Quattro e inizi Cinquecento⁽¹⁵⁾. Con risultati di particolare evidenza in scultura⁽¹⁶⁾: proprio in virtù del suo carattere scultoreo, il modello di Mantegna condiziona intagliatori-plasticatori-lapicidi del Rinascimento sia sul piano iconografico⁽¹⁷⁾ che su quello stilistico. Per quanto con assai variegata sfumature d'accento (dal maggior classicismo dei De Fondulis al più impulsivo naturalismo d'un Guido Mazzoni)⁽¹⁸⁾, il condizionamento stilistico si coglie soprattutto nei plasticatori in terracotta lombardi ed emiliani.

La forte connotazione mantovana che il ricordo dell'autoritratto mantegnesco della *camera picta* conferisce al frammento di viola bassa del Castello Sforzesco induce quasi fatalmente lo studioso d'arte e musica del Rinascimento alla tentante identificazione del liutaio con il celebre (quanto oscuro)⁽¹⁹⁾ autore bresciano di tre 'viole' contattato nel 1495 da Isabella d'Este⁽²⁰⁾. Lo stile dei superstiti caviglieri bresciani dell'epoca, tuttavia, più che del mantegnismo, risente della cultura figurativa classica, della pittura lagunare e del manierismo parmigianesco e cremonese⁽²¹⁾. È oltre tutto assai inverosimile che Isabella – poco simpatizzante, come noto, con *gravitas* e *veritas* del suo artista di corte – scomodasse artefici foresti per la mani-



FIG. 5 - Milano, Museo Poldi Pezzoli, Andrea Mantegna (o Nicolò Pizolo), *Ritratto d'uomo di profilo*, 1450-1460 circa, INV. 1592/627.



FIG. 6 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, frammento di violone del XVI secolo, INV. STRUMENTI MUSICALI 198, profilo del cavigliere.



FIG. 7 - Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Andrea Mantegna, *Ritratto del cardinale Ludovico Trevisan*, 1460 circa, INV. 9.



FIG. 8 - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, frammento di violone del XVI secolo, INV. STRUMENTI MUSICALI 198, cavigliere inquadrato di tre quarti (in controparte).

fattura d'uno strumento dal cui vertice l'avrebbe ossessivamente fissata l'arcigno semblante dell'antipatico Mantegna.

Quella diretta a Brescia nel 1495 fu tra l'altro un'ordinazione sporadica, dacché, esattamente a partire da quell'anno, per la costruzione di strumenti musicali, Isabella s'appoggiò in modo quasi esclusivo a Lorenzo Gusnasco⁽²²⁾. Tanto che – per quanto si tratti di pensiero del pari non dimostrabile – la congettura che, non in un innominato bresciano, ma proprio nel nominatissimo e rinomato Lorenzo da Pavia identifica l'autore del frammento strumentale del Castello Sforzesco è certo più verosimile. Del costruttore di strumenti prediletto da Isabella, tra l'altro, si sa per certo che lavorò per la corte di Ludovico il Moro⁽²³⁾. Anzi, i contatti di Isabella con Lorenzo prendono generoso avvio quando la marchesa di Mantova – a Milano proprio nel 1495, per visitare la sorella Beatrice, sposa di Ludovico il Moro – viene molto colpita dal clavicordo che il Gusnasco aveva realizzato per la duchessa. Dopo l'inizio dei contatti epistolari del 1496, Isabella e Lorenzo corrispondono almeno fino al 1515, quando la corrispondenza si interrompe in seguito al trasferimento del Gusnasco a Mantova. Il carteggio si conserva nelle buste 2991-3000 (*Libri dei Capilettere*) dell'Archivio Gonzaga presso l'Archivio di Stato di Mantova⁽²⁴⁾ e dà molte indicazioni sugli strumenti perduti fabbricati da Lorenzo: si tratta di manufatti di gran pregio per le corti, soprattutto quelle di Mantova, Milano, Ferrara. E sono tanto tastiere quanto cordofoni: sappiamo, ad esempio, che Lorenzo realizzò una 'viola' di cui Isabella fece dono alla sorella Beatrice per sostituire quella che Beatrice aveva donato al marito di Isabella (Francesco II Gonzaga). Tra le notizie interessanti che la compulsazione del carteggio Isabella-Lorenzo rivela, c'è anche quella del sicuro contatto del Gusnasco col Mantegna che dipingeva la *Madonna Trivulzio* e i quadri per lo studiolo isabelliano. È molto probabile che i due diventassero amici o che avessero comunque modo di condizionarsi reciprocamente nel corso dei proficui colloqui occasionati dalla comune condizione di 'uomini di Isabella': si trattava di personaggi troppo acuti perché si lasciassero sfuggire l'occasione di un dialogo d'intelligenze e competenze diverse potenzialmente foriero di molto frutto per entrambi. La libera citazione⁽²⁵⁾ del piccolo organo realizzato da Lorenzo nel 1494 e oggi conservato presso il Museo Correr⁽²⁶⁾ al registro basso della *Madonna Trivulzio* rende più palpabile la realtà di contatti che – nel caso il Gusnasco sia stato davvero l'autore della viola bassa del Castello – possono benissimo aver indotto il liutaio a intonare 'mantegnescamente' la decorazione sculturale del suo artefatto. Se davvero le cose andarono così, a Lorenzo sarà pure toccato di ottenere dalla tirannica Isabella che lo scultore mantovano o milanese attivo per la finitura decorativa dello strumento traesse ispirazione da una o più opere del Mantegna: artista molto



FIG. 9 - Milano, Pinacoteca di Brera, Andrea Mantegna, *Lamento sul corpo di Cristo morto*, 1475-1480 circa, INV. 198.

desiderato a Milano, ma che la gelosissima corte dei Gonzaga lasciò tanto poco lavorare per la città degli Sforza⁽²⁷⁾.

Nel tentativo di sottrarre all'anonimato l'autore della testa mantegnesca del violone, c'è un'altra tentazione a cui – in un momento in cui si furoreggia per l'accrescimento continuo dell'ipotetico *corpus* scultoreo del pittore padovano – lo studioso deve resistere. Non bisogna cioè pensare a un diretto impegno di Mantegna nella realizzazione di un autoritratto scolpito; autoritratto da porre magari a coronamento di uno degli strumenti che Isabella aveva fatti fabbricare a Brescia e che erano forse giunti a Mantova scortati dall'autore per ricevere il necessario completamento decorativo da parte dell'artista di corte. In effetti, nonostante l'indubbio carattere inciso e scultoreo dell'opera del figlio del falegname Biagio (cresciuto all'arte nei pressi delle officine dove si fondevano il *Gattamelata* e i rilievi e le statue dell'*Altare del Santo*) e nonostante il più che probabile impegno del maestro in ambito di incisione e scultura, non ci sono – per ora – né firme né documenti che confermino l'autografia dei suoi presunti cataloghi incisorio⁽²⁸⁾ e scultoreo⁽²⁹⁾.

Non è invece inopportuno ricordarsi di quanto, il 19 novembre 1481, Zaccaria Saggi – agente dei Gonzaga a Milano – scriveva al marchese Federico a proposito di

un giovane milanese maestro d'intaglio de legname il quale ha grandissimo principio e fa benissimo quanto dir si potesse: ha fatto certe historie de figure e casamenti che non poteriano star meglio, essendo certissimo che se vostra signoria veddesse l'opera ch'el fa non lo lassaria per denari perché, dilittandosi come la fa di scultura e d'intaglio, son certo lo vorria. [...] Certo, signore mio, costui farà cose mirabile s'el haverà chi lo facci fare, et ha questa virtù anchora, ch'el lavora assay né vedde cosa ch'el non sappi fare: ha fatto d'intaglio una di quelle cornise de Andrea Mantegna che è fata de centauri, che è bellissima cosa, e così faria sotto l'inventione e disegni de Andrea tutto quello gli fosse posto inanzi, benché lui habbi bonissimo disegno da sì e buona fantasia [...]⁽³⁰⁾.

Chi sia questo geniale legnaiolo milanese, fanatico dell'edizione iconografica e dei modi scheggiati e petrosi del Mantegna, non è stato ancora stabilito. Ma se vi è chi ha acutamente associato la succitata descrizione ai pannelli del Maestro di Trognano oggi divisi tra Castello Sforzesco e Santa Maria del Monte sopra Varese⁽³¹⁾, l'autrice di queste righe trova le parole del Saggi in forte consonanza anche con lo stile della desinenza scolpita del violone INV. N. 198. Il probabile autore milanese della sculturina liutaria dimostra – anzi – una maturità di stile (già pie-



FIG. 10 - Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Andrea Mantegna, *Madonna Trivulzio* (particolare con gli angeli cantori al registro inferiore della pala per gli Olivetani di Santa Maria in Organo a Verona), 1497, INV. 554.

namente cinquecentesco) maggiore rispetto a quella di tardo Quattrocento manifestata dai rilievi di Varese. Agosti⁽³²⁾ ha d'altronde ampiamente illustrato non solo quanto in profondità, ma anche quanto a lungo Mantegna abbia influito sull'arte lombarda del Rinascimento. Durante la vita del Mantegna, i Gonzaga furono molto possessivi nei confronti del loro artista di corte e gli consentirono di accondiscendere a pochissime richieste provenienti dall'esterno. Nessuna di quelle formulate da Milano fu comunque evasa: i signori di Mantova riconoscevano la superiore forza politica del ducato degli Sforza, ma lo ritenevano anche non dotato quanto loro sul versante artistico e si sforzavano di mantenere un ruolo di superiorità almeno da questo punto di vista. Per questo, Mantegna vivente, non sono le sue opere a uscire da Mantova, ma gli artisti milanesi che – autonomamente o invitati dai duchi – a Mantova si recano. Il primo motivo per cui Mantegna suscita l'interesse della corte milanese è il suo magistero ritrattistico: quanto gli viene (invano) richiesto (e che s'impone agli artisti 'inviati' di imitare) sono soprattutto ritratti. Il dato è curioso, visto che, mentre a Milano la ritrattistica mantegnesca (sostanziata di severità, rigore e assoluta discrezione di sentimenti) continua a essere considerata paradigma di gran classe anche mentre vanno affermandosi le tendenze ritrattistiche aggiornate sul modello leonardesco, a Mantova Isabella gioca a fare l'*up to date* sdegnando il ritratto fattole dal Mantegna e invocando una prestazione di Leonardo. Dopo il Moro, pure i francesi continuano ad avere interesse per il Mantegna; e, anche se a livello di interessi istituzionali non è noto quanto accade in seguito, artisti lombardi come Zenale, Luini e Moroni serbano memoria delle invenzioni di Mantegna ancora a Cinquecento inoltrato. Nella Lombardia pienamente cinquecentesca, insomma, il nome e le immagini del Mantegna non diventano completamente estranei alle ricerche degli artisti, dimostrandosi invece capaci di resistere alla progressiva perdita di memoria toccata alla gran parte della pittura quattrocentesca. Per quanto concerne lo specifico della produzione scultorea, anche *marginalia* come quello che si è qui considerato attestano come l'incisività del modello mantegnesco sia pentolone che tarda a sbollire.

Un'annotazione conclusiva merita la caratterizzazione 'al maschile' della desinenza antropoide del frammentario violone conservato al Castello Sforzesco.

Lungi dall'essere opzione esclusiva di questo cordofono, l'antropomorfismo contraddistingue in effetti moltissima strumentazione del far musica. Le ragioni sono primariamente antropologiche, dacché è innata la tendenza dell'uomo a considerarsi misura di tutte le cose⁽³³⁾ e dacché molte civiltà interpretano lo strumento musicale come corpo concreto che dà asilo a uno spirito o all'anima di un defunto⁽³⁴⁾.

Limitando il discorso ai cordofoni rinascimentali, la loro connotazione in senso

maschile è però decisamente minoritaria come verosimile conseguenza della forte somiglianza che intercorre tra i curveggianti profili di gran parte degli strumenti ad arco e le naturali rotondità del corpo femminile. *Le violon d'Ingres* ideato nel 1924 da Man Ray non è che la più famosa delle molte e gustose conferme che – dall'antichità ai nostri giorni – artisti e letterati hanno elaborato del carattere intuitivo dell'associazione⁽³⁵⁾. A determinare l'aggraziato sembianze muliebre predominante nei caviglieri di cordofono concorre – forse – anche un'eco di quel culto ancestrale che identifica negli alberi – fertili portatori di fiori, foglie e frutti – l' 'incarnazione' delle grandi divinità femminili⁽³⁶⁾. Tra le ragioni della peculiarità degna d'approfondimento dell'INV. N. 198, cioè, c'è anche – congiuntamente alla qualità scultorea del dettaglio e alla validità di *testimonium* liutario del successo rinascimentale della lezione mantegnesca – la sua natura di eccezione statistica all'accentazione eminentemente muliebre delle decorazioni scolpite degli strumenti musicali⁽³⁷⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Cfr. *Museo degli Strumenti Musicali*, a cura di N. e F. Gallini, Milano, 1963, p. 91; *Museo degli Strumenti Musicali*, a cura di A. Gatti, Milano, 1997, p. 30 nr. 10 (scheda di C. AMIGHETTI). La denominazione «viola bassa a sei corde» è in Gallini; in Gatti si preferisce «violone». Queste sono le misure (espresse in cm) dell'INV. N. 198 come personalmente rilevate da chi scrive: lunghezza totale, 65; lunghezza cavigliere, 31; larghezza massima cavigliere, 7; lunghezza manico (dal capotasto al bordo della tavola), 34; larghezza massima del manico, 7. Ringrazio Francesca Tasso e Valentina Ricetti per avermi generosamente consentito di visionare e fotografare lo strumento in questione – insieme alla *pochette* 'Antonio Cati' (INV. STRUMENTI MUSICALI 32), sulla quale si veda la nota 37 che conclude il presente saggio – la mattina del 17 marzo 2006 e il pomeriggio del 7 febbraio 2007.
- ⁽²⁾ Di tale riconoscimento di nobiltà sono patenti attestazioni le menzioni ammirate nelle carte antiche e l'uso prevalente in contesto da camera e da chiesa (come implicitamente conferma anche molta iconografia). Cfr. A. BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova, 1987, pp. 257-274.
- ⁽³⁾ Della storia degli strumenti del Castello di Milano non si sa nulla di più rispetto a quanto riferito nelle schede del catalogo del 1997 curato da Andrea Gatti: Natale Gallini – il musicista-collezionista che, nel 1958 dapprima (con la vendita della sua collezione strumentale al Comune di Milano) e nel 1963 poi (con l'alienazione di un nuovo nucleo di strumenti), ha dato inizio alla storia del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco – non ha infatti lasciato notizia di come li abbia acquistati o di chi glieli abbia donati, per cui ogni percorso a ritroso è (quasi sempre) impossibile. Spiega Gatti nella sua *Introduzione* (pp. 10-11): «Lo scoglio maggiore nel progettare un nuovo catalogo si è rivelata subito la totale mancanza di documentazione a corredo degli strumenti: nessuna notizia sulla loro provenienza, nessun documento di vendita, cessione o donazione. Nessuna traccia di un archivio in cui Natale Gallini, geloso custode della propria attività, potrebbe aver raccolto scritti, lettere, contratti e quanto altro legato alla sua attività di collezionista. Franco Gallini, autore con il padre Natale del catalogo del 1963, riferisce dell'estrema riservatezza che aleggiava attorno alla collezione, tenuta chiusa in alcuni locali dell'abitazione e considerata un affare privato nel quale altri non si dovevano immischiare. [...] Dobbiamo ritenere che la maggioranza dei pezzi della collezione sia stata acquistata in maniera occasionale sul mercato e che arrivò a Gallini senza documentazione. [...] Non tutti gli oggetti entrati a far parte della collezione furono acquistati dal mercato. [...] Antonio Monzino VI, allora titolare del negozio di strumenti musicali di via Larga e della omonima ditta di strumenti musicali, ricorda oggi con precisione di aver donato a Gallini il quartetto Antoniuzzi, con lo scopo di incrementare la raccolta civica. Andrea Disertori ha riconosciuto diversi strumenti che suo padre Benvenuto cedette per donazione o acquisto a Gallini con il medesimo scopo. Purtroppo oggi è impossibile ricostruire le vicende degli strumenti: sappiamo che Gallini commerciò con Bisiach, il quale a sua volta commerciava con tutto il mondo. I percorsi degli strumenti si perdono quasi subito e, a meno di qualche fortunata scoperta in futuro o di qualche traccia che potrebbe emergere e che oggi sfugge, non è rimasto altro da fare che studiare attentamente gli strumenti e trarre da questi per deduzione, confronto, analisi e misurazione ogni possibile indicazione sul loro passato [...]».
- ⁽⁴⁾ Cfr. E. BUGINI, *Sugli strumenti musicali intagliati ed intarsiati del Rinascimento bresciano: note a margine di uno storico dell'arte*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte. Rivista della Fondazione Giorgio Cini di Venezia», 26 (2002), p. 87.

- ⁽⁵⁾ In corrispondenza dell'arcata sopraccigliare l'imprimitura è purtroppo assai logora e di molto offusca la percezione del realistico particolare.
- ⁽⁶⁾ Lo guasta un foro di tarlo frontale. Non è che il danno più evidente dei molti che gli insetti xilofagi hanno prodotto al manico di cordofono nella sua interezza. Limitando il discorso alla testina scolpita, un altro foro di notevoli dimensioni si trova nella zazzera dei capelli, in zona tempia destra.
- ⁽⁷⁾ Non sono molte le zone in cui la guaina del colore è decisamente ammalorata. I danni più evidenti si individuano in corrispondenza della tempia destra e sotto la ruga di espressione dello zigomo sinistro.
- ⁽⁸⁾ È quanto ho personalmente appurato per la manifattura ceterara dei bresciani Virchi, cfr. BUGINI, *Sugli strumenti musicali*, cit. n. 4, pp. 87-88; EAD., *Musica, Scultura, Arti Applicate*, «Quaderni della Fondazione Ugo Da Como», 9 (2003), pp. 18-19; EAD., *Reprises et adaptations de l'art vénitien et de la culture figurative classique dans les panoplies décoratives de quelques chefs-d'oeuvre de lutherie du XVIe siècle brescian*, «Journal de la Renaissance», 3 (2005), pp. 162-163.
- ⁽⁹⁾ Cfr. J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, pp. 110-116 e 157-160. Il problema della coloritura della scultura lignea è stato per la prima volta chiaramente affrontato in: M. FERRETTI, *Difficoltà della scultura lignea*, «Rapporto della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna», 32 (1981), pp. 7-10. Del problema s'è occupato anche Paolo Venturoli nei suoi *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, 2005, pp. 101 e 103.
- ⁽¹⁰⁾ Come tutti i numerosi autoritratti del Mantegna anche quello come testa fogliata entro tralcio acantino della *Camera degli Sposi* a Mantova – dissimulato in un elemento della decorazione del finto pilastro che divide due scene del muro settentrionale – si riconosce per sguardo lontano, labbra serrate e fronte aggrottata in segno di disapprovazione: al di là della caratterizzazione più o meno accentuata, c'è lo stigma prezioso della severità a dire della paternità mantegnesca di un ritratto, cfr. K. CHRISTIANSEN, *I ritratti*, in *Andrea Mantegna* (London, Royal Academy of Arts, 5 maggio - 12 luglio 1992), a cura di J. Martineau, Milano, 1992, pp. 323-326. A partire dall'episodio mantegnesco in *camera picta*, il motivo della testa fogliata conosce grande seguito nell'arte rinascimentale, anche grazie alla generosa opera di diffusione attuata dalle tavole del *Polifilo* (nelle quali il motivo ricorre spesso) e dai coevi repertori di modelli (si veda, a titolo d'esempio, il tralcio abitato della seconda candelabra da sinistra nel f. 64 di L. LEONCINI, *Il codice detto del Mantegna: codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma, 1993). Non si tratta però di una sua invenzione: ci sono precedenti nella più estrosa arte romana, che sembra mutuarli addirittura dall'arte asiatica del terzo millennio a.C., cfr. J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, 2002, pp. 144-159.
- ⁽¹¹⁾ E poco importa che, come ormai molta critica accreditata sostiene, non si tratti di opera davvero autografa: appartiene comunque allo stesso ambito di cultura figurativa squarconesco-mantegnesca a cui l'anonimo scultore del cavigliere INV. N. 198 sta guardando. L'ultima scheda dedicata al dipinto è quella di Silvia Fumian per il catalogo della recente mostra padovana dedicata al Mantegna, cfr. *Mantegna e Padova. 1445-1460* (Padova, Musei Civici degli Eremitani, 16 settembre 2006 - 28 gennaio 2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano, 2006, pp. 222-223. La Fumian rende conto delle opinioni contrarie all'attribuzione al Mantegna (sostenuta soprattutto da Mauro Natale); in particolare di quella di Alberta De Nicolò Salmazo che sostiene trattarsi piuttosto di cosa di Nicolò Pizolo, l'allievo di

Squarcione con cui Mantegna collaborò agli Eremitani. Pittore più arcaico, in effetti, il Pizolo maggiormente risente di Jacopo Bellini e Pisanello.

- (12) Cfr. A. DE NICOLÒ SALMAZO, *Mantegna*, Ginevra-Milano, 2004, pp. 143 e 146. Oltre a questi tre lavori (o ad altri a essi affini), lo scultore del cavigliere del Castello Sforzesco avrà sicuramente avuto presente uno dei tanti 'catafratti' dal dolore della pittura del maestro padovano; dolenti che manifestano la loro sofferenza schiudendo la bocca e mostrando i denti. Proprio a Milano, l'Evangelista del *Cristo in scurto* di Brera fornisce l'esempio forse più celebre del tipo (FIG. 9). Ma Mantegna congela in una simile smorfia i suoi personaggi anche per esprimere stati d'animo differenti o diverse occupazioni: scoprono i denti in questo modo, così, anche gli algidi musici adolescenti della *Madonna Trivulzio* (FIG. 10). E non è verosimilmente casuale che si tratti di cantori, come cantore sembrerebbe quello che conclude il manico di violone in esame. Anche i putti-cantori che circondano il trono della Vergine nella *Pala di San Zeno* sono egualmente 'ringhiosi'.
- (13) Paola Gallerani considera questo milanese tra i non molti scultori realmente capaci di dare tre dimensioni ai santi mantegneschi (più o meno addolcendoli nella nebbia padana), cfr. P. I. GALLERANI, *Un Bussolo d'oro e un Mantegna di legno. Due schede sulla scultura lombarda del Rinascimento*, «Rassegna di studi e di notizie», XXVI (2002), pp. 213-237.
- (14) Anche un manufatto tanto atipico per gli storici dell'arte va pertanto inserito nel cospicuo elenco di scaturigini mantegnesche compilato da Giovanni Agosti in *Su Mantegna. 6*, «Prospettiva», 85 (1997), pp. 59-90 (pp. 68-70 in particolare).
- (15) Cfr. S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di studi e di notizie», XXVII (2003), pp. 123-174: alle pp. 123-124 (con relative FIGG. 1 e 2 alle pp. 138-139) il saggio si sofferma sul forte ascendente esercitato da Mantegna sulla scultura lombarda, per i cui sviluppi – anche grazie alla prolungata presenza dell'artista presso la corte mantovana – risulta fondamentale. Si ribadisce inoltre un dato ormai ampiamente acquisito: quello, cioè, secondo il quale la diffusione delle idee mantegnesche fu soprattutto affidata alle incisioni dei suoi seguaci, autentica palestra disegnativa per gli artisti (anche grandi e grandissimi come Dürer e Raffaello, Rubens e Rembrandt) coevi e successivi. Sulla stampa come principale tramite di aggiornamento (e non solo su Mantegna) degli scultori dell'età sforzesca, si veda anche: G. AGOSTI, *Su Mantegna. I*, Milano, 2005, pp. 45, 375-377, 379; *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano, 2005, pp. 18, 21, 95, 113.
- (16) «[...] Mantegna sta al centro di una questione plastica che, irradiando da lui, investe le esperienze di scultori tra Veneto, Emilia e Lombardia, da Padova a Ferrara, da Modena a Mantova, da Cremona a Milano. [...] Ciò che connota questa vivace dialettica è che a guidare la competizione tra le Arti sembra piuttosto la scultura che la pittura. E se, in ambito emiliano e padovano, il primato tocca alla terracotta, così largamente diffusa, da Niccolò dell'Arca ad Agostino de Fondulis al Riccio, da confermarsi come la "madre dell'arte statuaria, ovvero della scultura", in Lombardia, a Milano, a Cremona, a Pavia, intorno alla figura dell'Amadeo, prevale piuttosto l'esercizio del marmo [...].», cfr. *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo* (Mantova, Castello di San Giorgio & Palazzo di San Sebastiano, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di V. Sgarbi, Milano, 2006, p. 30.
- (17) È ad esempio il caso dei rilievi per l'altare di Varese del Maestro di Trognano, smembrato intorno al 1660, cfr. *ibid.*, pp. 170-171.

- (18) È eminentemente a tali declinazioni che Vittorio Sgarbi consacra *Tra classicismo, naturalismo ed espressionismo*, saggio introduttivo (pp. 29-53) al catalogo della mostra mantovana *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*. Della scultura di vocazione caricaturale (quando non addirittura dialettal-maccheronica) di cui si dimostrano capaci alcuni artisti sempre partendo dalla lezione del Mantegna, si occupa – nel medesimo catalogo – soprattutto Tommaso Mozzati, nella sua scheda d'una *Vecchia ridente* in maiolica policroma di manifattura faentina del 1500 circa (pp. 108-109): la maiolica rientra in un filone faceto che, piuttosto sentito dalla cultura delle corti del Rinascimento italiano, affondava la propria radice in certe espressioni giocose di arte e letteratura classica. Espressioni a cui Mantegna fu probabilmente sensibilizzato da Donatello che, nel 1458, inviò da Firenze a Mantova quattro terracotte raffiguranti due vecchie e due grassi che ridono insieme: è molto verosimile che la vecchia sdentata affacciata all'oculo della *Camera degli Sposi* molto debba alle perdute sculture di Donatello. Figure mantegnesche come questa, comunque, esercitarono a loro volta un profondo condizionamento sull'immaginario rinascimentale, già reso sensibile a soluzioni artistiche similari dalla coeva indagine artistica sul versante della resa dei moti dell'anima.
- (19) E tale continua a essere nonostante le recenti acquisizioni documentarie di Ugo Ravasio, daché se anche l'anonimo liutaio bresciano fosse effettivamente uno dei tre nomi da lui individuati, appunto di un nome e basta si tratterebbe, dato che per nessuno dei tre si è preservato alcuno strumento (o, almeno, nessuno strumento loro riconducibile con certezza). Ecco comunque, in sintesi, il ragionamento di Ravasio: il liutaio bresciano di cui Marco Nigro, prefetto della Repubblica di Venezia, fa menzione in una lettera a Isabella del 22 marzo 1495 sarebbe o Bassano «de la violetta» o uno dei fratelli Andrea e Nicola Mussi «de la violetta», visto che tutti e tre i nominativi sono ricordati nei registri dell'estimo di Brescia nel 1498. Cfr. U. RAVASIO, *Dalla violetta al violino: il ruolo di Brescia*, in *Un corpo alla ricerca dell'anima... Andrea Amati e la nascita del violino 1505-2005*, a cura di R. Meucci, I-II, Cremona, 2005, II, pp. 102 e 104.
- (20) La marchesa fu ghiotta committente e collezionista di strumenti musicali, cfr. G. LIVI, *I liutai bresciani. Nuove ricerche*, Milano, 1896, pp. 8-10; G. GREGORI, *Gasparo da Salò e la liuteria bresciana. Nuovi contributi sulla storia della liuteria italiana*, «Liuteria Musica Cultura», 30 (1990), p. 6; *La celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, Milano, 2002, pp. 406-475.
- (21) Si vedano i miei studi sulle cetere virchiane e la *Digressio Tertia* alle pp. 127-153 della *Pars Secunda* della mia tesi di dottorato *Il significato della musica nell'opera intagliata ed intarsiata di fra' Giovanni da Verona*, redatta sotto la direzione di Maurice Brock e Luisa Zanoncelli nel quadro di una convenzione di co-tutela tra l'Università «François Rabelais» di Tours e l'Università degli Studi di Torino, e discussa presso il *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* di Tours il 15 settembre 2007.
- (22) Cfr. C.M. BROWN, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and culture in Renaissance Mantua*, Ginevra, 1982; W.F. PRIZER, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia 'Master Instrument Maker'*, «Early Music History. Studies in Medieval and Early Music», 2 (1982), pp. 87-118.
- (23) È cosa certa che, proprio a partire dal primo Rinascimento, non solo la corte ducale, ma anche gli appassionati di arte e musica che avessero disponibilità di denaro, espressero la vocazione di Milano al collezionismo musicale (cfr. B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1995, p. 156). Vocazione destinata ad aver seguito fino alla contemporaneità (come appunto dimostra anche l'origine del museo del Castello Sforzesco) e alla cui precocità certo concorse il magi-

stero dei liutai locali che, già nel Cinquecento, erano capaci di costruire strumenti formalmente preziosi quanto tecnicamente ben riusciti. Tanto che, come spiega lo stesso Gallini nel suo catalogo del 1958, è soprattutto l'intento di dare un quadro esaustivo dell'attività degli operatori del settore liutario milanese che ha guidato la sua opera d'acquisto e catalogazione. Riguardo all'identità dell'autore della viola da gamba di cui si analizza il cavigliere in queste pagine, l'ipotesi forse più credibile è – allora – che si sia trattato di un maestro milanese.

- ⁽²⁴⁾ Oltre che in Archivio Gonzaga, indicazioni interessanti sul personaggio si reperiscono in Archivio Notarile (*Registrazioni e Estensioni Notarili*), dove ad esempio si conserva il testamento di Lorenzo.
- ⁽²⁵⁾ È quanto ipotizzo alle pp. 134-136 della *Pars Prima* della mia tesi di dottorato.
- ⁽²⁶⁾ Sullo strumento, cfr. R. SILVA, *Strumenti musicali 'alla greca e all'antica' nel Rinascimento*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I-III, a cura di S. Settis, Torino, 1984, I, pp. 367-369 e FIG. 120.
- ⁽²⁷⁾ È quanto ha magistralmente rilevato Agosti nel Capitolo Sesto intitolato *Lombardia* del suo primo volume monografico sull'artista padovano, cfr. AGOSTI, *Su Mantegna. I*, cit. n. 15, pp. 375-432.
- ⁽²⁸⁾ Il contributo più recente sull'ipotetica quanto probabile figura di Mantegna incisore è: A. CANOVA, *Mantegna ha davvero inciso? Nuovi documenti*, «Grafica d'Arte», 47 (2001), pp. 3-11. Trattasi della versione dichiaratamente sintetica di *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia medievale e umanistica», 42 (2001), pp. 149-179, saggio che volutamente sbiadisce l'immagine di Mantegna come demiurgo inarrestabile: sono documentati e certi i suoi rapporti con e i suoi influssi su arti diverse dalla pittura (incisione e scultura *in primis*), ma questo non significa per forza di cose esercizio diretto. La paternità mantegnesca dei rami – non dell'ideazione, che disegni e stile dicono certa – rimane, in mancanza di dati oggettivi, difficile da chiarire. Si ragiona su opere non firmate e documenti lacunosi e, passando attraverso sequenze ipotetiche, si arriva a conclusioni altrettanto ipotetiche, per quanto ragionevoli. Mancando riscontri *in re*, soprattutto firme, trattasi di vicenda incisoria di cui è veramente arduo tirare le fila.
- ⁽²⁹⁾ Il punto degli studi sull'argomento si trova in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna...*, cit. n. 16. Sullo specifico del mantegnismo della scultura lignea nella vasta area culturale compresa tra Brescia, Mantova e Verona, la *mise au point* è di un paio d'anni anteriore, cfr. *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee, tra Lombardia e Veneto. 1450-1540* (Castel Goffredo, Parrocchia di Sant'Erasmus Vescovo e Martire, 20 marzo - 21 giugno 2004), a cura di G. Fusari e M. Rossi, Castel Goffredo, 2004.
- ⁽³⁰⁾ La lettera, trascritta da Giovanni Agosti, è pubblicata in: AGOSTI, *Su Mantegna. I*, cit. n. 15, p. 376; *Maestri della scultura in legno...*, cit. n. 15, p. 21.
- ⁽³¹⁾ Cfr. AGOSTI, *Su Mantegna. I*, cit. n. 15, p. 379; *Maestri della scultura in legno...*, cit. n. 15, pp. 116-121. I rilievi vengono efficacemente definiti da Agosti «stampe di Mantegna pantografate e colorate [...]».
- ⁽³²⁾ Cfr. AGOSTI, *Su Mantegna. I*, cit. n. 15, pp. 375-432.
- ⁽³³⁾ Cfr. E. ANATI, *Le origini dell'arte e della concettualità*, Milano, 1988.
- ⁽³⁴⁾ «For most cultures, musical instruments are not just tools that increase human ability to produce sound; they also possess an animistic component. Curt Sachs [...] was the first to point out that they were icons or musical spirits given concrete form. To emphasize this link they are

often endowed with anthropomorphic elements, such as body outlines, facial features, sex organs»: così – esplicitamente riprendendo e mettendo a fuoco un pensiero già esposto da Curt Sachs nel primo Novecento (cfr. C. SACHS, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, 1929) – ha recentemente scritto Tilman Seebass, cfr. T. SEEBASS, *Iconography*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2001-2002, XII, p. 56. Già prima, il pensiero di Sachs è fatto proprio da Paul Collaer in P. COLLAER, E. WINTERNITZ, *Musicali strumenti*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, 1963, IX, col. 778.

- ⁽³⁵⁾ Sempre per rimanere nell'ambito della contemporaneità, nel 1981, Patrick Süskind costruisce il suo monologo teatrale *Der Kontrabass* sull'identificazione delle forme del contrabbasso con quelle di una vecchia signora (peraltro del tutto deprivata delle qualità di bellezza tradizionalmente riconosciute al gentil sesso, cfr. P. SÜSKIND, *La contrebasse*, traduction par B. Lortholary, Paris, 1989); mentre ancora nel 2003, sulla copertina e nel libello di corredo del successo discografico *Quelqu'un m'a dit*, l'insistito accostamento tra le fattezze di Carla Bruni e la foglia della sua chitarra non è stato verosimilmente casuale. Forniscono comunque riprove di grande eloquenza e immediata evidenza anche le epoche più remote. Uno dei primi tesori che il Louvre propone al suo visitatore è, ad esempio, una vetrinetta di sculturine dell'arte cicladica (rientranti nel «*Don Cordesse 1997*»): si tratta di piccoli marmi variamente dimensionati risalenti al III millennio a.C., patenti stilizzazioni del corpo femminile semplicemente definite «*en violon*». In riferimento alla produzione artistica dell'ambiente e della cronologia più prossimi all'operare dell'oscuro artefice del violone del Castello Sforzesco, poi, si può menzionare un disegno di cordofono in formato da gamba – conservato al British Museum di Londra, alternativamente assegnato a Giorgione e Tiziano, e tracciato in preparazione al *Concerto campestre* del Louvre – sulla cui tavola campeggia una decorazione apertamente ispirata alla muliebrità (cfr. M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano, 1989, p. 25, FIG. 4).
- ⁽³⁶⁾ È culto che James George Frazer ha fatto oggetto di analisi approfondita e di illuminanti riflessioni in diversi snodi del suo monumentale *The Golden Bough* (in dodici volumi, editi tra 1911 e 1915), della cui sintesi – stabilita dall'autore stesso nel 1922 – il lettore italiano trova edizione recente ed economicamente accessibile per i tipi della Newton, cfr. J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studi sulla magia e la religione*, traduzione dall'inglese di N. Rosati Bizzotto, Roma, 2006, *passim* (ma soprattutto pp. 26-28, 139-140, 141-142, 147, 173-174, 441-442).
- ⁽³⁷⁾ Eguale atipica è l'accentazione dell'antropomorfismo d'un altro strumento delle civiche collezioni di Milano: è la *pochette* con etichetta interna «Cati Antonio / Firenze 1641» (INV. N. 32), le cui parti scolpite non evocano né un uomo né una donna, ma un'asessuata parvenza di spettro. A dissimulare il carattere perturbante del riferimento macabro è la ricercatezza estrema della panoplia decorativa, eminentemente contraddistinta dalla preziosa pelle intarsiata alla certosina. Cfr. *Museo degli Strumenti...*, cit. n. 1, p. 31; *Museo degli Strumenti Musicali*, cit. n. 1, pp. 60-61 nr. 30 (scheda di C. AMIGHETTI). Nelle pagine a seguire di questa rivista, si veda il contributo di Alessandro Restelli circa la probabile natura di falso ottocentesco (o di primo novecento) dovuto al liutaio francese Claude Auguste Chevrier dell'Inv. Strumenti Musicali 32.

La Pochette ‘Antonio Cati’. Questioni di attribuzione

Alessandro Restelli

La *pochette en bateau* (INV. STRUMENTI MUSICALI N. 32) conservata presso il Civico Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano possiede la seguente etichetta, scritta a mano su carta e incollata internamente al fondo:

Cati Antonio / Firenze 1641⁽¹⁾ (FIG. 1)

Fin dal 1963, anno della sua entrata al museo⁽²⁾, questo esemplare è sempre stato considerato autentico. Tuttavia nel 1999 è stata suggerita l'ipotesi che non si tratti di un originale seicentesco. Il liutaio Claude Lebet infatti, nella personale monografia dedicata alla storia del tipico strumento dei maestri di danza, ha dichiarato esplicitamente che l'esemplare del Castello Sforzesco debba essere ritenuto una contraffazione realizzata tra la seconda metà del XIX secolo e l'inizio del XX da Claude Auguste Chevrier (1827/1828-1913)⁽³⁾, costruttore attivo a Beauvais e noto proprio per la produzione di *pochette* messe sul mercato in qualità di autentici strumenti antichi⁽⁴⁾. Allo stato attuale delle conoscenze, tale ipotesi sembra essere la più verosimile. In questa sede se ne intendono argomentare le ragioni.

Il dato preliminare è il fatto che, ad oggi, non sia stata ritrovata alcuna fonte documentaria diretta che attesti l'esistenza di un liutaio fiorentino di cognome Cati nei secoli XVII e XVIII. In particolare, per gli anni compresi tra il 1602 e il 1770, non si trova alcuna traccia di tale figura nei registri delle matricole dell'Università di Por San Pietro e dei Fabbricanti, la corporazione a cui necessariamente i costruttori di strumenti musicali dovevano essere ammessi per poter aprire bottega regolarmente a Firenze⁽⁵⁾. Inoltre in un arco temporale ancora più ampio, tra il 1533 ed il 1795, nessun liutaio Cati risulta essere stato alle dipendenze dirette della corte mediceo-loreense, dipendenza che costituiva una possibile alternativa a disposizione di un artigiano per poter svolgere la propria attività in modo autonomo rispetto al sistema corporativo cittadino. Infatti il suo nome non compare mai nei documenti relativi



FIG . 1 a



FIG . 1 b



FIG . 1 c

FIG. 1A-B-C - Milano, Castello Sforzesco, Museo degli Strumenti Musicali, Claude Auguste Chevrier (attr.), *pochette*, INV. STRUMENTI MUSICALI 32, fronte, laterale e retro.



FIG. 2 - Ubicazione sconosciuta, già Frassinello Monferrato (Alessandria), collezione Giovanni Accornero, Claude Auguste Chevrier (attr.), *pochette*.

agli strumenti musicali della Guardaroba Generale, cioè dell'ufficio centrale preposto alla gestione del patrimonio granducale (comprendente, oltre agli strumenti musicali, arredi, mobili, sculture, dipinti, gioielli, vestiti, armi e vari oggetti d'uso)⁽⁶⁾. Considerazioni ulteriori possono essere fatte in base all'esame di due caratteristiche della *pochette* del Castello Sforzesco comuni a tre strumenti della medesima tipologia: la dicitura dell'etichetta e la decorazione. Gli strumenti sono:

- Londra, collezione privata di David Edgard: *pochette*;
etichetta: «Cati Antonio / Firenze 1629»⁽⁷⁾.
- Ubicazione sconosciuta; già Frassinello Monferrato (Alessandria), collezione privata di Giovanni Accornero: *pochette*;
etichetta: «Cati P. Antonio / 1705»⁽⁸⁾ (FIG. 2)
- Firenze, collezione privata di Carlo Vettori: *pochette*;
etichetta: «Cati Piero / Firenze 174[ultima cifra non leggibile]»⁽⁹⁾

Si può notare che la dicitura delle etichette di tutti gli esemplari – compreso chiaramente quello di Milano – è in italiano ed è disposta sempre secondo la struttura

COGNOME NOME / CITTÀ CIFRA

Soprattutto si può riconoscere come siano sempre mutevoli gli elementi specificati per ogni 'campo di informazione' delle etichette. Difatti compaiono tre nomi propri differenti:

ANTONIO, P. ANTONIO e PIERO

Oltre a ciò, l'intervallo di tempo individuato dagli anni di costruzione indicati risulta molto esteso, compreso fra il 1629 e gli anni Quaranta del Settecento.

Proprio la mutevolezza delle indicazioni lascia dubitare fortemente dell'autenticità dei singoli strumenti coinvolti. Una conferma dell'inautenticità, poi, sembra provenire dall'osservazione della seconda caratteristica comune al medesimo insieme di oggetti, vale a dire la decorazione. Quello milanese e gli altri esemplari, infatti, presentano gli stessi tratti ornamentali: il volto ridente in avorio intagliato alla terminazione del cavigliere; gli intarsi in avorio o madreperla su corpo, manico e cavigliere, con motivi a losanghe e triangoli; la presenza ricorrente di uno o più volti intarsiati sulla cordiera e sul corpo. Ebbene, gli stessi elementi si trovano in due *pochette* realizzate da Claude Auguste Chevrier nel personale laboratorio di Beauvais⁽¹⁰⁾

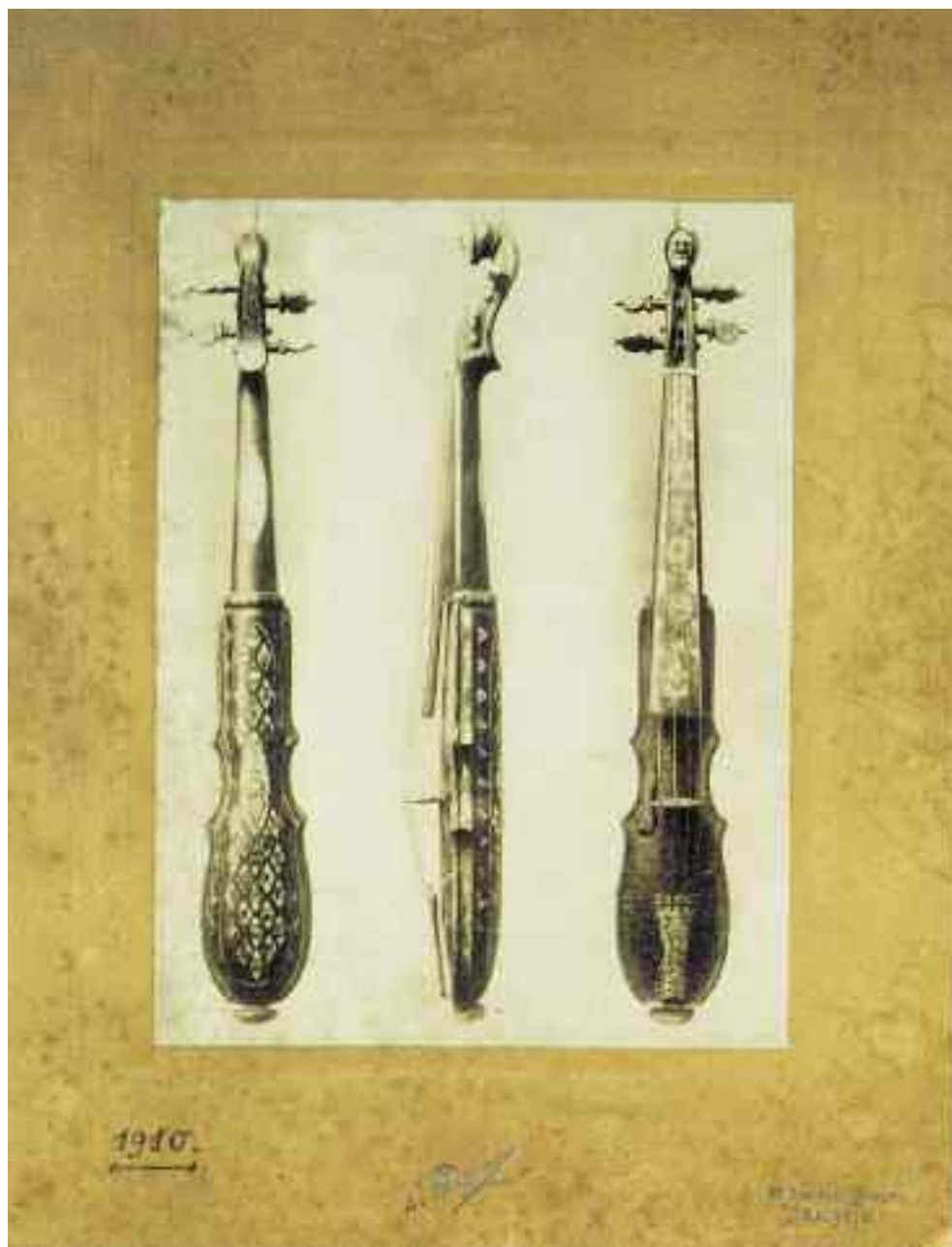


FIG. 3 - Claude Auguste Chevrier, *pochette* (da C. LEBET, *La pochette du maître à danser*, Roma - La Chaude-Fonds, 1999, p. 60).

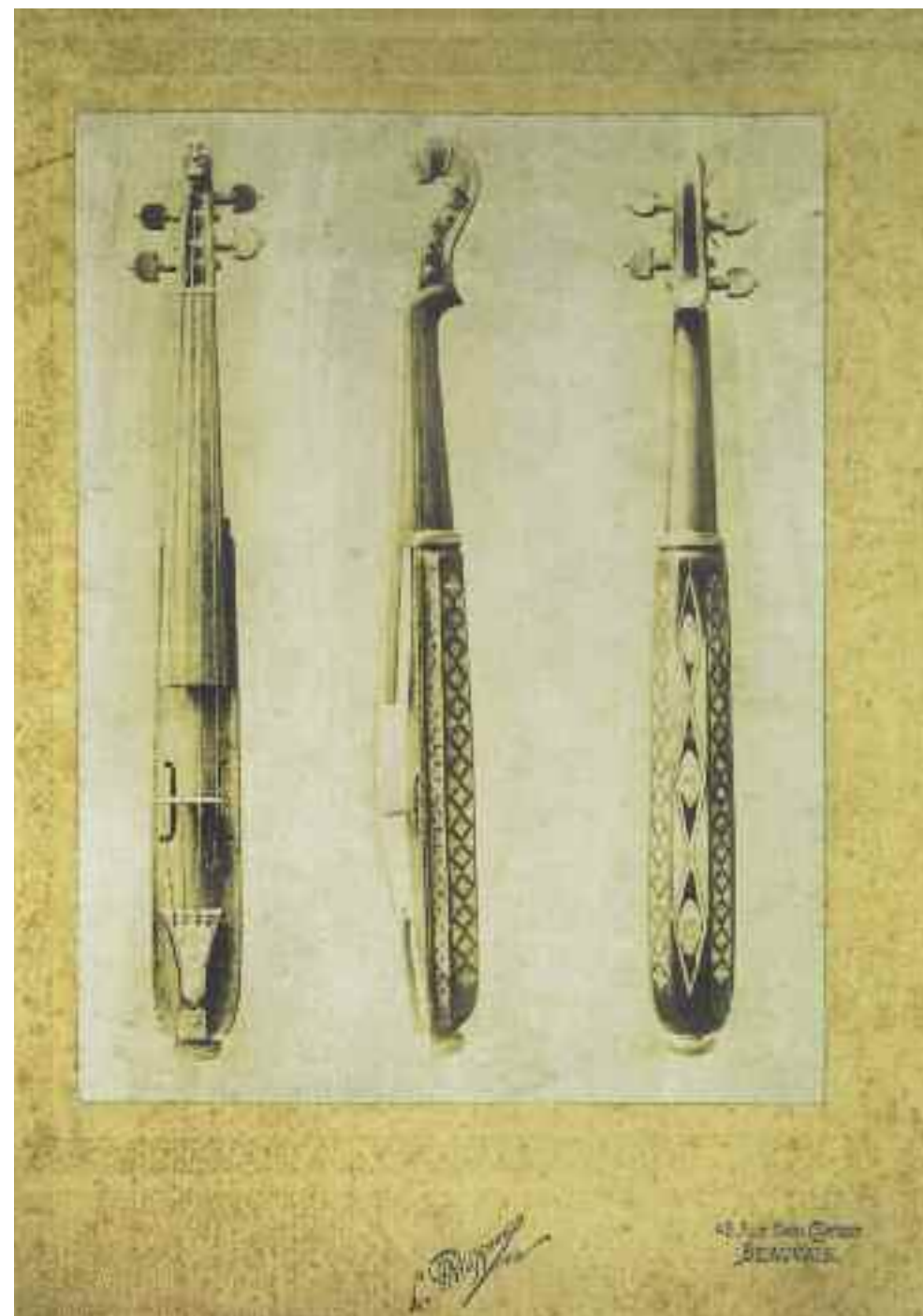


FIG. 4 - Claude Auguste Chevrier, *pochette* (da C. LEBET, *La pochette du maître à danser*, Roma - La Chaude-Fonds, 1999, p. 61).

(FIGG. 3-4). Inoltre in questo luogo è stata costruita una *pochette* con una decorazione del tutto analoga ma fornita di un'etichetta «Battista Bressano»⁽¹¹⁾ (FIG. 5). Ciò testimonia la pratica del liutaio francese di dotare le proprie *pochette* di una decorazione peculiare e, contemporaneamente, di un'etichetta finto-antica con il nome di un costruttore storicamente esistito – nello specifico un artigiano operante in area bresciana tra Cinque e Seicento, almeno stando alle conoscenze attuali, e autore del ribechino in forma di delfino oggi conservato al Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (INV. N. 1758)⁽¹²⁾. Dunque, alla luce di quanto osservato finora, l'autenticità dello strumento del Castello Sforzesco appare improbabile, mentre la sua specifica attribuzione a Claude Auguste Chevrier risulta particolarmente plausibile. Anzi, non sembra troppo azzardato attribuire allo stesso Chevrier anche un altro strumento considerato da sempre originale: la *pochette* (INV. N. 721) del Grassi Museum für Musikinstrumente dell'Università di Lipsia⁽¹³⁾ (FIG. 6). Questo oggetto possiede infatti tutte le caratteristiche decorative finora illustrate. In più la parte leggibile della sua etichetta recita «Antonio / Firenze 1641»⁽¹⁴⁾, una dicitura del tutto accostabile a «Cati Antonio / Firenze 1641» dell'esemplare di Milano. A questo punto si impone la valutazione di una seconda serie di strumenti coinvolti, in quanto anch'essi dotati di un'etichetta relativa a un liutaio con cognome Cati:

- asta *online* Tarisio del 17-24 ottobre 2002: violino;
etichetta: «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1738»⁽¹⁵⁾;
- Lipsia, Grassi Museum für Musikinstrumente dell'Università di Lipsia (INV. N. 756): violino piccolo;
etichetta: «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1741»⁽¹⁶⁾;
- asta Sotheby's di Londra del 15 giugno 1989: violoncello;
etichetta: «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1748»⁽¹⁷⁾;
- asta Skinner di Boston dell'8 novembre 1998: violino;
etichetta: «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1763»⁽¹⁸⁾.

Stabilendo un confronto tra i casi qui esaminati e il gruppo di *pochette* precedentemente trattato, emergono alcune significative diversità. Nei casi ora affrontati, infatti, la dicitura delle etichette è in una lingua differente, cioè in latino, e differente è la sua struttura:

I NOME II NOME COGNOME «FLORENTINUS» / «FECIT ANNO» CIFRA.



FIG. 5A, 5B - Claude Auguste Chevrier, *pochette* (da C. LEBET, *La pochette du maître à danser*, Roma - La Chaux-de-Fonds, 1999, p. 59).

Inoltre i dati specificati in ogni ‘campo di informazione’ sono stabili. Il nome proprio è unico,

PETRUS ANTONIUS

e gli anni di realizzazione indicati sono compresi entro un arco di tempo ristretto e coerente:

1738, 1741, 1748, 1763.

Tutti questi elementi sono confermati da alcune etichette riportate da specifici repertori liutari:

- «Petrus Antonius Cati Florentinus/ Fecit Anno 173[cifra non leggibile]»⁽¹⁹⁾,
- «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1738»⁽²⁰⁾,
- «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1740»⁽²¹⁾,
- «Petrus Antonius Cati Florentinus / Fecit Anno 1749»⁽²²⁾,

nonché da una coppia di annunci di vendita comparsi sulla rivista «The Strad», i quali recitano:

- «For sale: violin by Petrus Antonius Cati, 1737»⁽²³⁾;
- «Offers for sale / Violins / Pietro Antonio Cati, Florence 1753 / Lyon & Healy certificate».⁽²⁴⁾

Sembra perciò legittimo ipotizzare che la seconda serie di strumenti coinvolti – si tenga presente che non sono *pochette* e che non possiedono alcun elemento decorativo peculiare – sia opera di un costruttore ben distinto dall’autore della *pochette* del Castello Sforzesco e delle altre a cui quest’ultima è accomunata. La coerenza degli anni di produzione, il fatto che il violino piccolo presente a Lipsia sia appartenuto al barone fiorentino Alessandro Kraus (illustre e competente collezionista di strumenti musicali antichi)⁽²⁵⁾ e che il cognome Cati sia tuttora esistente in Italia, con particolare concentrazione nella zona tosco-romagnola e alcune occorrenze proprio nella provincia di Firenze, suggeriscono l’idea che si abbia a che fare con un costruttore realmente esistito.

Dunque, in conclusione, si possono riassumere verosimilmente le relazioni tra i costruttori e gli strumenti incontrati entro il quadro che segue. Un liutaio di cognome Cati sarebbe effettivamente vissuto a Firenze e vi avrebbe lavorato tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del XVIII secolo; di nome Pietro Antonio, sarebbe l’autore del violino piccolo oggi conservato al Museum für Musikinstrumente dell’Università di Lipsia e di alcuni strumenti ad arco (almeno due violini e un violoncello) circolati sul mercato antiquario nell’ultimo ventennio. Nessuna fonte documentaria diretta a lui relativa è stata ancora trovata, in quanto perduta o presente in luoghi a cui la ricerca non si è rivolta. Il liutaio francese Claude Auguste Chevrier avrebbe preso visione diretta di uno strumento ‘Cati’, oppure più generalmente sarebbe stato a conoscenza della sua esistenza; non si dimentichi che proprio il violino piccolo più volte indicato è stato citato nel 1884 dalla *Nomocheliurgografia* di Luigi Francesco Valdrighi⁽²⁶⁾. Chevrier avrebbe utilizzato così il nome ‘Cati’ come modello – necessario a ogni contraffattore – per le proprie falsificazioni, tra le quali è da annoverare la *pochette* inv. n. 32 del Civico Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano.



FIG . 1 a



FIG . 1 b



FIG . 1 c

FIG . 6 a-b-c - Lipsia, Grassi Museum für Musikinstrumente der Universität, Claude Auguste Chevrier (attr.), *pochette*, INV. 721, fronte, laterale e retro

- ⁽¹⁾ *Museo degli strumenti musicali*, a cura di A. Gatti, Milano, 1997 (*Musei e Gallerie di Milano*), p. 60.
- ⁽²⁾ *Museo degli strumenti musicali. Castello Sforzesco*, a cura di F. Gallini e N. Gallini, Milano, 1963, p. 31. Questo testo riporta un'etichetta errata, «Pier Antonio Cati / Firenze 1641», successivamente citata anche in *Liuteria italiana. Principali scuole antiche e moderne* (Barberino del Mugello, 10 giugno – 2 luglio 1989), a cura di C. Vettori, Firenze, 1989, p. 183.
- ⁽³⁾ C. LEBET, *La pochette du maître à danser*, La Chaux-de-Fonds-Roma, 1999, pp. 59-60.
- ⁽⁴⁾ R. VANNES, *Dictionnaire universel des luthiers*, I-II, Bruxelles, 1979³, I, pp. 60-61.
- ⁽⁵⁾ L. PULITI, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici granprincipe di Toscana e dell'origine del pianoforte. Memoria letta nell'adunanza dell'Accademia del R. Istituto Musicale il 7 dicembre 1873 dall'accademico Cav. Leto Puliti*, Firenze, 1874, pp. 78-84 e G. ROSSI ROGNONI, *Le botteghe fiorentine di strumenti musicali*, in *Arti Fiorentine. La grande storia dell'artigianato*, I-VI, Firenze, 1998-2003, V. *Il Seicento e il Settecento*, p. 138. L'abolizione delle corporazioni fiorentine è avvenuta nel 1770 all'interno della più generale riorganizzazione amministrativa promossa dal granduca Pietro Leopoldo di Lorena.
- ⁽⁶⁾ I testi di riferimento in cui sono stati pubblicati tali documenti sono: V. GAI, *Gli strumenti musicali della corte medicea*, Firenze, 1969; F. HAMMOND, *Musical instruments at the Medici court in the mid-seventeenth century*, «Analecta musicologica», 15 (1975); M. FABBRI, *La collezione medicea degli strumenti musicali in due sconosciuti inventari del primo Seicento*, «Note d'archivio per la storia musicale», n. s., 1 (1983); P. GARGIULO, *Strumenti musicali della corte medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1533-1609)*, «Note d'archivio per la storia musicale», n. s., 3 (1985); P. FERRARI, *Ancora sulla collezione medicea degli strumenti musicali: gli inventari inediti del 1670 e 1691*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, a cura di F. Luisi, Roma, 1990; V. GAI, *Considerazioni sulla collezione medicea di strumenti musicali alla luce di documenti sconosciuti del 1744-67 e 1794-95*, in *Musicologia humana. Studies in honour of Warren and Ursula Kirkendale*, a cura di S. Gmeinwieser D. Hiley e J. Riedelbauer, Firenze, 1994; M. DI PASQUALE, G. MONTANARI, *Le collezioni di strumenti musicali dei Medici e dei Lorena: modalità e vicende della dispersione*, in *Il museo degli strumenti musicali del conservatorio "Luigi Cherubini". "Rendo lieti in un tempo gli occhi el core"*, a cura di M. Branca, Livorno, 1999.
- ⁽⁷⁾ *Museo degli strumenti*, cit. n. 1, p. 60.
- ⁽⁸⁾ Comunicazioni personali di Claudio Amighetti e Giovanni Accornero.
- ⁽⁹⁾ *Museo degli strumenti*, cit. n. 1, p. 60. Secondo questo testo lo strumento sarebbe stato acquistato all'asta Phillips di Londra in data 22 marzo 1995; si veda *Phillips' fine musical instruments* (London, 22 March 1995), catalogo d'asta, London 1995, Lotto nr. 64.
- ⁽¹⁰⁾ LEBET, *La pochette*, cit. n. 3, pp. 60-61.
- ⁽¹¹⁾ *Ibid.*, p. 59.
- ⁽¹²⁾ *Strumenti musicali europei del Museo Civico Medievale di Bologna*, a cura di J.H. Van der Meer, Bologna, 1993, pp. 120-121, e *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno – 4 novembre 2007), a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, Firenze, 2007, p. 163.

- ⁽¹³⁾ P. DE WIT, *Katalog des Musikhistorischen Museums*, Leipzig, 1903, p. 113, nr. 334, e G. KINSKY, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Coln. Katalog*, I-II, Köln, 1910-1912, II. *Zupf- und Streichinstrumente*, p. 344, nr. 721.
- ⁽¹⁴⁾ Dato fornito da Birgit Heise, collaboratrice scientifica del museo.
- ⁽¹⁵⁾ *Tarisio. An internet auction of fine violins, violas, cellos and their bows* (Internet, 17-24 October 2002), catalogo d'asta, New York-London, 2002, Lotto IV.10
- ⁽¹⁶⁾ KINSKY, *Musikhistorisches Museum*, cit. n. 13, p. 359. Sulla tipologia del 'violino piccolo' si segnalano i seguenti contributi, nonché le relative bibliografie: P. LIERSCH, *Anmerkungen zu violino piccolo und violoncello piccolo. Mitteilungen zu einigen erhaltenen Instrumenten*, in *Zu Fragen des Instrumentariums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 10. Wissenschaftlichen Arbeitstagung* (25-27 Juni 1982), Blankenburg-Harz, 1982; M. DOWNIE BANKS, *The violino piccolo and other small violins*, «Early Music», 18/4 (November 1990); *Violino Piccolo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, I-XXIX, London, 2001, XXVI.
- ⁽¹⁷⁾ *Sotheby's musical instruments* (London, 15 June 1989), catalogo d'asta, London, 1989, Lotto nr. 69.
- ⁽¹⁸⁾ *Skinner's fine musical instruments* (Boston: 8 November 1998), catalogo d'asta, Boston, Skinner, 1998, Lotto nr. 110.
- ⁽¹⁹⁾ H. POIDRAS, *Dictionnaire des luthiers anciens et modernes critique et documentaire*, Rouen, 1930², p. 14.
- ⁽²⁰⁾ *Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte 19. Jahrhunderts*, a cura di Paul de Wit, I-II, Leipzig, 1902-1910, I, tav. V, nr. 56. Al momento non si è in grado di stabilire se si tratti del medesimo strumento battuto all'asta Tarisio del 2002.
- ⁽²¹⁾ W.L. LUTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher*, I-II, Tutzing, 1975⁶, etichetta nr. 108; VANNES, *Dictionnaire universel*, cit. n. 4, etichetta nr. 744.
- ⁽²²⁾ W. HENLEY, *Universal dictionary of violin and bow makers*, Brighton, 1973, p. 210. In questo testo è riportata anche la variante «Pietro Antonio Cati Florenitnus / Fecit Anno 1738»; questo è l'unico caso raccolto in cui i nomi propri siano in italiano. Potrebbe forse essere una trascrizione imprecisa di *Geigenzettel alter Meister*, cit. n. 20.
- ⁽²³⁾ «The Strad», 82 (January 1972), p. 433.
- ⁽²⁴⁾ «The Strad», 87 (February 1977), p. 858; (March 1977), p. 962; (April 1977), p. 1036; «The Strad», 88 (May 1977), p. 44; (June 1977), p. 156.
- ⁽²⁵⁾ A. KRAUS, *Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione strumenti musicali*, Firenze, 1901, p. 20.
- ⁽²⁶⁾ L.F. VALDRIGHI, *Normocheliurgografia antica e moderna*, Modena, 1884, p. 18.

Finito di stampare nel mese di Settembre 2010
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)