

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Gabinetto dei Disegni
Archivio Fotografico

Raccolte d'Arte Antica
Raccolte d'Arte Applicata
Raccolte Extraeuropee
Gabinetto Numismatico e Medagliere
Museo degli Strumenti Musicali

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

(Numero monografico)

Vol. XXXV - Anno XXXIX

CASTELLO SFORZESCO

In copertina:
Milano, Museo Poldi Pezzoli, legato testamentario Lampugnani Garantini Piatti 1997,
in deposito presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Andrea Mantegna,
Zuffa di dei marini (part.), inv. MPP 176.

SETTORE MUSEI
MILANO 2012

COMITATO DI REDAZIONE

Membri

CLAUDIO SALSI

Direttore

LAURA BASSO

Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

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 ROSSI

Responsabile del Gabinetto dei Disegni, conservatore

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

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

• • •

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

ISSN 0394 - 4808

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

Rassegna di Studi e di Notizie

L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa
lombarda nell'età di Mantegna

Atti del convegno di studi

Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli"

10-11 giugno 2008

a cura di Marco Collareta, Francesca Tasso

Redazione di

Ilaria De Palma

con

Elena Ottina

Liliana Serrone

Flaminia Sparacino

INDICE

Marco Collareta - <i>Per uno studio dei modelli seriali</i>	Pag.	13
Claudio Salsi - <i>Una panoramica relativa agli studi sull'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento</i>	»	20
Francesco Rossi - <i>Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo</i>	»	27
Marco Collareta - <i>I nielli di Maso Finiguerra e l'arte lombarda del Rinascimento</i>	»	45
Silvia Bianchi - <i>L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici</i>	»	51
Laura Aldovini - <i>Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari</i>	»	59
Valentina Catalucci - <i>La fortuna del «Bel Martino» in Lombardia</i>	»	72
Maria Grazia Albertini Ottolenghi - <i>Modelli per la pittura lombarda quattrocentesca: alcuni esempi</i>		93
Sandrina Bandera - <i>Fonti antiche e serialità nella decorazione in terracotta di Agostino de' Fondulis</i>	»	105
Vito Zani - <i>Intorno a un ciclo marmoreo pavese degli anni Ottanta del Quattrocento</i>	»	109

Cristina Quattrini - <i>Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento</i>	»	121
Pier Luigi Mulas - <i>Schemi impaginativi e apparato iconografico dell'Offiziolo Borromeo: le fonti</i>	»	133
Silvia Urbini - <i>Invenzioni e derivazioni nei libri illustrati milanesi del Rinascimento</i>	»	149
Giovanni Maria Fara - <i>Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna (con una precisazione sul soggiorno in Italia del 1505-1507)</i>	»	161
Emanuela Daffra - <i>La circolazione dei modelli incisi. Avvio di un sondaggio territoriale</i>	»	171
Silvio Leydi - <i>A693a: la rotella con la Medusa di Vienna riconsiderata</i>	»	181
Susanna Zanuso - <i>Medaglie e placchette nel ciborio della chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina</i>	»	197
Immagini	»	205

Per uno studio dei modelli seriali

Marco Collareta

a Joachim Poeschke

La marmorea *Madonna col Bambino* (FIG. 1) che abita una nicchia della parete sud della sacrestia della chiesa di San Bartolomeo a Bergamo costituisce un'aggiunta preziosa alla nostra conoscenza della scultura gotica lombarda. Grazie a un'iscrizione che corre sul basamento, sappiamo con esattezza che è stata scolpita nel 1440, da Ardigino da Busto Arsizio, per fra' Giovanni da Sorisole⁽¹⁾.

Solo il confronto con un analogo gruppo statuario, la *Madonna col Bambino* della bottega di Nicola Pisano oggi nella Collezione Ford di Detroit (FIG. 2)⁽²⁾, aggiunge qualcosa di nuovo a quelle notizie essenziali. Si tratta del fatto che la *Madonna col Bambino* di Bergamo costituisce una copia fedele di quella assai più antica oggi a Detroit, una copia le cui oscure ragioni vanno verosimilmente ricercate nel giro della devozione domenicana cui sembrano fare riferimento con assoluta certezza il committente dell'opera bergamasca e con una buona dose di probabilità l'autore di quella divenuta americana.

La forza della fede non va certo sottovalutata. Dopo tutto anche una delle più amate immagini sacre del Rinascimento lombardo, la *Madonna col Bambino* intorno alla quale crebbe lo splendido santuario di Saronno, non è che una copia. Il modello è costituito questa volta da un piccolo rilievo scontornato dell'orafo lucchese Francesco Marti, che l'anonimo plasticatore attivo a Saronno ha ampliato nelle misure e tradotto in terracotta⁽³⁾. Possediamo ancor oggi diversi esemplari di quel piccolo rilievo scontornato, applicati su arredi sacri o conservati a sé in collezioni pubbliche e private. È questa natura seriale del modello che differenzia il caso della *Madonna col Bambino* di Saronno da quella di Bergamo e, più in generale, le condizioni dell'arte *d'après* dell'età moderna da quelle delle età precedenti.

In effetti, se è vero che la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte risale perlomeno agli antichi sigilli mesopotamici, è vero altresì che essa conobbe un nuovo rilancio alla fine del Medioevo, quando ai sigilli appunto, alle monete, alle insegne di pellegrinaggio, alle tessere mercantili, agli ornati monumentali a stampo venne ad aggiungersi la produzione seriale di immagini autonome, ottenute non solo con le vecchie tecniche tridimensionali dello

stampaggio e della colatura, ma anche con le nuovissime tecniche bidimensionali dell'impressione a inchiostro da matrici lignee o metalliche⁽⁴⁾. Per il periodo e l'ambito geografico che più direttamente ci interessa qui, alla grande stagione delle silografie e delle terrecotte devozionali di stile gotico-internazionale non è possibile rivolgere che un breve accenno⁽⁵⁾. Ma si tratta di un accenno doveroso, giacché la tentazione di estrapolare alcuni di quei fenomeni dal loro contesto europeo e di leggerli nell'ottica oggi ossessiva della 'rinascita dell'Antichità' è forte, e cedervi significa perdere di vista la complessità dei problemi. In fondo i 'classici' di Aldo vengono dopo la Bibbia di Gutenberg e nessuno studioso delle origini della tipografia è disposto a negare le radici medievali, in senso proprio 'devote', di quell'epocale invenzione. Chiarito così un punto nevralgico, possiamo riprendere le fila del nostro discorso. Sulla scia di una tendenza che abbiamo visto tipica dello stile gotico-internazionale, sia gli artisti del Quattrocento italiano che quelli della coeva *Spätgotik* nordica approfittano delle tecniche di riproduzione disponibili all'epoca per diffondere le loro idee. Il caso più noto è quello dei rilievi dei grandi scultori fiorentini rappresentanti la *Madonna col Bambino*, i cui esemplari unici, solitamente in marmo, vengono riprodotti in più copie in terracotta, stucco e altri materiali facilmente lavorabili a calco⁽⁶⁾. In tal modo un'unica opera d'arte può riecheggiare contemporaneamente in più luoghi e a più livelli di appropriazione. Si pensi al celebre 'ovato' di Donatello o seguace nel Victoria and Albert Museum di Londra (FIG. 3)⁽⁷⁾. Mentre da tempo si è segnalata la letterale ripresa dei suoi angeli musicanti in un dipinto della scuola di Benozzo Gozzoli pure a Londra⁽⁸⁾, non mi pare sia mai stato rilevato l'influsso che l'insieme della sua composizione ebbe sul pannello centrale del 'piano nobile' del polittico di Butinone e Zenale a Treviglio (FIG. 4)⁽⁹⁾. Gli angeli musicanti spavalamente seduti negli angoli in basso, il trono rialzato su due soli gradini, il gruppo divino accostato da due figure oranti che accedono protendendo la testa di profilo sono troppo simili nelle due opere, al di là della diversa angolatura prospettica, per non ipotizzare la sedimentazione della più antica nel cuore stesso della più recente. So che la proposta lascerà indifferenti molti, ma penso che gli atti di questo Convegno avranno un senso nella misura in cui riusciranno a chiarire come la riproducibilità tecnica dell'immagine abbia aperto possibilità inaspettate nella vita artistica lombarda tra Quattro e Cinquecento.

Ma torniamo al saldo terreno dei confronti palmari. La dipendenza di un disegno del Pisanello a Chantilly da un paio di placchette di ambito donatelliano è nota da tempo⁽¹⁰⁾. Essa richiama la nostra attenzione su un punto cruciale: l'importanza dell'oreficeria, latamente intesa, nella messa a punto delle tecniche seriali diffuse in età rinascimentale. Quelle che si è soliti chiamare 'placchette' non sono infatti che riproduzioni in materiale meno prezioso di pezzi unici in oro, argento e altri materiali di lusso, che di norma non si conservano più⁽¹¹⁾. Gli esemplari esposti nelle vetrine dei nostri musei sono in genere in bronzo, ma nei depositi degli stessi istituti non è raro trovarli in piombo e quanto sappiamo della pratica orafa antica ci assicura che se ne rea-

lizzavano anche in zolfo. Proprio attraverso questo materiale, economicissimo e fedelissimo nel riprodurre il modello di partenza, orafi e intagliatori di pietre dure solevano controllare le fasi del loro lavoro e conservarne memoria. Documentata per i nielli di cui parleremo in un apposito saggio, la cosa è ipotizzabile anche per un celeberrimo micro-rilievo rappresentante *Cristo che guarisce l'ossesso* (FIG. 5), del quale si conservano al Louvre l'originale in argento intagliato e al Louvre stesso, nonché a Washington, due copie in bronzo fuso, che sembrano tratte non dall'originale in argento intagliato ma da deboli calchi in materiale plasmabile⁽¹²⁾.

La fortuna di quest'affascinante lavoro sembra essere stata immensa. In seno a essa ci interessano qui soprattutto le numerose riprese dal *Codice Varia 124* della Biblioteca Reale di Torino. Questo codice, datato 1476 e firmato da Cristoforo de' Predis, costituisce una miniera d'informazioni sull'utilizzo dei modelli seriali nell'arte lombarda del suo tempo. Il suo sterminato ciclo di storie cristologiche rendeva in effetti utile ogni contributo atto a elaborare le numerosissime scene. Succede così che, mentre gli spazi s'ispirano volentieri alla splendida piazza della placchetta del Louvre (FIG. 6), le figure dichiarino un'incoercibile attrazione per l'affollatissimo niello con l'*Incoronazione della Vergine* di Maso Finiguerra oggi al Bargello⁽¹³⁾. Conosciuto attraverso un calco in zolfo e/o una prova su carta, questo capolavoro dell'oreficeria fiorentina serve alla bottega miniatoria lombarda per imbastire la narrazione, costruire gli attori e adattare loro venerandi panni all'apostolica. Una simile apertura nei confronti delle suggestioni esterne spiega perché il *Codice Varia 124* della Biblioteca Reale di Torino conservi forse la più antica citazione sicuramente databile di una stampa del o dal Mantegna, raffigurante la *Flagellazione di Cristo*, da cui riprende quasi alla lettera le figure di due dei quattro aguzzini⁽¹⁴⁾. Dalle placchette, ai nielli, alle incisioni in lastra di metallo il passo è breve, e ancora più breve doveva apparire a quanti fruivano di quei manufatti all'interno di una società artistica fluida e ancora sostanzialmente estranea a ogni rigoroso specialismo.

L'impatto della grande pittura 'ponentina' sul *Codice Varia 124* della Biblioteca Reale di Torino è stato sottolineato da tempo⁽¹⁵⁾. Nulla attesta al contrario la presenza di stampe neerlandesi o renane tra i modelli seriali di quel singolare monumento dell'arte libraria. La cosa si spiega col fatto che, prima di Schongauer, la più antica grafica nordica conosce scarsa circolazione in Italia e del resto il 1476 è una data troppo precoce per verificare la penetrazione dell'arte del maestro di Colmar a sud delle Alpi. Anche in Lombardia, le prime testimonianze in tal senso corrono parallele alla giovinezza di Michelangelo, cui il Vasari collega esplicitamente l'affacciarsi del «Bel Martino» all'orizzonte artistico fiorentino⁽¹⁶⁾. L'argomento è qui trattato da altri, ma non posso non accennare alla mia profonda convinzione che lo stesso patriarca della pittura rinascimentale lombarda, il vecchio Foppa, abbia subito il fascino indiscusso dell'arte schongaueriana. Lo dimostra nella maniera più chiara la gran tavola che alla National Gallery di Londra rappresenta l'*Adorazione dei Magi* (FIG. 7)⁽¹⁷⁾, inspiegabile, nella sua serrata impagi-

nazione, senza il foglio d'identico soggetto licenziato dal grande incisore renano intorno al 1475 (FIG. 8)⁽¹⁸⁾. Il caso illustra alla perfezione l'opportunità di distinguere, con il Vasari, 'invenzione' e 'maniera' quando si tratta dello studio dei modelli, in specie seriali. Cade dunque a proposito ricordare qui che al dipinto londinese del Foppa s'ispira a sua volta una diffusissima placchetta del milanese Moderno⁽¹⁹⁾, copiata alla lettera in un rilievo in legno dipinto a Mortara⁽²⁰⁾ e invece genialmente reinterpretata in una celebre tavola di Cesare da Sesto a Capodimonte⁽²¹⁾, cui si collegano a loro volta, in un analogo gioco tra regola e licenza, un ispirato rilievo in marmo dell'Ordoñez a Napoli e uno ben più prosaico attribuito a Rinaldo Bonanno in Calabria⁽²²⁾.

La vicenda ripercorsa da ultimo dimostra come tempi, luoghi, livelli di qualità, rapporti tra generi agiscano nel campo che ci interessa con modalità assolutamente impreviste e imprevedibili. In un dipinto rappresentante la *Lapidazione di santo Stefano* del cremonese Francesco Casella a Brera è stato acutamente ravvisato l'impatto di un modello grafico⁽²³⁾. Poiché però l'opera appartiene a quella 'maniera moderna' che tra Lombardia e Veneto attuali è riccamente innervata di umori anticlassici, si è confrontata la figura del lapidatore sulla sinistra con due giovanili silografie di Dürer. In realtà quella figura è tratta di peso da uno dei protagonisti della *Battaglia di nudi* del Pollaiuolo⁽²⁴⁾, debitamente rivestito di panni contemporanei ma non in modo da annullarne del tutto il ritmo compositivo. C'è da chiedersi se davvero Francesco Casella ritenesse, come poi avrebbe fatto il Vasari, il Pollaiuolo un artista sostanzialmente superato o non invece un esempio ancora utile per lui per far apparire più moderna, cioè più italiana e più classica, la sua arte.

Del resto, che i pittori e gli scultori del passato si siano mossi diversamente da come ci hanno abituati a pensare gli storici dell'arte più vicini a noi è facilmente dimostrabile nel caso in cui un'unica opera attinga a modelli diversi. Lasciando il confine orientale dell'arte lombarda per quello occidentale, incontriamo un esempio eloquente di ciò nel dipinto col *Compianto sul Cristo morto* realizzato nel 1535 da fra' Simone Dondo da Carnoli per una non identificata chiesa ligure e oggi alla Carrara⁽²⁵⁾. Mentre il *Cristo morto* riprende alla lettera il dipinto d'analogo soggetto di Joos van Cleve giunto al Louvre dalla chiesa genovese di Santa Maria della Pace, il gruppo con la *Vergine* svenuta e la *Maddalena* piangente è tratto da una celebre incisione del o dal Mantegna⁽²⁶⁾. Ciò che colpisce qui è non tanto il riferimento esplicito a un grande maestro fiammingo del Cinquecento, quanto l'aver ritenuto ancora sostanzialmente buona, anche se sottovoce, una delle stampe più gettonate del Quattrocento italiano. Siamo probabilmente a Genova, negli anni cruciali del rinnovamento artistico patrocinato da Andrea Doria. Viene alla mente Luca Cambiaso, al quale, ragazzino, il padre faceva copiare un disegno del Mantegna di sua proprietà⁽²⁷⁾, forse preparatorio per, o identico con, quell'incisione col *Cristo risorto tra i santi Andrea e Longino*, di cui si rintracciano ripetuti echi nei dipinti rappresentanti la *Resurrezione di Cristo* del maestro genovese⁽²⁸⁾. Significativo allora che nell'*Autoritratto* di Luca

Cambiaso a Palazzo Bianco⁽²⁹⁾ l'artista si raffiguri in un interno alle cui pareti pendono modelli anatomici e due rilievi in bronzo, uno con un semplice cavallo rampante visto di profilo e uno con una più complessa scena 'all'antica', nella quale i conoscitori delle placchette rinascimentali non fanno fatica a riconoscere una versione ingrandita del mirabile rilievo con Muzio Scevola del bolognese e 'protoclassico' Maestro IO. F. F. Ancora una volta un'opera lontana nello spazio e nel tempo, che tuttavia Luca Cambiaso sembra aver amato sin da quando dipinse quel manifesto del suo manierismo che è l'*Adorazione dei Magi* della Sabauda⁽³⁰⁾.

La nostra introduzione potrebbe finire qui. Non voglio tuttavia rinunciare a un ultimo esempio, che ci riporta a Bergamo da dove siamo partiti. Mi riferisco al bel dipinto di Giampietro Silvio che a Sedrina rappresenta il *Cristo morto sorretto da angeli* (FIG. 9)⁽³¹⁾. Ove si prescindano da queste figure accessorie, la sacra immagine dipende chiaramente dall'incisione con il *Cristo in pietà*, realizzata da Agostino Veneziano su disegno di Andrea del Sarto (FIG. 10)⁽³²⁾. L'adozione di un modello centro-italiano da parte di un pittore veneto come Giampietro Silvio ha un valore didascalico forte per chi rammenti quel fenomeno epocale che è il compattarsi dell'arte italiana del pieno e tardo Rinascimento intorno a un nocciolo di ideali comuni che trascendono la pur evidente divisione in scuole. Il fatto poi che i nomi di Andrea del Sarto e Giampietro Silvio compaiono a breve distanza nella stessa pagina del trattato di Paolo Pino⁽³³⁾, che della consapevolezza di quell'epocale fenomeno è un testimone di primo piano, rimarca la cosa e insieme ci ricorda ancora una volta come la stampa sia dei libri che delle immagini abbia contribuito non tanto, come si suole ripetere nella scia di un celebre contributo di Walter Benjamin, a togliere l'aura all'opera d'arte, quanto piuttosto a potenziare la fama degli artisti e il loro definitivo insediamento nel canone europeo della cultura.

NOTE

⁽¹⁾ G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *La Madonna di Ardigino in San Bartolomeo a Bergamo*, «Arte Lombarda», 120 (1997), pp. 28-36.

⁽²⁾ G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Roma 1941, p. 172.

⁽³⁾ M. COLLARETA, C. BARACCHINI, *Grandi maestri e tecniche di riproduzione. Lo spazio dell'oreficeria nell'arte a Lucca tra Quattro e Cinquecento*, in *Matteo Civitali e il suo tempo*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004, Cinisello Balsamo 2004, pp. 203-204.

⁽⁴⁾ D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London 1994, pp. 1-6.

⁽⁵⁾ H. BECK, *Liebighaus Museum alter Plastik. Guide to the Collections*, Frankfurt am Main 1980, p. 163; LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance Print*, cit. n. 4, pp. 1-6.

⁽⁶⁾ U. MIDDELDORF, *Some Florentine Painted Madonna Reliefs* [1978], in ID., *Raccolta di Scritti, that is Collected Writings*, I-III, Firenze 1979-1981, III, pp. 221-228.

- ⁽⁷⁾ A. GALLI, scheda nr. 27, in *Masaccio e le origini del Rinascimento*, catalogo della mostra (San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 20 settembre-21 dicembre 2002), a cura di L. Bellosi, Milano 2002, pp. 176-177.
- ⁽⁸⁾ G. KAUFFMANN, *Donatello*, Berlin 1935, p. 218, n. 210.
- ⁽⁹⁾ L. P. GNACCOLINI, scheda nr. 18, in *Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati. Quindicesima edizione*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 marzo-5 giugno 2011; Vicenza, Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 17 giugno-11 settembre 2011), a cura di C. Bertelli, Venezia 2011, pp. 154-163. Una conferma delle attenzioni donatelliane del Polittico di Treviglio è offerta dai simboli degli Evangelisti che accompagnano i Padri della Chiesa nella predella, simboli che riprendono quasi alla lettera quelli divisati da Donatello per l'*Altare del Santo* a Padova.
- ⁽¹⁰⁾ M. FOSSI TODOROW, *I disegni di Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, pp. 123-124, nr. 171v.
- ⁽¹¹⁾ E. MOLINIER, *Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes*, Paris 1886, pp. VII-VIII.
- ⁽¹²⁾ M. COLLARETA, C.L. FROMMEL, scheda nr. 17, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Cinisello Balsamo 2006, pp. 236-239, con una discussione delle derivazioni fino ad allora segnalate.
- ⁽¹³⁾ Si veda più avanti il saggio specifico dedicato ai nielli di Maso Finiguerra.
- ⁽¹⁴⁾ Torino, Biblioteca Reale, *Codice Varia 124*, c. 109r, citato secondo il facsimile edito in *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de' Predis*, a cura di A. Vitale-Brovarone, Torino 1987. Per l'incisione del Mantegna si veda A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948, V, 8.
- ⁽¹⁵⁾ R. PASSONI, *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino e Cristoforo de' Predis*, in *Il Codice Varia*, cit. n. 14, pp. 85-87.
- ⁽¹⁶⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, VI, pp. 8-9, tenendo conto del fatto altamente significativo che nell'edizione del 1550 al posto di Schongauer viene menzionato Dürer.
- ⁽¹⁷⁾ M. G. BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997, pp. 138, 179.
- ⁽¹⁸⁾ *The Illustrated Bartsch*, 8, *Early German Artists*, ed. by J.C. Hutchison, New York 1980, p. 219.
- ⁽¹⁹⁾ D. LEWIS, *The Plaquettes of "Moderno" and His Followers*, in *Italian Plaquettes*, ed. by A. Luchs, Washington 1989 (*Studies in the History of Art*, 22), pp. 119-120.
- ⁽²⁰⁾ L. CAVAZZINI, scheda nr. 4, in *Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere*, catalogo della mostra (Mortara, Basilica di San Lorenzo, 20 settembre-18 ottobre 1997), Vigevano 1997, pp. 26-33.
- ⁽²¹⁾ M. CARMINATI, *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Milano 1994, pp. 196-200.
- ⁽²²⁾ F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, pp. 10, 185.
- ⁽²³⁾ M. TANZI, *Brera mai vista. Girovaghi, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, Milano 2004, pp. 34-35.
- ⁽²⁴⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 14, nr. D.I.1, ripresa, per quanto riguarda la figura che qui interessa, nell'incisione rappresentante la *Flagellazione*, *ibidem*, nr. B.I.7. III. Sull'impatto della stampa del Pollaiuolo in Lombardia, si veda anche quanto riferisce qui Vito Zani.
- ⁽²⁵⁾ G. ZANELLI, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, p. 39.
- ⁽²⁶⁾ Come osservato già da G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 419.
- ⁽²⁷⁾ G. SOPRANI, G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, I-II, Genova 1768, I, p. 35.
- ⁽²⁸⁾ Si vedano ad esempio M. BARTOLETTI, F. BOGGERO, L. MAGNANI, schede nrr. II, 2, 24, 25, 60, in *Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, Musei di Strada Nuova-Palazzo Rosso, 3 marzo-8 luglio 2007), a cura di Piero Boccardo, Franco Boggero, Clario di Fabio, Lauro Magnani, con la collaborazione di Jonathan Bober, Cinisello Balsamo 2007, pp. 208, 252, 254, 324. Per l'incisione del o dal Mantegna col *Cristo risorto*, si veda HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 14, V, 7.
- ⁽²⁹⁾ P. BOCCARDO, scheda nr. II, 1, in *Luca Cambiaso*, cit. n. 28, p. 206.
- ⁽³⁰⁾ L. MAGNANI, scheda nr. II, 5, in *Luca Cambiaso*, cit. n. 28, p. 214.
- ⁽³¹⁾ L. PAGNONI, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1992, pp. 339-340.
- ⁽³²⁾ *The Illustrated Bartsch*, 26, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, ed. by K. Oberhuber, New York 1978, p. 58.
- ⁽³³⁾ P. PINO, *Dialogo di pittura [1548]*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962, I, p. 126.

Una panoramica relativa agli studi sull'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento

Claudio Salsi

I primi contributi

L'interesse per l'incisione lombarda del primo Rinascimento si manifesta nella seconda metà dell'Ottocento, con una serie di articoli di interesse specifico ad opera di autori quali Georges Duplessis, Émile Galichon, Girolamo D'Adda, Henri Delaborde, Victor Masséna Prince d'Essling, la maggior parte dei quali pubblicati a Parigi nella *Gazette des Beaux-Arts*⁽¹⁾ o recensiti e divulgati grazie a quest'ultima.

Contributi di carattere generale

Il primo contributo di carattere generale si ha nel 1913 con l'opera di Paul Kristeller *Die lombardische Graphik der Renaissance* (Berlino, edito da Bruno Cassirer, di cui esiste anche la riproduzione in facsimile – Hildesheim, New York 1975) che descrive la produzione libraria illustrata dell'Italia settentrionale (con esclusione di Venezia e del Veneto) raccogliendola sotto la denominazione di «lombardische». Un limite di questa pubblicazione è costituito dal numero molto scarso di riproduzioni da cui è corredata⁽²⁾. Dell'argomento si è occupato anche Francesco Malaguzzi Valeri nei quattro volumi di *La corte di Lodovico il Moro*, pubblicati tra il 1913 e il 1929 (Milano, Hoepli o nell'edizione in facsimile – Nendeln 1970; oggi consultabile anche on-line su <http://archive.org>).

Fondamentale per gli studi relativi ai primordi dell'incisione in Lombardia è il monumentale catalogo di Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described* (I-VII, New York, London 1938-1948 e nella ristampa anastatica – Nendeln 1970), dedicato alle incisioni in rame del Quattro e del Cinquecento. Sotto la dicitura generica di «north italian» del primo volume (intitolato *Florentine engravings and anonymous prints of other schools*, 1938) e di «Known masters other than florentine, monogrammists and anonymous» – questo il titolo del quinto volume edito nel 1948 – lo studioso raggruppa gli incisori settentrionali, tra cui quelli operanti in Lombardia. Quest'opera inaugura i criteri della moderna catalogazione e presenta illustrazioni di grande formato, generalmente ben leggibili. Nel 1942, in pieno tempo di guerra, ha luogo

al Castello Sforzesco di Milano la mostra *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*⁽³⁾, accompagnata da un pregevole catalogo a cura di Luigi Sorrento; mentre la mostra è ancora aperta esce in «Emporium» un articolo di Costantino Baroni dedicato alle stampe lombarde del Rinascimento⁽⁴⁾. Negli anni seguenti l'interesse per questa produzione si concretizza nella mostra tenutasi nel 1948 a Zurigo, *Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus - 1800 nach Christus*⁽⁵⁾, poi trasferita nel 1949 a Milano con il titolo *Incisioni italiane del Rinascimento già esposte a Zurigo alla Mostra dei tesori d'arte di Lombardia*⁽⁶⁾. A Paolo Arrigoni si devono nel 1957 il saggio *L'incisione rinascimentale milanese* all'interno dell'ottavo volume della *Storia di Milano*⁽⁷⁾ e, nel 1967, il catalogo *Mostra di incisioni italiane del Rinascimento conservate all'Ambrosiana*⁽⁸⁾. In seguito, per l'incisione su rame, importanti contributi sono stati offerti dalla mostra della National Gallery di Washington del 1973⁽⁹⁾ e dal catalogo della mostra della Biblioteca Nazionale di Parigi *Les premières gravures italiennes* del 1999⁽¹⁰⁾, che nell'indice distingue un ambito mantovano facente capo al Mantegna e un ambito lombardo-milanese formatosi attorno a Leonardo.

In ordine di tempo l'ultimo contributo di carattere generale è stato fornito da Mark Zucker nei volumi della serie *Early Italian Masters in The Illustrated Bartsch* (TIB 24 e 25 e i relativi *Commentary*, editi a New York rispettivamente nel 1980, 1984, 1993, 1994, 1999, 2000); in particolare l'incisione lombarda è trattata nel quarto volume di *Commentary*⁽¹¹⁾, dove sono illustrate ed esaminate anche opere non citate in Bartsch.

Per quanto concerne l'illustrazione dei libri, vanno tenuti presenti i monumentali lavori di Friedrich Lippmann, *Der Italianische Holzschnitt im 15. Jahrhundert*, Berlino 1885, tradotto dall'autore in inglese con correzioni e aggiunte nel volume *The art of wood-engraving in Italy in the Fifteenth century*, London 1888 (successivamente edito ad Amsterdam nel 1969 con l'aggiunta degli indici); di Wilhelm Ludwig Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*, I-VIII, Leipzig 1926-1930, in particolare il volume 1, *Holzschnitte: mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, den apokryphen Evangelien und biblischen Legenden*, Leipzig 1926, e nell'edizione successiva Stuttgart-Nendeln 1969; di Max Sander, *Le livre à figure italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, I-VI, Milano 1942 (edizioni successive: Nendeln 1969, Lodi 1996), un vastissimo catalogo che abbraccia il Rinascimento italiano, con un'ampia parte dedicata alla Lombardia; di A.M. Hind, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the 15th Century*, I-II, London 1935 (edizione successiva New York 1963); solo negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento l'aspetto dell'illustrazione libraria milanese viene approfondito dagli studi di Caterina Santoro, di Sergio Samek Ludovici e di Paolo Arrigoni⁽¹²⁾. Il più recente contributo sull'illustrazione silografica milanese alla fine del Quattrocento è offerto da Silvia Urbini in *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri* (Modena 2006); dello stesso autore si veda il saggio in questa sede e relativa bibliografia.

Contributi di carattere specifico

Numerosi sono gli studi e gli approfondimenti focalizzati sulla produzione incisoria riferibile ai maggiori artisti presenti in quest'epoca in Lombardia e ai loro epigoni: Mantegna e i mantegneschi, Bramante, Leonardo e gli incisori della sua cerchia.

Una domanda che per tempo si sono posti gli studiosi è la seguente: Mantegna, Bramante, Leonardo furono essi stessi incisori?

Per Mantegna la questione, posta inizialmente da E. Tietze-Conrat in un articolo del 1943 pubblicato sulla *Gazette des Beaux-Arts*⁽¹³⁾, è ancora controversa. Tradizionalmente, a partire dagli studi di Kristeller (1901, 1902)⁽¹⁴⁾, sono state attribuite a Mantegna sette stampe, ma il dibattito critico ha di volta in volta ampliato o ridotto il *corpus* dell'artista fino alle posizioni tra loro opposte espresse nel catalogo della mostra sul Mantegna del 1992 da David Landau e Suzanne Boorsch, la quale assegna a quello che chiama «primo incisore» le stampe sinora attribuite alla mano del Mantegna; questi stessi studiosi riferiscono a Giovanni Antonio da Brescia le stampe recanti la firma abbreviata «Z.A.» in precedenza attribuite a Zoan Andrea⁽¹⁵⁾. Studi pubblicati da Shelley Fletcher nel 1997 e nel 2001 su *Print Quarterly*⁽¹⁶⁾ e basati sull'osservazione delle stampe con un microscopio elettronico, portano a constatare che il gruppo delle sette incisioni attribuite dalla tradizione al Mantegna presenta indubbie analogie esecutive; ma è d'altronde almeno in parte documentato il rapporto di Mantegna con intagliatori professionisti, come attesta il contratto stipulato nel 1475 e ritrovato da Andrea Canova (contributi del 2001 e 2002)⁽¹⁷⁾ con il quale Mantegna affidava al giovane orefice Gian Marco Cavalli l'intaglio di lastre di rame da suoi disegni. A ciò si aggiungono gli studi di Rodolfo Signorini (1996 e 1998)⁽¹⁸⁾ che ha rinvenuto e pubblicato il testamento del figlio del Mantegna, Ludovico, stilato nel 1510, cui è allegato un inventario di lastre paterne presenti nella sua casa di Mantova. Tra gli scritti più recenti relativi ad Andrea Mantegna sono da ricordare i saggi pubblicati da Giovanni Agosti in *Prospettiva* (1993, 1994, 1995, 1997, 2004)⁽¹⁹⁾, ai quali fa seguito il volume *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, e inoltre gli studi di Maria Grazia Albertini Ottolenghi⁽²⁰⁾, Giorgio Marini⁽²¹⁾, Giovanni Romano⁽²²⁾ e Andrea Canova⁽²³⁾.

Per quanto riguarda il bulino *Interno di un tempio con figure* (incisione Prevedari) datato 1481 e l'analisi delle numerose problematiche relative all'attribuzione, alla relazione con Donato Bramante e ai rapporti con la cultura del tempo, oltre ai fondamentali apporti di Luca Beltrami e di Clelia Alberici, di cui si dà conto nell'intervento di Laura Aldovini in questa sede, si vedano i recenti contributi di chi scrive⁽²⁴⁾, di Giovanni Romano⁽²⁵⁾ e naturalmente il saggio di Aldovini nel presente volume, a cui rimandiamo anche per la selezionata e aggiornata bibliografia di riferimento⁽²⁶⁾.

Riguardo a Leonardo da Vinci⁽²⁷⁾, nel catalogo della mostra *Leonardo e l'incisione*, tenutasi al Castello Sforzesco di Milano nel 1984, Clelia Alberici scrive: «Se Leonardo abbia praticato l'arte del bulino è un problema che vari studiosi si sono posti da parecchi decenni» e cita nelle note del saggio i rife-

rimenti bibliografici relativi alle opposte posizioni⁽²⁸⁾. Nel 1999 Mark Zucker afferma: «We can be fairly certain that he [Leonardo] himself did not engrave»⁽²⁹⁾; lo studioso ritiene inoltre che questo artista (a differenza di altri) non abbia mai collaborato con gli intagliatori che hanno inciso dalle sue opere e neppure sia stato al corrente che essi incidessero da sue invenzioni. Sembra comunque che Leonardo abbia quanto meno dimostrato interesse per un procedimento a stampa allora ignoto. Ladislao Reti, in un articolo pubblicato nel 1971 in *I quaderni del conoscitore di stampe*, riporta un brano di Leonardo (contenuto in una pagina databile al 1504 del *Codice II* di Madrid) che descrive un metodo di incisione assai simile all'acquaforte⁽³⁰⁾. Seguendo tali istruzioni, il pittore e grafico milanese Attilio Rossi (1909-1994) è riuscito a realizzare un *cliché* riproducente un disegno di Leonardo conservato a Windsor, *Studio dell'anatomia ossea di una mano* (illustrato nello stesso articolo del Reti del 1971 e nel catalogo sopracitato a cura di Alberici del 1984).

Un interessante foglio anonimo dell'Ambrosiana raffigurante *Sant'Alessio*, tradizionalmente considerato opera di un seguace di Leonardo per le qualità di morbidezza atmosferica che lo caratterizzano e lo avvicinano allo sfumato leonardesco, ha ricevuto di recente due proposte attributive. In un saggio del 1998 Giovanni Agosti propone di sciogliere il monogramma che compare sulla stampa «DA» (capovolto «GA»), sovrastato da un segno di abbreviazione, in *Galli* suggerendone l'attribuzione al pittore Francesco Galli detto Napoletano⁽³¹⁾, ritenuto dalla critica più recente uno dei primissimi seguaci di Leonardo a Milano, attivo anche come disegnatore di monete per il conio e abituale frequentatore dell'ambiente degli incisori. Concordano con questa ipotesi attributiva Giorgio Marini⁽³²⁾ e Silvia Urbini nel già menzionato lavoro del 2006 (p. 90). Senza produrre argomenti convincenti Mark Zucker avanza invece la proposta di riferire le iniziali «GA» a un altro allievo di Leonardo, il pittore Giovanni Antonio Boltraffio⁽³³⁾.

Infine, tra gli interventi relativi ad argomenti specifici, va ricordato quello di Peter Dreyer e Matthias Winner del 1964 a proposito del Maestro del 1515, da questi studiosi identificato con Agostino Busti, detto il Bambaia, sulla base della corrispondenza di alcune sue incisioni con disegni di un taccuino conservato a Berlino, attribuito appunto al Bambaia⁽³⁴⁾. Altri commentatori non concordano con tale orientamento critico⁽³⁵⁾.

NOTE

⁽¹⁾ Si pensi ad esempio a GIROLAMO D'ADDA, *Léonard de Vinci. La gravure milanaise et Passavant*, «Gazette des Beaux-Arts», 25 (1868), pp. 123-152.

⁽²⁾ Si veda anche P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1922, pp. 150-152.

- ⁽³⁾ *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, aprile-giugno 1942), Milano 1942.
- ⁽⁴⁾ C. BARONI, *Stampe lombarde del Rinascimento*, «Emporium», 96 (1942), fasc. 12 (576), pp. 504-514.
- ⁽⁵⁾ *Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus-1800 nach Christus*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthhaus, novembre 1948-marzo 1949), Zürich 1948, edito insieme a *Bilderteil zum Ausführlichen Verzeichnis 112 Abbildungen*.
- ⁽⁶⁾ *Incisioni italiane del Rinascimento già esposte a Zurigo alla mostra dei tesori d'arte di Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, settembre-ottobre 1949), Milano 1949.
- ⁽⁷⁾ *Storia di Milano. 8. Tra Francia e Spagna (1500-1535)*, Milano 1957, pp. 689-719.
- ⁽⁸⁾ *Mostra di incisioni italiane del Rinascimento conservate all'Ambrosiana*, a cura di P. Arrighi, Milano 1967.
- ⁽⁹⁾ *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 1973), a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973.
- ⁽¹⁰⁾ G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento-début du Cinquecento. Inventaire de la collection du Département des estampes et de la photographie*, Paris 1999.
- ⁽¹¹⁾ M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch*, 24, *Commentary*, Part IV, New York 1999. Sempre di carattere generale è il volume: D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven-London 1994, in particolare il capitolo 4, *From Collaboration to Reproduction in Italy*, pp. 103-168. Per uno studio sui rapporti tra l'incisione lombarda e le altre arti, oltre al contributo di Silvia Bianchi in questo volume, si segnalano anche: S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 27 (2003), pp. 123-174; C. SALSÌ, *Una stampa di ambito lombardo in relazione con il Presepe di Trognano e alcune considerazioni iconografiche*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 93-100. Sui nielli lombardi si veda L. ALDOVINI, *Lombard nielli at the British Museum*, «Print Quarterly», 29 (2012), 2, pp. 163-168, con bibliografia. Ulteriori contributi alla storia dell'incisione in Lombardia sono stati forniti dai due interventi di Laura Aldovini («Per ravvivare croci e calici, tabernacoli e paci»: Malaguzzi Valeri e l'incisione nell'età di Ludovico il Moro) e di Simone Ferrari (Malaguzzi Valeri e l'incisione nell'età di Ludovico il Moro) durante il recente convegno di studi *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela* (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), i cui atti sono in corso di stampa presso il periodico *Arte Lombarda*.
- ⁽¹²⁾ C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*, Milano 1956, con prefazione di Lamberto Donati; EAD., *I primi cinquant'anni della stampa in Italia attraverso le più pregevoli edizioni della Trivulziana*, Milano 1965, pp. 25-38; S. SAMEK LUDOVICI, *Illustrazione del libro e incisioni in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960; P. ARRIGHI, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei sec. XV-XIX*, in *Storia di Milano. 15. Nell'Unità Italiana (1859-1900)*, Milano 1962, pp. 667-718. Tra gli approfondimenti recenti si segnala quello relativo al frontespizio xilografico dell'opuscolo recante il titolo *Antiquarie prospetliche Romane Composte per prospectivo Melanese depictore* (cfr. G. AGOSTI, D. ISELLA, *Antiquarie prospetliche romane*, Parma 2004; L. ALDOVINI, scheda nr. III.3, in *Maestri della scultura in legno del duca-to degli Sforza*, catalogo della mostra [Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006], a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 176-177).
- ⁽¹³⁾ E. TIETZE-CONRAT, *Was Mantegna an Engraver?*, «Gazette des Beaux-Arts», 24 (1943), pp. 375-381.
- ⁽¹⁴⁾ P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London 1901 [Berlin 1902].
- ⁽¹⁵⁾ D. LANDAU, *Mantegna incisore, Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 maggio-12 luglio 1992), a cura di J. Martineau, Milano 1992, pp. 42-53: 51; S. BOORSCH, *Mantegna e i suoi incisori*, in *ibidem*, pp. 54-65: p. 56. Degli stessi autori si vedano anche le schede all'interno del catalogo citato.
- ⁽¹⁶⁾ S.S. FLECHTER, *A Re-Evaluation of Two Mantegna Prints*, «Print Quarterly», 14 (1997), 1, pp. 67-77; S.S. FLECHTER, *A Closer Look at Mantegna's Prints*, «Print Quarterly», 18 (2001), 1, pp. 3-41.
- ⁽¹⁷⁾ A. CANOVA, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia medioevale umanistica», 42 (2001), pp. 149-179; ID., *Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli: nuovi documenti mantovani*, «Italia medioevale umanistica», 43 (2002), pp. 201-229.
- ⁽¹⁸⁾ R. SIGNORINI, *Nex Findings about Andrea Mantegna: His Son Ludovico's Post-mortem Inventory (1510)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 49 (1996), pp. 103-118; ID., *Una straordinaria fonte di scoperte su Andrea Mantegna: l'inventario dei beni di suo figlio Ludovico (17 luglio 1510)*, «Civiltà mantovana», 106 (1998), pp. 9-27.
- ⁽¹⁹⁾ G. AGOSTI, *Su Mantegna*, 1. (All'ingresso della mostra del 1992, a Londra), «Prospettiva», 71 (1993), pp. 42-52; ID., *Su Mantegna*, 2. (All'ingresso della "maniera moderna"), «Prospettiva», 72 (1993), pp. 66-82; ID., *Su Mantegna*, 3. (Ancora all'ingresso della "maniera moderna"), «Prospettiva», 73-74 (1994), pp. 131-143; ID., *Su Mantegna*, 4. (A Mantova, nel Cinquecento), «Prospettiva», 77 (1995), pp. 58-83; ID., *Su Mantegna*, 5. (Intorno a Vasari), «Prospettiva», 80 (1995), pp. 61-89; ID., *Su Mantegna*, 6. (Lombardia), «Prospettiva», 85 (1997), pp. 59-90; ID., *Su Mantegna*, 7. (Nell'Europa del Seicento), «Prospettiva», 115-116 (2004), pp. 135-158.
- ⁽²⁰⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il ruolo delle stampe fra Quattro e Cinquecento e Mantegna*, in *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 15 novembre 2003-15 gennaio 2004), a cura di S. Lomartire, Milano, 2003, pp. 17-22.
- ⁽²¹⁾ G. MARINI, *Mantegna, la grafica e la diffusione dei modelli tramite le stampe*, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, Gran Guardia, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 91-93.
- ⁽²²⁾ G. ROMANO, *Mantegna incisore*, in *Andrea Mantegna. Catalogo dell'opera grafica*, catalogo della mostra (Torino, Galleria L'Arte Antica Silverio Salamon, 15 maggio-28 giugno 2008), a cura di S. Salamon, Volpiano 2008, pp. VII-XI; ristampato anche in «Artibus et historiae», 31 (2010), 62 (Konrad Oberhuber in memoriam), pp. 131-135.
- ⁽²³⁾ A. CANOVA, *Mantegna invenit*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 243-247; nello stesso catalogo inoltre si vedano le schede di S. Boorsch (pp. 251-255; 277-278; 287-290); L. Aldovini (pp. 256-257; 266-267); A. Canova (pp. 274-277; 279-281; 290-291).
- ⁽²⁴⁾ C. SALSÌ, *La moda 'alla lombarda' del XV secolo. Esempi nella stampa Prevedari della Civica Raccolta A. Bertarelli di Milano*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, atti del convegno (Trento, 7-8 ottobre 2002), a cura di L. Dal Prà, P. Peri, Trento 2006 (*Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni*, 12), pp. 159-171.

- ⁽²⁵⁾ G. ROMANO, *Un seminario su Bramantino*, «Concorso. Arti e Lettere», 1 (2007), pp. 39-69: pp. 57-58; ID., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 199-206, p. 204 n. 4 (qui recuperiamo anche la citazione della scheda nr. II.11 di Alessia Alberti, con sorvegliata bibliografia, in *Maestri della scultura*, cit. n. 12, p. 136).
- ⁽²⁶⁾ Cfr. *infra* ALDOVINI, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*: in particolare si segnala l'utilità di confrontare l'esemplare dell'incisione conservato al British Museum di Londra con quello della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, attraverso le schede tecniche rispettivamente alle note 2 e 3.
- ⁽²⁷⁾ Tra i primi studi si segnalano: A. BLUM, *Léonard de Vinci graveur*, «Gazette des Beaux-Arts», 8 (1932), pp. 89-104.
- ⁽²⁸⁾ C. ALBERICI, *Incisori di derivazione leonardesca*, in *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio-aprile 1984), Milano 1984, pp. 15-17: p. 15.
- ⁽²⁹⁾ M. ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, p. 125.
- ⁽³⁰⁾ L. RETI, *Leonardo e l'invenzione dell'acquaforte*, «I quaderni del conoscitore di stampe», 6 (1971), pp. 36-41.
- ⁽³¹⁾ G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39-93: p. 51.
- ⁽³²⁾ Si veda la nota di G. MARINI *Francesco Napoletano*, «Print Quarterly», 18 (2001), 2, p. 201. E ancora: G. BORA, *I leonardeschi a Venezia tra anticlassicismo e "maniera moderna"*, in *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 22 marzo-5 luglio 1992), a cura di G. Nepi Sciré, P.C. Marani, Venezia 1992, p. 122; A. BALLARIN con la collaborazione di M. MENEGATTI e B.M. SAVY, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, p. 680 e IV, fig. 537.
- ⁽³³⁾ M. ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, p. 126.
- ⁽³⁴⁾ P. DREYER, M. WINNER, *Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin*, «Jahrbuch der Berliner Museen», n.s., 6 (1964), pp. 53-94.
- ⁽³⁵⁾ Cfr. G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 119 e p. 130, n. 66; ID., *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 141 n. 63. Al Maestro del 1515 sono state riferite alcune stampe derivate dal Mantegna, cfr. *ibidem*, p. 121 con bibliografia.

Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo⁽¹⁾

Francesco Rossi

Premessa

Il tema delle relazioni – iconografiche e stilistiche – tra la placchetta rinascimentale⁽²⁾ e la produzione scultorea coeva, nello specifico lombarda, è stato oggetto di ampio dibattito da parte della critica, e risulterebbe in questa sede dispersivo riassumerne i termini⁽³⁾: basti quindi accennare alle due principali linee di ricerca che sono state fin qui perseguite.

La prima di queste linee è per così dire ‘interna’ allo studio delle placchette, rivelandosi funzionale alla definizione di una cronologia assoluta per le placchette stesse: gli scritti di Eugène Müntz⁽⁴⁾, di Émile Molinier⁽⁵⁾, di Wilhelm Bode⁽⁶⁾, e ancora di Leo Planiscig⁽⁷⁾, sono densissimi di tali confronti, ricercati nella convinzione che il fatto di riconoscere una placchetta come replicata in rilievi o dipinti di sicura datazione costituisse un solido *terminus ante quem* per la datazione delle placchette stesse: concetto su cui sono state avanzate in seguito sottili (e anche fondate) distinzioni, ma che mantiene una sua validità e che ha in ogni caso consentito di impostare repertori di sicuro affidamento. Una seconda linea di ricerca, assai più recente, si incardina invece sull’acquisito riconoscimento di una delle qualità della placchetta come tale, la sua potenzialità come fonte iconografica, non diversamente da quanto accade per l’incisione o per la medagliistica: in quanto il suo carattere seriale, e la sua conseguente diffusione ‘a basso costo’, la rendeva facilmente utilizzabile dagli artisti, e in specie dagli scultori; e su questa linea gli studi di chi scrive⁽⁸⁾, e più recentemente di Andrew Burnett e Richard Schofield⁽⁹⁾, di Catherine Chédeau⁽¹⁰⁾, di Marika Leino⁽¹¹⁾ hanno predisposto veri repertori di riferimento per la scultura lombarda, che è appunto il tema che intendo approfondire in questa sede.

Non è solo questione di procedere a un aggiornamento di tali repertori, per il quale rimando alla *Appendice* del mio contributo, quanto di accertare quali siano stati – a livello storico – i tempi e i modi di questo tipo di approccio. Dato per accertato che gli scultori lombardi di fine Quattrocento – da Giovan Antonio Amadeo in poi – hanno fatto largo uso di placchette come fonte iconografica, in alternativa ad altri veicoli linguistici a larga diffusione (incisio-

ni, medaglie, calchi da cammei e quant'altro), si tratta di accertare se e in che misura esistano differenze significative nella scelta dei diversi modelli da loro di volta in volta selezionati; e se le diverse scelte siano in qualche modo riconducibili a fenomeni culturali di più vasta portata, e cioè ai tempi di diffusione in Lombardia di proposte linguistiche elaborate altrove, a Padova come a Venezia o nella stessa Lombardia intesa in senso ampio, includendovi cioè ad esempio Mantova o Ferrara.

Non è sufficiente, cioè, accertare quante e quali placchette di Moderno siano state riprodotte in rilievi di monumenti lombardi, ma è necessario definire i contesti storici e culturali in cui tale assimilazione è avvenuta: altra cosa è assumere un modello-placchetta come puro tema figurale, e altra è assumerne o dividerne il sostrato linguistico; circostanza che, per inciso, può risultare non influente per affrontare da diversa angolazione – non fideistica – taluni argomenti che alimentano attualmente un forte dibattito in tema di placchette, come l'identità di Moderno stesso⁽¹²⁾, o il percorso stilistico di Caradosso, o la collocazione culturale del Maestro IO.F.F.⁽¹³⁾.

Di qui in poi, di conseguenza, l'attenzione sarà focalizzata sui cantieri di attività di lapidisti e scultori lombardi – Giovan Antonio Amadeo a Pavia e a Milano, Tommaso Rodari a Como, il Maestro dei Tondi Martinengo a Brescia, Pietro da Rho a Cremona, e così via – e finalizzata a individuare la reale dimensione dei processi imitativi di volta in volta assunti, e non solo in relazione alle placchette (qui assunte, quindi, non solo come modello iconografico diacronico, ma anche come potenziale veicolo storico di cultura).

Giovan Antonio Amadeo e la sua scuola

Procedendo in ordine cronologico, la prima bottega da prendere in considerazione è ovviamente quella di Giovan Antonio Amadeo, ma con alcune considerazioni preliminari. In primo luogo, non risulta utile in questa sede l'analisi della Cappella Colleoni in Bergamo, che è bensì ricchissima di rilievi ma non include alcuna palese derivazione da placchette⁽¹⁴⁾; in secondo luogo, non sarà necessario ritornare sulla complessa questione dei tempi di esecuzione della facciata della Certosa di Pavia, certamente avviata nel 1473-1474 ma conclusa assai più tardi, e probabilmente con diversi intervalli, soste e ripensamenti⁽¹⁵⁾: il tema da dibattere non è, in questo momento, la possibilità di acquisire qualche *terminus ante quem* per la datazione delle placchette, ma quello di evidenziare gli orientamenti culturali della bottega dell'Amadeo, quanto meno in quei monumenti in cui il suo intervento diretto – come capo della bottega, non necessariamente come esecutore dei rilievi – è dimostrabile e accertato. In questo senso, i complessi decorativi da prendere in considerazione sono la Certosa di Pavia, principalmente lo zoccolo della facciata che è databile agli anni Ottanta (FIG. 11), e la cosiddetta *Edicola del Capitano Alessio Tarchetta*, ora al Museo d'Arte Antica del Castello di Milano (FIG. 12), per la quale sembra certa una cronologia al 1478-1480⁽¹⁶⁾; e in questi complessi i casi di evidenti derivazione coinvolgono – a oggi – ben 13 placchette e 5 medaglie, alcune

delle quali più volte replicate (vedi *Appendice*). Entrando nel dettaglio, sembra lecito ricondurre questi modelli ad alcuni ceppi culturali ben definiti.

Un primo gruppo comprende le repliche di placchette di matrice mantovana: lo Pseudo-Melioli⁽¹⁷⁾, Cristoforo di Geremia⁽¹⁸⁾, il cosiddetto Maestro LCRII⁽¹⁹⁾. Si tratta di modelli relativamente poco diffusi, e per altra via databili non oltre il 1480, e quindi di fatto coevi ai rilievi lombardi: il fatto che l'Amadeo – o chi per esso – li conosca e ne faccia uso si inquadra nell'ambito dei rapporti culturali ormai consolidati tra le corti degli Sforza di Milano e dei Gonzaga di Mantova, auspici a quanto sembra Donato Bramante e Leon Battista Alberti. Un secondo gruppo è costituito da derivazioni 'dall'antico', i cui modelli sono riconoscibili nel folto repertorio dei cammei romani (o ritenuti tali), che erano beninteso ben custoditi in alcune delle raccolte umanistiche più celebrate (Barbo, Medici, Gonzaga...) ma di cui circolavano diffusamente – anche nelle botteghe degli artisti – sia i calchi in gesso che le placchette che ne derivavano. Va tuttavia sottolineato che, a parte alcuni casi anomali⁽²⁰⁾, il repertorio concretamente utilizzato dall'Amadeo non include alcuni dei modelli più famosi – come l'*Apollo e Marsia*, il celebre *Sigillum Neronis*⁽²¹⁾, invece replicato più tardi dai Mantegazza – ma si riduce a opere di più agevole distribuzione lombarda, il *Giulio Cesare*⁽²²⁾ e il cosiddetto *Attila*⁽²³⁾; e ne sembra confermata una vocazione localistica della fiorentine bottega.

A un terzo gruppo appartengono infine i rilievi per i quali esistono modelli medaglistici. Si tratta di un gruppo assai eterogeneo, scorrente da alcuni prototipi di scuola borgognona⁽²⁴⁾ a medaglisti affermati come Giovanni Boldù⁽²⁵⁾, Francesco di Giorgio Martini⁽²⁶⁾, fra' Antonio da Brescia⁽²⁷⁾ o il Maestro degli Imperatori romani⁽²⁸⁾: modelli così differenziati a livello sia cronologico che stilistico da indurre a motivare la loro presenza a circostanze non propriamente culturali come la loro celebrità, o forse a una diffusione più capillare, dunque più agevole.

In sintesi, sembra lecito confermare che la placchette – diversamente da quanto accade per le incisioni, di fatto ignorate – furono tra le fonti iconografiche della bottega dell'Amadeo, ma limitatamente a esemplari di produzione lombarda, dall'antico e non, escludendo completamente le grandi novità fiorentine o padovane e aggregando invece modelli di medaglistica culturalmente eterogenei: un repertorio ancora limitato, dunque, e assimilabile per congruità linguistica. Solo più tardi, alla fine del secolo e comunque al di fuori del cantiere della Certosa, la 'scuola' infoltirà il suo repertorio aprendosi a un orizzonte culturale più ampio, assumendo a modelli placchette di Caradosso⁽²⁹⁾ e di Moderno⁽³⁰⁾; e in questa logica si collocano la Tomba Brivio in Sant'Eustorgio a Milano (FIG. 13), dei fratelli Cazzaniga⁽³¹⁾ e a maggior ragione il secondo grande cantiere della scultura lombarda, il Duomo di Como.

Duomo di Como

Come è noto, a Como l'intervento della bottega di Tommaso Rodari si protrasse per molti anni, almeno dal 1509 al 1512, ed esistono complessi problemi

sia di specifica attribuzione (è evidente l'intervento di più artefici, e non tutti di alto livello qualitativo) sia di cronologia interna: problemi che non si intendono qui affrontare in quanto ininfluenti sul tema centrale, che è quello dell'approccio al repertorio placchettistico da parte di una bottega di scultori lombardi, che è essa sì omogenea e particolarmente predisposta a questo tipo di approccio. Procedendo con ordine topografico all'interno del complesso e senza escludere che esistano altri casi non ancora individuati per carenza di documentazione fotografica, le citazioni da placchette rinascimentali non si limitano alla celebre *Porta della Rana*⁽³²⁾, ma si rinvengono anche in facciata, nel cosiddetto *Monumento a Plinio il Giovane*, e in vari settori dei finestrioni, per un totale di ben sedici casi riconoscibili.

Entrando nel dettaglio, nel *Monumento a Plinio il Giovane* (FIG. 16) si riconosce una placchetta di Moderno⁽³³⁾, e l'architrave contiene una dettagliatissima copia della *Placca dei Centauri* ora attribuita a Severo da Ravenna⁽³⁴⁾; sulla *Porta della Rana* (FIG. 14) sono riprodotte tre placchette di artefici mantovani (Bartolomeo Melioli⁽³⁵⁾, Sperandio Novelli⁽³⁶⁾ e il Maestro LCRII⁽³⁷⁾), due 'dall'antico' (*Centauro*⁽³⁸⁾ e *Amazzone*⁽³⁹⁾), ben quattro di Moderno (*Ercole trionfatore di Caco*⁽⁴⁰⁾, *Ercole e i buoi di Gerione*⁽⁴¹⁾, *Marte e la Vittoria*⁽⁴²⁾, *Davide vincitore di Golia*⁽⁴³⁾) e in altre collocazioni sono altre due copie di placchette dall'antico (*Apollo e Marsia*⁽⁴⁴⁾ e *Centauro*⁽⁴⁵⁾), una di ispirazione mantegnesca (*Zuffa di dei marini*⁽⁴⁶⁾), due dell'area veneta (*Ercole e la capra*⁽⁴⁷⁾, di Vittore Camelio e *Cupido dormiente*⁽⁴⁸⁾, dello Pseudo fra' Antonio).

Sembra dunque che, rispetto a quanto osservato per la bottega dell'Amadeo, il repertorio di modelli placchettistici sia, a Como, sostanzialmente mutato, e non solo per la scomparsa delle medaglie. Anche se permangono richiami a quelli che erano stati i modelli culturali degli anni Ottanta, che erano mantovani o comunque lombardi, si registra una evidente apertura sulla scuola veneta, in particolare padovana, cui appartengono Severo da Ravenna, Moderno e lo stesso Pseudo fra' Antonio: in linea non solo con la crescente influenza della scuola diramata da Donatello⁽⁴⁹⁾, ma anche con quanto accade in Lombardia in altri ambienti artistici, in pittura con Vincenzo Foppa e Bernardino Butinone, nella scultura con Agostino de' Fondulis⁽⁵⁰⁾ e il Maestro di Trognano⁽⁵¹⁾. E risulta dunque evidente che già all'inizio del Cinquecento l'approccio degli scultori all'area delle placchette non è più esclusivamente iconografico, ma attiene, almeno in parte, a problematiche di cultura e di stile.

Cremona

Nello stesso ordine di idee si colloca quello che sempre si considera il manufatto lombardo a più elevata frequenza di derivazioni da placchette, il portale scultoreo di Palazzo Stanga a Cremona, eseguito verso il 1496 da Pietro da Rho e ora conservato al Louvre (FIG. 15): sia qui sufficiente riassumere – correggendo taluni errori di identificazione⁽⁵²⁾ e integrando il repertorio con qualche ulteriore riferimento⁽⁵³⁾ – gli studi condotti un secolo fa dal Molinier e recentemente da Bertrand Bergbauer⁽⁵⁴⁾.

I casi da esaminare sono in tutto nove, equamente distribuiti su tutte le superfici disponibili⁽⁵⁵⁾. Procedendo anche in questo caso per raggruppamenti, quattro di queste figurazioni sono tratte da placchette 'dall'antico' (*Apollo e Marsia*⁽⁵⁶⁾, *Amazzone*⁽⁵⁷⁾, *Baccante con tamburello*⁽⁵⁸⁾, *Satiro flautista*⁽⁵⁹⁾), e anzi con esplicito riferimento a esemplari bronzei ben noti⁽⁶⁰⁾; una è derivata da un modello medagliistico di Pier Jacopo Bonacolsi detto Antico⁽⁶¹⁾ e le altre sono repliche più o meno fedeli di placchette di autori attivi tra la fine del secolo XV e l'inizio del successivo: un anonimo veneziano già ritenuto seguace di Donatello⁽⁶²⁾, Cristoforo Foppa detto Caradosso⁽⁶³⁾ e, infine, Moderno⁽⁶⁴⁾.

La personalità di Pietro da Rho non esaurisce certamente i termini della discussione sulla scuola cremonese di scultura che, aggregando anche la vicina Piacenza, si conferma ormai tra le più vivaci e complesse dell'area lombarda, in qualche modo alternativa a quella sforzesco-milanese: e che, per restare solo agli artefici connessi con la produzione di placchette, include almeno un secondo scultore di Palazzo Stanga⁽⁶⁵⁾, Agostino de' Fondulis⁽⁶⁶⁾, e il poco noto Gaspare Pedone⁽⁶⁷⁾; in ogni caso, il cantiere di Palazzo Stanga rivela con chiarezza i diversi orientamenti emersi in terra lombarda nell'avvicinarsi tra la bottega dell'Amadeo e gli artisti della nuova generazione.

Per quanto attiene al tema in esame, risulta che il repertorio di placchette assunto a modello si è in meno di un ventennio aggiornato, non rinnegando i modelli precedenti ma estendendosi ad artisti culturalmente più aggiornati come Caradosso e Moderno, ma, soprattutto, modificando il tipo di approccio: mentre gli scultori dell'area dell'Amadeo avevano trovato nella placchetta una sorta di campionario iconografico, replicandone i temi con un atteggiamento quasi acritico (e di conseguenza creando serie culturalmente eterogenee quali risultano sia a Pavia che a Como), viceversa i cremonesi tendono a riasorbirli in un contesto linguistico più omogeneo e partecipe, non di rado estraendone dettagli e in ogni caso modificandone formati o contesti narrativi. È in questa fase che la placchetta assume anche in Lombardia il suo significato più profondo e la sua valenza storica più importante, che è quella di autentico veicolo culturale.

Brescia

Una panoramica sulla coeva produzione bresciana si rende necessaria, infine, per ragioni di completezza del ragionamento, anche se il discorso non può, al momento, essere lineare in quanto non sono definibili né una bottega dominante né un monumento-guida, dato che l'opera più complessa e culturalmente aggiornata, il *Mausoleo Martinengo* in Santa Giulia, è – come vedremo – esito del sovrapporsi di diversi artisti, e apparentemente non coordinati; e difficoltà ulteriori derivano dalla stessa angolazione del presente contributo, che è incentrato sul tema del rapporto tra gli scultori e il 'repertorio' costituito dalle placchette.

Da un lato, infatti, è agevolmente dimostrabile che a Brescia esistette già precocemente una scuola di bronzisti⁽⁶⁸⁾ e ne poterono far parte Maffeo Olivieri,

certamente, ma anche il Maestro degli Imperatori romani, il cosiddetto Falsario di Tubalcain, il medaglista che si firma «Fra. Antonio da Brescia» (e il suo alter ego, lo Pseudo Antonio da Brescia), e così via; ma d'altra parte le relazioni con gli specialisti della placchetta appaiono episodiche, occasionali, non sistematiche come era accaduto, invece, tra Pavia e Cremona: mi limiterò ad alcuni esempi, senza alcuna pretesa di completezza di ricerca.

Un primo caso è costituito da una rara placchetta della *Giustizia di Traiano*, che sembrerebbe di un artefice padovano – il cosiddetto Maestro di Assalonne – ma che certamente è ispirata a un affresco perduto di Vincenzo Foppa, già nella Loggia di Brescia⁽⁶⁹⁾; padovano era certamente l'ignoto bronzista autore di un *Cristo morto tra gli angeli*, già attribuito a Moderno⁽⁷⁰⁾, che è esattamente riprodotto da Bernardino delle Croci nella placchetta identificata da Cinzia Piglione come possibile bottone del piviale del *Sant'Antigio* proveniente da Brescia (ora conservata a Londra⁽⁷¹⁾); e ancora all'area veneta appartenne l'autore di una placchetta con *San Francesco stigmatizzato*, documentata solo a Berlino⁽⁷²⁾, che risulta replicata in un rilievo della croce processionale della chiesa di San Francesco a Brescia, attribuito anch'esso a Bernardino delle Croci⁽⁷³⁾. Gli artefici bresciani attivi tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo sembrano dunque condividere l'orientamento «veneteggianti» dei loro colleghi pittori⁽⁷⁴⁾, ma non si individua in loro una qualche sistematicità: tanto è vero che lo stesso Bernardino delle Croci si ispira anche – nella *Croce di San Francesco* – alle incisioni di Martin Schongauer. Non si delinea cioè il profilo di una bottega organizzata, come avviene invece nel *Mausoleo Martinengo* (FIG. 17).

Ho già chiarito a suo tempo⁽⁷⁵⁾ che occorre fare distinzione tra la progettazione del monumento, che è senza dubbio unitaria, e l'esecuzione materiale dei rilievi, che non poté che svolgersi in tempi diversi e ad opera di artefici di diversa specializzazione, lapidici e bronzisti, anche se probabilmente di formazione culturale affine. In questo ordine di idee, occorrerà distinguere tra un 'Maestro del Mausoleo Martinengo', autore del progetto e titolare della bottega di lapidici, e il 'Maestro dei Tondi', bronzista, autore dei medaglioni inseriti nel basamento: che è l'artista che più ci interessa in questa sede.

Mentre il Maestro del Mausoleo, infatti, sembra a conoscenza di talune novità figurali desumibili da placchette, da Sperandio a Moderno⁽⁷⁶⁾, i medaglioni appaiono concepiti con un orientamento culturale assai simile a quello dell'Amadeo, assumendo cioè medaglie e placchette come veri modelli iconografici: e le fonti sono riconoscibili in due medaglisti tardo-quattrocenteschi, Giovanni Boldù⁽⁷⁷⁾ e il Maestro degli Imperatori romani⁽⁷⁸⁾, e in autori di placchette lievemente più tarde, lo Pseudo-Melioli⁽⁷⁹⁾, il Maestro IO.F.F.⁽⁸⁰⁾, lo Pseudo Antonio da Brescia⁽⁸¹⁾.

Francia

Di un ultimo cantiere di scultori lombardi converrà fare almeno un cenno, a corredo del contributo di Cathérine Chédeau⁽⁸²⁾: la quale ha dimostrato in

modo del tutto esauriente come il repertorio delle placchette rinascimentali italiane sia stato utilizzato in Francia e nella penisola iberica ben al di là delle sporadiche citazioni verificate dal Molinier, ma risulta singolarmente omissiva per quanto riguarda le modalità storiche di tale penetrazione culturale; e mi sia lecito fornire alcune ipotesi in merito, specie per quanto riguarda la Francia.

Mi ha sempre colpito infatti, ed è argomento sin qui quasi trascurato dalla critica, un'informazione fornitaci dal Vasari a proposito di Moderno, che avrebbe trascorso l'ultima parte della sua vita in Francia⁽⁸³⁾; circostanza che non può che evocare la politica culturale di Francesco I, culminata nel trasferimento in Francia di Leonardo e di alcuni suoi allievi⁽⁸⁴⁾, se non nella creazione dal nulla della cosiddetta Scuola di Fontainebleau, che include anche numerosi bronzisti. È mia convinzione, cioè, che almeno una parte delle maestranze lombarde sia stata coinvolta in quel processo di italianizzazione che fu avviato dal Re di Francia durante il suo passaggio milanese, e che alla loro presenza si debba in qualche misura il trasferimento del repertorio iconografico cui avevano fatto continuativamente riferimento.

Si aprirebbe qui un discorso completamente nuovo, che esula tuttavia dai limiti del presente contributo: anche perché l'incontro tra le due scuole non poté che produrre forme di ibridazione di cui ci sfuggono completamente le modalità storiche e stilistiche; e il caso limite è la placchetta di *Ercole e i buoi di Gerione* di Moderno⁽⁸⁵⁾, che risulta riprodotta in un rilievo a Saragozza⁽⁸⁶⁾ che è a sua volta, forse, la fonte di un'altra placchetta probabilmente italiana⁽⁸⁷⁾... E si ritorna ancora una volta alla riflessione generale sulla funzione storica della placchetta in sé, prima 'modello' di temi iconografici e poi autentico veicolo di idee culturali.

NOTE

⁽¹⁾ Rispetto al mio contributo durante il convegno del 2008, l'intera materia è stata da me rielaborata in vista della pubblicazione del catalogo sistematico della raccolta di Mario Scaglia – forse la più importante attualmente esistente in proprietà privata – recentemente edito da Lubrina Editore: F. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia. Placchette*, I-III, Bergamo 2011, I. Ad esso farò riferimento per tutti gli approfondimenti e le referenze bibliografiche.

⁽²⁾ Per una definizione di placchetta, e la necessaria distinzione concettuale da *medaglia* e *rilievo*, cfr. F. ROSSI, cit. n. 1, p. 9 e sgg.

⁽³⁾ Va comunque sottolineato che non esiste a tutt'oggi una trattazione sistematica del tema, ma piuttosto una serie di contributi in qualche caso monografici, cioè dedicati a uno specifico argomento, e più spesso occasionali, cioè motivati dalla analisi di specifici manufatti (placchette, rilievi, cicli decorativi ecc.).

⁽⁴⁾ Cfr. E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècles*, Paris 1879; E. MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris-London 1882.

⁽⁵⁾ Cfr. E. MOLINIER, *Les Plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886.

⁽⁶⁾ Cfr. W. BODE, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. II, Die italienischen Bronzen*, Berlin 1904.

- ⁽⁷⁾ Cfr. L. PLANISCIG, *Die Estensische Kunstsammlung. Skulpturen und Plastiken des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1919; L. PLANISCIG, *Die Bronzeplastiken, Statuetten, Reliefs, Geräte und Plaketten. Kunsthistorisches Museum in Wien*, Wien 1924.
- ⁽⁸⁾ F. ROSSI, *Maffeo Olivieri e la bronzistica bresciana del '500*, «Arte Lombarda», 47 (1977), pp. 113-134.
- ⁽⁹⁾ Cfr. A. BURNETT, R. SCHOFIELD, *The medallions of the Basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence*, «Arte Lombarda», 120 (1997), pp. 5-28.
- ⁽¹⁰⁾ C. CHÉDEAU, *L'utilisation des Plaquettes italiennes dans le décor d'architecture en Europe à la Renaissance*, in *Images en relief. La collection de Plaquettes du Musée National de la Renaissance*, Paris 2006, pp. 41-55.
- ⁽¹¹⁾ M. LEINO, *Italian Renaissance plaquettes and Lombard architectural monuments*, «Arte Lombarda», 1-3 (2006), pp. 111-126.
- ⁽¹²⁾ È nota la posizione critica assunta da Giovanni Agosti, e poi da Marco Collareta e Davide Gasparotto, in merito a una possibile origine lombarda di Moderno, che non sarebbe quindi da identificare – come proposto dal Bode – con l'orafo veronese Galeazzo Mondella, ma in cui potrebbe anzi riconoscersi la fase giovanile del Caradosso; la cronologia delle sue placchette effettivamente imitate in area lombarda mi ha invece convinto della non percorribilità di tale linea di ricerca: in proposito cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, p. 165 e sgg.
- ⁽¹³⁾ Tramontata ormai l'ipotesi, proposta dalla Terni De Gregory e anche da me a suo tempo condivisa, di una identità tra il Maestro IO.F.F. e il plastificatore lombardo Giovanni di Fondulino Fonduli, sembra assai più convincente seguire la ricostruzione di Marco Collareta e ascrivere quindi l'ignoto placchettista all'area bolognese, nella persona di Gian Francesco Furnio: in questo caso, la frequenza di 'imitazioni' lombarde troverebbe motivazione non in una insostenibile affinità linguistica ma piuttosto dalla diffusione di tali placchette in area milanese, per il tramite delle attivissime botteghe degli spadari; in proposito, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, p. 260 e sgg.
- ⁽¹⁴⁾ Per una documentazione fotografica di dettaglio sulla Cappella Colleoni, risulta ancora utile F. MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo (1447-1522)*, Bergamo 1904; e inoltre F. PIEL, *La Cappella Colleoni e il Luogo Pio della Pietà in Bergamo*, Bergamo 1975, e F. ROSSI, *La Cappella Colleoni in Bergamo*, in *Restauro. Cappella Colleoni in Bergamo. Sculture*, Bergamo 1990, pp. 5-10. L'unica analisi sistematica sulle fonti iconografiche dell'Amadeo è in R.V. SCHOFIELD, *Nota sul 'Sistema di Amadeo' e la cultura dei committenti*, in *Il Principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiorentini, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 165-185, che significativamente dedica scarsa attenzione al tema nella Cappella Colleoni, la cui facciata pure presenta uno straordinario repertorio di possibili relazioni sia nei medaglioni che nelle candelabre e nello zoccolo: tuttavia, senza alcun riscontro a me noto con le placchette.
- ⁽¹⁵⁾ Sul tema, cfr. principalmente *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia, 21-24 aprile 1992), a cura di L. Castelfranchi, J. Shell, Milano 1993.
- ⁽¹⁶⁾ Sulle fonti della *Edicola Tarchetta*, cfr. A. RADCLIFFE, *Two early Romano-Mantuan Plaquettes*, in *Italian Plaquettes*, ed. by A. Luchs, Washington 1989 (*Studies in the History of Art*, 22), pp. 93-104.
- ⁽¹⁷⁾ Sullo Pseudo-Melioli, personalità convenzionale cui si attribuiscono talune placchette già assegnate al medaglista mantovano Bartolomeo Melioli, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, p. 138 e sgg.; in realtà il suo corpus risulta tutt'altro che omogeneo, e non è escluso che alcune placchette, come il *Muzio Scevola*, vadano restituite allo stesso Melioli: in ogni caso, i suoi legami con la cultura mantovana, intorno ad Andrea Mantegna, devono considerarsi certi.

- ⁽¹⁸⁾ Su Cristoforo di Geremia, medaglista mantovano a lungo attivo a Roma, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, p. 79 e sgg.
- ⁽¹⁹⁾ Sul Maestro LC.RII, autore di alcune rare placchette in forma di lucerna antica, cfr. RADCLIFFE, *Two early*, cit. n. 16, pp. 93-95.
- ⁽²⁰⁾ Per citare solo uno dei casi più noti (e discussi) dello zoccolo della Certosa, è agevole dimostrare che il medaglione con due cavalieri e la scritta «Conterit inimicos» non deriva dalla placchetta di Moderno (ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.6) ma da una sua possibile fonte antica non identificata; parallelamente, quello con la *Lupa di Roma* si ispira ad un modello antico perduto, forse un cammeo, da cui deriva anche una placchetta a Berlino.
- ⁽²¹⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nrr. 2-6; e cfr. F. CAGLIOTI, D. GASPAROTTO, *Lorenzo Ghiberti, il 'Sigillo di Nerone' e le origini della placchetta 'antiquaria'*, «Prospettiva», 85 (1997), pp. 2-38; per le innumerevoli derivazioni, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I. 1.
- ⁽²²⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 55; per la connessione della immagine con un cammeo già di proprietà del cardinale Francesco Gonzaga, e per la probabile origine mantovana della placchetta, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.17.
- ⁽²³⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 41; la placchetta è nota, in numerose varianti, sia come *Testa di Satiro* o *Faunus Ficarius*, che corrisponde al prototipo in forma di cammeo, sia come immagine di *Attila flagello di Dio*; sulle possibili relazioni della placchetta con la cultura nord-italica, nella quale trovò esclusiva diffusione, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.22.
- ⁽²⁴⁾ È la celebre medaglia di Eraclio e Costantino, su cui è aperta la discussione per quanto riguarda sia la provenienza che la cronologia. La relazione con Pavia è stata individuata per la prima volta in C.L. RAGGHIANI, *Novità per Jacopo della Quercia*, «Critica d'arte», 12 (1965), 75, p. 47; e il fatto che siano fedelmente riprodotti sia recto che verso, e in medaglioni ravvicinati, dimostra che il lapicida aveva a disposizione la medaglia originale, anche se ne mutò il senso assegnando entrambe le figurazioni all'imperatore Costantino il Grande.
- ⁽²⁵⁾ *Medaglia di Caracalla*: cfr. G. F. HILL, *A Corpus of the Italian Medals in the Renaissance before Cellini*, London 1930, nr. 423; per le possibili relazioni con una placchetta di qualche anno più tarda, raffigurante Antioco V Eupatore, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I. 26.
- ⁽²⁶⁾ *Medaglia di Federico II da Montefeltro*: cfr. HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 307; la figurazione è nota anche in forma di placchetta, come *Bellerofonte e la Chimera* (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 495).
- ⁽²⁷⁾ *Medaglia di Nicolò Vönica* (cfr. HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 476), recante al verso una immagine di Apollo e il serpente Pitone: del verso esiste una versione assai fedele in forma di placchetta (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 119), assegnata allo Pseudo fra' Antonio da Brescia, che ritengo tuttavia più tarda rispetto al medaglione pavese (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, p. 124).
- ⁽²⁸⁾ Cfr. HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 736.
- ⁽²⁹⁾ Una rara placchetta del Caradosso della collezione Kress raffigurante *Ercole e Caco* (cfr. J. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London 1965, nr. 52) è ben riconoscibile sul lavabo della sacrestia della Certosa di Pavia, non databile con certezza ma sicuramente più tardo dei rilievi dello zoccolo.
- ⁽³⁰⁾ Una comunissima placchetta di Moderno (*San Sebastiano*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 182; cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.15) è esattamente replicata in una figura laterale del rilievo con *Presentazione della Vergine Bambina al tempio fra san*

Rocco e san Sebastiano (già Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica e pubblicato in F. MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo: scultore e architetto lombardo, 1447-1522*, Bergamo 1904, p. 142); la relazione è stata addotta come prova dell'origine lombarda dello stesso Moderno: infondatamente, a mio modo di vedere, data la cronologia assai avanzata del rilievo milanese.

- ⁽³¹⁾ Tra i medaglioni del *Monumento Brivio* in Sant'Eustorgio, eseguito dai fratelli Francesco e Tommaso Cazzaniga a partire dal 1486, si riconoscono tre sicuri modelli placchettistici, due 'dall'antico' (*Apollo e Marsia*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 6; e *Centauro*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 20; cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.4), ed uno dello Pseudo-Melioli (*Cavaliere*, cfr. MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 110); viceversa i vari busti di imperatori non hanno riscontri né in placchette né in cammei antichi, e vanno ricondotti a quel repertorio umanistico da cui lo stesso Amadeo aveva ampiamente attinto, sia nella Cappella Colleoni che nella Certosa di Pavia.
- ⁽³²⁾ È appunto nella *Porta della Rana*, laterale rispetto alla facciata, che Émile Molinier (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nrr. 54-55) riconobbe i primi casi di relazioni tra rilievi e placchette, impostando il problema anche se limitandolo alla questione della cronologia *ante quem* delle placchette stesse; tra i riconoscimenti successivamente proposti dalla critica, vanno ricordati soprattutto quelli di P. CANNATA, *Rilievi e Placchette dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, febbraio-aprile 1982), Roma 1982, pp. 44-45.
- ⁽³³⁾ *Ercole e Anteo*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 202; per la cronologia, che si colloca al termine del periodo ferrarese di Moderno (1495 ca.), cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.20.
- ⁽³⁴⁾ Si tratta propriamente del rilievo principale per una cassetta o cofanetto da scrittoio, variamente assegnato a diversi artisti padovani dell'inizio del Cinquecento (ma anche al Caradosso) e ora prevalentemente attribuita a Severo Calzetta da Ravenna: per una esauriente sintesi della vicenda critica, cfr. la scheda di Tommaso Rago (T. RAGO, scheda nr. 72, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra [Trento, Castello del Buonconsiglio, 4 luglio-2 novembre 2008], a cura di A. Bacchi, L. Giacomelli, Trento 2008, p. 390).
- ⁽³⁵⁾ *Muzio Scevola*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 108; per una discussione sulla attribuzione (Melioli o Pseudo-Melioli?), cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.9).
- ⁽³⁶⁾ *Meleagro*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 113; generalmente assegnato al Melioli o allo Pseudo-Melioli, è ora attribuito a Sperandio Novelli; sulla questione, e sulla possibile origine classica del motivo, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.8.
- ⁽³⁷⁾ *Sacrificio all'Amore*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 117: è la stessa placchetta già nota alla bottega dell'Amadeo, cfr. nota 19.
- ⁽³⁸⁾ *Centauro*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 20; tratta da un cammeo antico, la placchetta fu edita sia a Roma che a Firenze: cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.4.
- ⁽³⁹⁾ *Amazzone*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 499; sulla complessa iconografia dell'opera, di probabile imitazione antica, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I. 20.
- ⁽⁴⁰⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 204, come *Ercole e Anteo*: ma cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V. 26.
- ⁽⁴¹⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 201, noto anche come *Ercole e le stalle di Augia*; cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.23. È riprodotta solo la figura centrale.
- ⁽⁴²⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 186; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.19.
- ⁽⁴³⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 121; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.16.

- ⁽⁴⁴⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 6; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.1. La sola figura di Apollo è riprodotta nel basamento della terza guglia, sul lato nord.
- ⁽⁴⁵⁾ Al margine superiore del finestrone sul lato destro; e cfr. *supra*, n. 38.
- ⁽⁴⁶⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 411; la placchetta è comunemente (ma dubitativamente) attribuita al veneziano Alessandro Leopardi, ed è copia letterale, anche se ridotta, di una notissima incisione di Andrea Mantegna: in proposito, cfr. F. ROSSI, scheda nr. 69, in *Placchette e rilievi in bronzo nell'età di Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Museo della Città di Palazzo San Sebastiano, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di F. Rossi, Milano 2006. Dato che la placchetta è certamente di fattura cinquecentesca, non è escluso che in questo caso i Rodari si siano valse della incisione originale di Mantegna, esattamente come aveva fatto poco prima Agostino de' Fondulis in Palazzo Landi a Piacenza (cfr. S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, p. 97 e sgg.)
- ⁽⁴⁷⁾ Su un finestrone del lato nord: per la placchetta, assai rara, cfr. E.F. BANGE, *Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen. II. Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Reliefs und Plaketten*, Berlin-Leipzig 1922, nr. 575.
- ⁽⁴⁸⁾ Su un finestrone del lato nord: la placchetta, tra le più complesse del tempo a livello di significati simbolici (e non a caso acquistata perfino da Erasmo da Rotterdam) è tra le più frequentemente riprodotte dagli scultori lombardi, a Como, Brescia, Bergamo, Pavia e Milano; in proposito, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. III.18.
- ⁽⁴⁹⁾ Sul problema dei tempi e modi della nascita di una scuola padovana di bronzisti, verificatasi solo nella seconda metà del secolo XV e quindi non in coincidenza con il soggiorno di Donatello a Padova, cfr. D. LEWIS, *Mantova e la produzione di placchette nel XV secolo*, in *Placchette e rilievi*, cit. n. 46, pp. 3-8.
- ⁽⁵⁰⁾ Sulle relazioni tra Agostino de' Fondulis e l'ambiente padovano, prima e dopo il suo arrivo a Milano (1483), cfr. BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, cit. n. 46. Va comunque aggiunto che tra le fonti del de' Fondulis figuravano anche alcune placchette rinascimentali, sempre di matrice padovana: ad esempio, il cosiddetto *Fregio di Ippodamia*, nel cortile di Palazzo Fodri a Cremona (cfr. BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, cit. n. 46, fig. 84), è esplicitamente ispirato ad una placchetta 'dall'antico' (*Bacco e Arianna*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 8), il *Fregio dei Centauri* in Palazzo Landi a Piacenza trae il tema iconografico dalla placca di Severo da Ravenna, di cui cfr. *supra*, n. 34; e infine il *Fregio dei combattenti* nel Palazzo Stanga-Trecco di Cremona (BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, cit. n. 46, fig. 87) è tratto dalla medaglia di *Bellerofonte* di Francesco di Giorgio Martini che era stata tra le fonti della bottega dell'Amadeo (cfr. *supra*, n. 26).
- ⁽⁵¹⁾ Sul Maestro di Trognano e i suoi rapporti col Mantegna e la cultura padovana, cfr. *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontie, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005; M.T. BINAGHI OLIVARI, *Rapporti tra Mantegna e il Maestro di Trognano: una nuova proposta*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp.129-131. La situazione culturale dell'ignoto scultore è tuttavia, a mio modo di vedere, assai più ambigua di quanto risulti a prima vista: la *Flagellazione di Cristo* si ispira infatti alla nota incisione 'da Mantegna' di Giovan Antonio da Brescia, ma il tramite potrebbe essere stata una nota placchetta lombarda attribuita al Caradosso (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 383; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.15); e il dubbio si fa più acuto per la *Deposizione nel sepolcro*, che ha una impaginazione assai più prossima ad una placchetta padovana di Pietro delle Campane (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 385; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. III.4) che all'incisione di Mantegna che ne è l'indiscutibile fonte.

- ⁽⁵²⁾ Non ha fondamento, ad esempio, la connessione (proposta da B. BERGBAUER, *Les Plaquettes, de la création à la diffusion*, in *Images en relief. La collection de Plaquettes du Musée National de la Renaissance*, Paris 2006, p. 30, nr. 9) tra una figurina di *Adolescente*, in cima allo stipite destro del pilastro sinistro, con la nota placchetta di *Ippolito e Fedra* già attribuita al Maestro IO.F.F. (cfr. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes*, cit. n. 29, n. 103) ma più probabilmente opera di Bartolomeo Melioli (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.10). Inoltre, sia MOLINIER (*Les Plaquettes*, cit. n. 5, p. 76) che LEINO (*Italian Renaissance*, cit. n. 11, p. 125) citano come possibile fonte per Palazzo Stanga una placchetta dello Pseudo-Melioli (*Fante e cavaliere in battaglia*, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 114; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.7) per la quale non ho trovato riscontri plausibili.
- ⁽⁵³⁾ Non è stato fin qui registrato, ad esempio, che la figurazione di *Ercole con la clava*, sul basamento della colonna destra, ha un sicuro riscontro in una nota incisione da Mantegna (*Fauno con il serpente*, cfr. A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948, V, nr. 26.20). La complessità delle relazioni tra incisioni, placchette e rilievi scultorei è evidenziata da un altro caso cremonese: una figurazione di *Ercole e Anteo*, sul basamento del portale della Sala dei Palafrenieri in Palazzo Comunale, è certamente connessa con una incisione del «Primo incisore da Mantegna» (HIND, cit., nr. 37.3a), ma è forse derivato da una placchetta ora non riconoscibile (e diversa da quella di Moderno, cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.20), ma replicata sulla porta della Certosa di Pavia.
- ⁽⁵⁴⁾ Cfr. BERGBAUER, *Les Plaquettes*, cit. n. 52, pp. 29-32.
- ⁽⁵⁵⁾ Va sottolineato che un buon numero di figurazioni resta tuttora privo di riferimenti, sia a placchette che a medaglie: e risulta difficile distinguere quelle che possono essere creazioni originali dello scultore, e quali invece derivino da modelli non ancora identificati.
- ⁽⁵⁶⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 6; e cfr. *supra*, n. 44.
- ⁽⁵⁷⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 499; e cfr. *supra*, n. 39.
- ⁽⁵⁸⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 25.
- ⁽⁵⁹⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 26.
- ⁽⁶⁰⁾ L'immagine di *Apollo e Marsia* è inquadrata in formato circolare, come nel *Monumento Brivio* e in una specifica variante della placchetta (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. I.1, variante F), mentre il cammeo antico e le placchette che ne derivano per calco sono in formato ovale. Inoltre, le due immagini della *Baccante* e del *Flautista* derivano da uno stesso modello, che è una base triangolare verosimilmente per candelieri (cfr. MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, p. 14): il fatto che una simile struttura sia utilizzata per le basi delle colonne laterali di Palazzo Stanga prova a mio parere che Pietro da Rho aveva la concreta disponibilità di un simile manufatto.
- ⁽⁶¹⁾ *Allegoria della Vittoria*, verso di una medaglia di Gianfrancesco Gonzaga (HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 206): nota anche in forma di placchetta (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 99).
- ⁽⁶²⁾ La placchetta (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 78) raffigurante il *Trionfo di Cupido* risulta replicata due volte, una in forma quasi completa (sullo stipite sinistro del pilastro sinistro, in basso) e una limitatamente a uno solo dei putti (sulla stipite sinistro del pilastro destro, in alto; per una discussione attributiva, cfr. G. TODERI, F. VANNEL TODERI, *Placchette secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1996, p. 149, nr. 280).
- ⁽⁶³⁾ Sullo stipite sinistro del pilastro destro, in alto, già MOLINIER (*Les Plaquettes*, cit. n. 5, p. 106, n. 153) riconosceva nella figura dell'uomo che si spoglia un dettaglio della cosiddetta *Scena marittima* del Caradosso, ora identificata come *Vocazione di Pietro* (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.11); sullo stipite destro del pilastro destro, inoltre, è riconosci-

bile una versione circolare della placchetta di *Ercole e Caco*, dello stesso Caradosso, di cui *supra*, n. 29: la stessa placchetta si rinviene replicata anche nel basamento del pilastro sinistro del portale della Sala degli Albardieri, nel Palazzo Comunale di Cremona.

- ⁽⁶⁴⁾ Sul basamento della colonna del pilastro sinistro, la figurazione di *Ercole e il leone nemeo* è una versione capoversa della più nota placchetta di Moderno, MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 198; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V. 21.
- ⁽⁶⁵⁾ In uno dei rilievi superstiti in Palazzo Stanga, raffigurante una *Scena di sacrificio*, è evidente il ricordo della già citata placchetta del Maestro LCRII, di cui *supra*, nn. 19 e 37.
- ⁽⁶⁶⁾ Su Agostino de' Fondulis, cfr. *supra* n. 50. Il maestro cremasco è fin qui noto solo come plastificatore, ma non è escluso che abbia avuto anche un'attività di bronzista: visti i riscontri con i rilievi di Palazzo Fodri a Cremona, potrebbe essere di sua mano una rara placchetta con il *Ratto delle Sabine* (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 116), solitamente assegnata ad un misterioso Monogrammista M.C. (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.14). Strettamente connesso è il problema della reale personalità di Giovanni di Fondulino Fondulis, padre di Agostino, che è stato a lungo identificato in un notissimo autore di placchette, il cosiddetto Maestro IO.F.F., ma che gli studi più recenti hanno rivelato artista, di notevole qualità, affatto estraneo all'area dei bronzisti (cfr. G. ERICANI, *Giovanni de' Fondulis*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra [Mantova, Castello di San Giorgio, 16 settembre-14 gennaio 2007], Milano 2006, pp. 92-98).
- ⁽⁶⁷⁾ Il luganese Gaspare Pedone è documentariamente l'autore di un camino datato 1502, già nella casa dell'umanista cremonese Eliseo Raimondi e ora nel Palazzo Comunale della città: al centro è ben visibile una figurazione della *Carità romana*, di cui esiste una versione bronzea in forma di placchetta (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 444), verosimilmente più tarda; sul tema, cfr. LEINO, *Italian Renaissance*, cit. n. 11, p. 114; e ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. IV.23.
- ⁽⁶⁸⁾ La più completa analisi del tema è ancora in ROSSI, *Maffeo Olivieri*, cit. n. 8, pp. 115 e sgg.
- ⁽⁶⁹⁾ Sulle relazioni tra la placchetta (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 503) e l'affresco del Foppa, o più precisamente con un disegno preparatorio a Berlino, cfr. F. ROSSI, *Musei Civici di Brescia. Cataloghi, I, Placchette, sec. XV-XIX*, Vicenza 1974, p. 17, nr. 23.
- ⁽⁷⁰⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 386; per un aggiornamento attributivo, cfr. F. Rossi, cit., 2006, p. 44, n. 12.
- ⁽⁷¹⁾ cfr. C. PIGLIONE, scheda nr. II.18, in *Maestri della scultura*, cit. n. 51, pp. 150-151.
- ⁽⁷²⁾ cfr. BODE, *Beschreibung*, cit. n. 8, nr. 452.
- ⁽⁷³⁾ cfr. LEINO, *Italian Renaissance*, cit. n. 11, p. 114. Nella stessa chiesa di San Francesco è conservato il *Paliotto della Natività*, attribuito anch'esso a Bernardino delle Croci, che nei basamenti delle colonnine presenta due rilievi per i quali è assai probabile una fonte nell'ambito delle placchette: peraltro, non ancora identificate.
- ⁽⁷⁴⁾ Accenno appena a due questioni assai intriganti. Nel grande polittico di Paolo da Caylina il Vecchio, nella Pinacoteca di Torino, vi sono due *Storie di san Lorenzo* che risultano repliche esatte di due note placchette già attribuite a scuola fiorentina (cfr. BODE, *Beschreibung*, cit. n. 8, nr. 626; e MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 670): e una notissima placchetta di Moderno (*Cristo morto tra Maria e san Giovanni*: MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 176-178) è riprodotta con una certa precisione in un rilievo di Stefano Lambertini, nella cimasa della grande ancona in San Francesco a Brescia, datata 1502: e parte della critica ne ha tratto argomenti a favore di una origine lombarda dello stesso Moderno. In realtà, ho potuto dimostrare che della invenzione di Moderno esistono due versioni autografe, la prima databile agli ultimi anni del Quattrocento, la seconda modificata con l'aggiunta di un piccolo angelo e certamente connessa con la versione in argento ora a Mantova, che è databile con certezza al

1513 (cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nrr. V.14, V.39): il rilievo del Lamber-
ti è quindi una derivazione dalla prima versione.

⁽⁷⁵⁾ cfr. ROSSI, *Maffeo Olivieri*, cit. n. 8, pp. 126-131.

⁽⁷⁶⁾ Tra i medaglioni in marmo, la scena di *Combattimento* può ispirarsi alla placchetta di Melea-
gro ora attribuita a Sperandio (cfr. *supra* n. 36), ma anche alla placchetta *Dubia Fortuna* di
Moderno (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nrr. 215-216; cfr. ROSSI, *La Collezione Mario*
Scaglia, cit. n. 1, nr. V.6); e la figura di spalle, nel *Sacrificio*, potrebbe essere una libera cita-
zione dalla *Resurrezione di Cristo* dello stesso Moderno (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5,
nr. 180; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. V.11). Affatto diverse, e a mio
modo di vedere più tarde, sono le figurazioni del fregio.

⁽⁷⁷⁾ Nel medaglione del *Memento mori*, la figura di sinistra è copia letterale dal verso della *Meda-*
glia-Autoritratto di Giovanni Boldù (HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 421); ma cfr. anche *infra*,
n. 81.

⁽⁷⁸⁾ Il medaglione del cosiddetto *Amore coniugale* replica assai da vicino la struttura compositiva
(e taluni dettagli) della *Medaglia di Antonino e Faustina*, del Maestro degli Imperatori romani
(HILL, *A Corpus*, cit. n. 25, nr. 735).

⁽⁷⁹⁾ Il medaglione della *Adlocutio* si ispira, in forma capoversa, alla placchetta di ugual soggetto
attribuita allo Pseudo-Melioli (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 111).

⁽⁸⁰⁾ Il tondo della *Scena bacchica* è replica assai fedele del gruppo centrale della placchetta di
Arianna a Nasso, del Maestro IO.F.F. (MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nrr. 130-132; e cfr.
ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1, nr. VI.7).

⁽⁸¹⁾ Nel medaglione del *Memento mori*, la figurina di destra è solo genericamente ispirata alla
citata medaglia del Boldù (cfr. *supra* n. 77), e si pone a contrasto con un alberello che non
compare né nella medaglia, né in un rilievo della Certosa di Pavia che ne è replica letterale;
viceversa, esso figura nella placchetta di *Cupido dormiente* dello Pseudo-Antonio da Brescia
(MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 120; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n.
1, nr. III.18), che a mio parere è una derivazione dallo stesso modello.

⁽⁸²⁾ cfr. CHÉDEAU, *L'utilisation des Plaquettes*, cit. n. 10, pp. 41-55.

⁽⁸³⁾ Nelle *Vite di Fra' Iocondo e di Liberale e d'altri veronesi*, il Vasari riferisce che «molte carte
miniature, e molto belle, furono portate in Francia dal Mondella Veronese» (G. VASARI, *Le vite*
de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568, a cura di
R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, IV, p. 590); la notizia potrebbe essere con-
nessa con l'esistenza di due disegni a firma «Galeazzo Mondella» ora al Louvre che non mi
sono noti (ma il nome potrebbe non riferirsi all'autore dei fogli...). Resta il fatto che l'autore
più frequentemente riprodotto in rilievi francesi è, appunto, Moderno.

⁽⁸⁴⁾ Fra i primi a partire fu certamente Andrea Solario, documentato in Francia dal 1507 alla mor-
te; ed è significativo che la sua prima attività si svolse nel Castello di Gaillon (cfr. L. COGLIA-
TI ARANO, *Andrea Solario*, Milano 1966, p. 33 e sgg.), che è uno dei monumenti francesi più
ricchi di riferimenti alle placchette (cfr. E. CHIROL, *Un premier foyer de la Renaissance*,
Le Château de Gaillon, Paris-Rouen 1952).

⁽⁸⁵⁾ MOLINIER, *Les Plaquettes*, cit. n. 5, nr. 201; e cfr. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia*, cit. n. 1,
nr. V. 23.

⁽⁸⁶⁾ Riprodotto in CHÉDEAU, *L'utilisation des Plaquettes*, cit. n. 10, p. 51, fig. 32.

⁽⁸⁷⁾ L'unico esemplare fin qui noto è nella Raccolta Cagnola a Gazzada (M. SCALINI, scheda
nr. 70, in *La Collezione Cagnola*, I-II, Busto Arsizio 1999, II *Arazzi, sculture, mobili, cerami-*
che, p. 99) attribuito alla bottega milanese dei Saracchi.

APPENDICE

Elenco di sculture dell'area lombarda in relazione a placchette (o medaglie)

Amadeo e la sua scuola

Sculture		Placchette		
Soggetto	Ubicazione	Soggetto	Autore	Referenza
Sacrificio a Cupido	Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica (part. dell'Edicola del Capitano Alessio Tarchetta)	Sacrificio a Cupido	Maestro LCRII	Molinier n. 117
Adlocutio	Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica (part. dell'Edicola del Capitano Alessio Tarchetta)	Adlocutio	Pseudo-Melioli	Molinier n. 111
Allegoria della Pace	Pavia, Certosa, zoccolo	Allegoria della Concordia	Cristoforo di Geremia	Molinier n. 90
Scena di offerta	Pavia, Certosa, zoccolo	Scena di offerta	Pseudo-Melioli	Molinier n. 115
Giulio Cesare	Pavia, Certosa, zoccolo	Giulio Cesare	dall'antico	Molinier n. 55
Attila	Pavia, Certosa, zoccolo	Attila	dall'antico	Molinier n. 41
Lupa di Roma	Pavia, Certosa, zoccolo	Lupa di Roma	dall'antico	Molinier n. 622
Conterit inimicos	Pavia, Certosa, zoccolo	Attila	dall'antico	Molinier n. 216
Cavaliere	Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica (part. dell'Edicola del Capitano Alessio Tarchetta)	Cavaliere	Maestro Impe- ratori romani	Hill n. 736
Memento mori	Pavia, Certosa, zoccolo	Medaglia Autoritratto	Giovanni Boldù	Hill n. 421
Testa di Costantino	Pavia, Certosa, zoccolo	Medaglia di Eraclio	Arte borgognona	
Costantino a cavallo	Pavia, Certosa, zoccolo	Medaglia di Costantino	Arte borgognona	
Cavaliere	Milano, Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta	Bellerofonte	Francesco di Giorgio Martini	Hill n. 307
Cavaliere	Pavia, Certosa	Bellerofonte	Francesco di Giorgio Martini	Hill n. 307
Apollo	Pavia, Certosa, zoccolo	Apollo e il serpente	Pseudo-Antonio da Brescia	Molinier n. 119
San Sebastiano	già Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica (part. del rilievo raffigurante la <i>Presentazione della Vergine Bambina al tempio fra san Rocco e san Sebastiano</i>)	San Sebastiano	Moderno	Molinier n. 182
Ercole e Caco	Pavia, Certosa, sacrestia, lavabo	Ercole e Caco	Caradosso	Kress n. 52
Apollo e Marsia	Milano, Basilica di Sant'Eustorgio, <i>Monumento Brivio</i>	Apollo e Marsia	dall'antico	Molinier n. 6
Cavaliere e fante	Milano, Basilica di Sant'Eustorgio, <i>Monumento Brivio</i>	Cavalieri	Bartolomeo Melioli	Molinier n. 110

Como (Tommaso Rodari e bottega)

Sculture		Placchette		
Soggetto	Ubicazione	Soggetto	Autore	Referenza
Centauri	Como, Duomo, <i>Monumento a Plinio</i> , architrave	Centauri	Severo da Ravenna	Molinier n. 412
Ercole e Anteo	Como, Duomo, <i>Monumento a Plinio</i> , plinto di base	Ercole e Anteo	Moderno	Molinier n. 202
Muzio Scevola	Como, Duomo, <i>Porta della Rana</i>	Muzio Scevola	Pseudo-Melioli	Molinier n. 108
Cavaliere a caccia	Como, Duomo, <i>Porta della Rana</i>	Meleagro	Sperandio?	Molinier n. 108
Ercole trionfante su Anteo	Como, Duomo, <i>Porta della Rana</i>	Ercole trionfante su Anteo	Moderno	Molinier n. 204
Nudo di spalle	Como, Duomo, <i>Porta della Rana</i>	Ercole e i buoi di Gerione	Moderno	Molinier n. 201
Zuffa di dei marini	Como, Duomo	Zuffa di dei marini	Mantegna	Molinier n. 411
Apollo	Como, Duomo, lato nord, terza guglia	Apollo e Marsia	dall'antico	Molinier n. 421
Centauro	Como, Duomo, finestrone, lato destro	Centauro	dall'antico	Molinier n. 20

Cremona (Pietro da Rho, Agostino de' Fondulis e altri)

Sculture		Placchette		
Soggetto	Ubicazione	Soggetto	Autore	Referenza
Giovinetto	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, stipite destro	Ippolito e Fedra	Maestro IO.F.F.	Kress n.103 (?)
Uomo con scudo	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro destro, base	Fauno con serpente	da incisione di Mantegna	Hind V, n. 26, 20
Apollo e Marsia	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, stipite sinistro	Apollo e Marsia	dall'antico	Molinier n. 6
Giovane con arco	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, base	Amazzone	dall'antico	Molinier n. 499
Baccante con tamburello	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, stipite sinistro	Baccante	dall'antico	Molinier n. 25
Baccante con flauto	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro destro, stipite sinistro	Baccante	dall'antico	Molinier n. 26
Allegoria della Vittoria	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, stipite sinistro	Allegoria della Vittoria	Antico	Molinier n. 99
Quattro putti	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, stipite sinistro	Trionfo di Cupido	Scuola veneziana?	Molinier n. 78
Putto	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro destro, stipite sinistro	Trionfo di Cupido	Scuola veneziana?	Molinier n. 78
Ercole e il leone nemeo	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro sinistro, base	Ercole e il leone nemeo	Moderno	Molinier n. 198 (capoverso)
Uomo con panno sul capo	Parigi, Musée du Louvre, Portale di Palazzo Stanga a Cremona, pilastro destro, stipite sinistro	Vocazione di san Pietro	Caradosso	Molinier n. 153
Ercole e Caco	Cremona, Palazzo Stanga, pilastro destro, stipite destro	Ercole e Caco	Caradosso	Kress n. 52
Fregio di Ippodamia	Cremona, Palazzo Fodri, cortile	Corteo di Bacco e Arianna	dall'antico	Molinier n. 8
Fregio in terracotta	Piacenza, Palazzo Landi	Medusa e Centauri	Severo da Ravenna	Molinier n. 412
Fregio dei combattenti	Cremona, Palazzo Stanga, cortile	Bellerofonte e la Chimera	Francesco di Giorgio Martini	Molinier n. 95

Sculpture		Placchette		
Soggetto	Ubicazione	Soggetto	Autore	Referenza
Giustizia di Traiano	Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (disegno di Vincenzo Foppa relativo all'afresco perduto della Loggetta di Piazza della Loggia a Brescia)	Giustizia di Traiano	Maestro di Assalonne	Molinier n. 503
Cristo morto tra Maria e Giovanni	Londra, Victoria & Albert Museum	Cristo morto tra Maria e Giovanni	Scuola Padovana	Molinier n. 386
San Francesco stigmatizzato	Brescia, chiesa di San Francesco	San Francesco stigmatizzato	Anonimo, sec. XV	Bode n. 452
Coppia a un tavolo	Brescia, Museo di Santa Giulia, Mausoleo Martinengo, tondo	Antonino e Faustina	Maestro Imperatori romani	Hill n. 735
Adlocutio	Brescia, Museo di Santa Giulia, Mausoleo Martinengo, tondo	Adlocutio	Bartolomeo Melioli	Molinier n. 111 (capoverso)
Baccanale	Brescia, Museo di Santa Giulia, Mausoleo Martinengo, tondo	Arianna a Nasso	Maestro IO.F.F.	Molinier n. 130
Allegoria	Brescia, Museo di Santa Giulia, Mausoleo Martinengo, tondo	Medaglia Autoritratto	Giovanni Boldù	Hill n. 421

Abbreviazioni:

Hill (G. F. HILL, *A Corpus of the Italian Medals in the Renaissance before Cellini*, I-II, London 1930)
Hind (A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, I-VII, New York-London 1938-1948)
Kress (J. POPE HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London 1965)
Molinier (E. MOLINIER, *Les Plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886)

I nielli di Maso Finiguerra e l'arte lombarda del Rinascimento

Marco Collareta

Il niello è una tecnica orafa che consiste nell'incidere una lastra di argento o d'oro col bulino, riempirne i solchi con un composto nerastro poi fissato a fuoco, e ripulirla infine da ogni imperfezione in modo che le parti risparmiat e quelle riempite col composto nerastro giacciono sullo stesso piano, restituendo così il gioco rigorosamente grafico tra motivo scuro e fondo chiaro, o viceversa⁽¹⁾. Attestato sin dall'epoca protostorica, il niello appartiene, come lo smalto o l'agemina, a quelle arti difficili di radice preclassica che conoscono un vigoroso rilancio in età tardoantica, rimanendo poi una costante lungo tutto il Medioevo orientale e occidentale. Mentre agli inizi del dodicesimo secolo Teofilo «qui et Rogerus» ritiene il niello una specialità russa⁽²⁾, intorno alla metà del sedicesimo secolo sia il Vasari che il Cellini ne fanno una gloria fiorentina, fondamentale per intendere il ruolo conquistato dal disegno nella città toscana sin dalla metà del Quattrocento⁽³⁾. Sull'onda di una tendenza caratteristica dell'epoca, anche il niello ha ora il suo eroe e il nome di Maso Finiguerra, nato nel 1426 e morto nel 1464, conquista un posto stabile nella letteratura artistica, in specie di stampo biografico⁽⁴⁾. Il Vasari, che come storico è senz'altro più degno di fede del Cellini, descrive con grande accuratezza il metodo di lavoro di Maso Finiguerra⁽⁵⁾. L'orafo non si limitava ad apprestare dei nielli, ma, dopo aver inciso la lastra in metallo nobile e prima di riempirne i solchi col composto nerastro che dà il nome a quei manufatti orafi, ne ricavava, con un complesso sistema di calchi e controcalchi, dei perfetti facsimili in zolfo, i quali, riempiti nei solchi di inchiostro tipografico, potevano venire a loro volta impressi su carta umida, ottenendo così un perfetto omologo delle stampe tratte da matrice di rame incisa. Per il Vasari tanto bastava per fare di Maso Finiguerra l'inventore della calcografia. La cosa è ovviamente errata, ma non inficia il diritto dell'orafo fiorentino a rivendicare un proprio specifico ruolo nella gloriosa vicenda quattrocentesca delle tecniche di produzione seriale. Se è vero infatti che l'idea di usare carta, inchiostro e torchio venne a Maso dalla conoscenza delle prime incisioni nordiche in lastra di metallo, è vero altresì che l'impiego di

calchi e controcilchi in zolfo e altri materiali simili costituiva da sempre un comodo espediente diffuso tra orafi, glittici e incisori di conii per controllare il procedere del loro lavoro e conservarne memoria anche in più copie. L'originalità di Maso Finiguerra consisté nell'innestare quella prorompente novità tecnica su questa antica pratica di bottega e nel tradurre il tutto in un vero e proprio piccolo *business*. Oltre ai nielli veri e propri, dalla sua bottega iniziarono infatti a uscire, e non certo gratuitamente, calchi in zolfo e prove su carta di quei nielli medesimi in un numero virtualmente illimitato⁽⁶⁾. Il fiorentino 'primato del disegno' aveva una potente arma in più per affermarsi oltre i limiti assai ristretti dell'esemplare unico, conservato in un posto preciso e accessibile solo a quanti andavano a vederlo di persona.

La storia può essere raccontata nella maniera più completa concentrandosi sulla pace con l'*Incoronazione della Vergine*, pagata a Maso Finiguerra nel 1452 (FIG. 18)⁽⁷⁾. L'opera ci è nota nel niello originale del Bargello, in due calchi in zolfo al Louvre e al British Museum, e in una prova su carta alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Il suo impatto sull'arte rinascimentale si registra per oltre mezzo secolo, tocca un territorio che va dalla Lombardia alla Sicilia ed è verificabile ai più diversi livelli di tecnica e di stile. Echi della sua particolarissima resa del tema mariano sono stati rinvenuti in svariati manufatti d'identico soggetto che includono una delle più antiche incisioni fiorentine⁽⁸⁾, una grande pala di Francesco di Giorgio a Siena⁽⁹⁾, la tavola centrale di un polittico della bottega degli Erri a Modena⁽¹⁰⁾, un dipinto di Guidaccio da Imola a Greenville⁽¹¹⁾ e una pace in argento a Palermo⁽¹²⁾. Più significative le derivazioni puntuali da singole figure, che ritroviamo in opere di, o attribuite a, Giovanni di Paolo⁽¹³⁾, Mariotto di Cristofano⁽¹⁴⁾, un anonimo niellatore fiorentino⁽¹⁵⁾, Niccolò di Liberatore detto l'Alunno⁽¹⁶⁾, l'autore dell'affresco della tomba di Juan Díaz de Coca alla Minerva⁽¹⁷⁾ e Francesco del Cossa. Il caso del grande pittore ferrarese è particolarmente eloquente. La ripresa del Battista del *Polittico Griffoni* dall'identica figura del niello oggi al Bargello⁽¹⁸⁾ trova infatti un inaspettato supporto ove si ricordi che Angelo Michele Salimbeni, autore di una toccante lettera in cui si comunica la morte precoce di Francesco del Cossa, è anche colui che per primo dà alle stampe il nome di Maso Finiguerra in un poemetto edito a Bologna nel 1487 in occasione delle nozze tra Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este⁽¹⁹⁾.

Il nome di Maso Finiguerra compare per la prima volta in Lombardia col manoscritto *Trattato di architettura* steso dal fiorentino Filarete per Francesco Sforza nel 1461-1464 e più tardi rielaborato per Piero de' Medici⁽²⁰⁾. Un sentore preciso dell'arte del nostro orafo doveva però essere diffuso in regione già qualche anno prima, se nel 1458 Paolo da Brescia copiava due nielli suoi o di un suo stretto collaboratore nel polittico di Mortara oggi alla Sabauda⁽²¹⁾. Conferma queste date precoci un gruppo di disegni della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (FIG. 19)⁽²²⁾, i quali, benché di attribuzione discussa e di data incerta, traducono nel tipico linguaggio fiorito dell'Italia padana di metà Quattrocento un cospicuo gruppo di nielli sicuramente autografi di Maso Finiguerra, tra cui spiccano alcune storiette

cristologiche che con ogni verosimiglianza precedono la pace del 1452 e che conosciamo solo attraverso i relativi calchi in zolfo, equamente divisi tra il Louvre e il British Museum (FIG. 20)⁽²³⁾. La fedeltà che di norma caratterizza queste copie le apparenta strettamente ai vecchi libri di modelli, aiutandoci a comprendere come l'avvento dei modelli seriali abbia rappresentato, almeno sulle prime, non un mutamento radicale, ma piuttosto un'opportunità in più nella trasmissione del sapere artistico tra Medioevo e prima età moderna.

La fortuna lombarda della pace con l'*Incoronazione della Vergine* fornisce un esempio eccellente al riguardo. Se la copia conforme del suo Battista in uno dei nielli che ornano una croce quattrocentesca a Mantova⁽²⁴⁾ è cosa tutta interna alla pratica orafa, la comparsa della stessa figura al centro di una non finita iniziale miniata in un antifonario databile entro il 1468 della Biblioteca Civica di Bergamo dimostra che un calco in zolfo del niello oggi al Bargello doveva aver raggiunto all'epoca anche botteghe diverse da quelle degli orefici⁽²⁵⁾. Si comprende allora che il capolavoro di Maso Finiguerra riecheggi nel 1476 nel *Codice Varia 124* della Biblioteca Reale di Torino non solo macroscopicamente nella composizione generale della miniatura rappresentante l'*Incoronazione della Vergine* (FIG. 21)⁽²⁶⁾, ma anche microscopicamente in singole figure di altre scene, soprattutto come guida al rapporto tra corpo e panneggio⁽²⁷⁾. È questo tema centrale dell'arte quattrocentesca che spiega l'ammirazione degli artisti dell'epoca per il Battista della pace del 1452. Al caso del *Polittico Griffoni* citato più sopra, possiamo accostare quale esempio di area latamente 'lombarda' quello di una tavola di Giovanni Mazzone all'Ambrosiana, che è stata ricondotta a un complesso eseguito dal pittore piemontese per la chiesa di Sant'Agostino a Genova tra il 1486 ed il 1488⁽²⁸⁾. La data piuttosto avanzata è significativa. In quel giro di anni infatti anche il grande Foppa sembra interessarsi ai nielli di Maso Finiguerra, come sembra suggerire l'impianto stesso del *Polittico Fornari* della Pinacoteca di Savona⁽²⁹⁾, assai vicino a quello di un niello con la *Madonna col Bambino e santi*, noto oggi attraverso un calco in zolfo del British Museum (FIG. 22)⁽³⁰⁾. Senza insistere troppo su di un confronto che potrebbe scandalizzare qualcuno, ricordo qui che il niello in questione, databile entro il 1456 per la chiara ripresa che ne fa in quell'anno l'aretino Giovanni da Piamonte⁽³¹⁾, circolava nell'Italia settentrionale sin dal 1463, quando si data la miniatura che orna la *Promissione del doge Cristoforo Moro* al British Museum⁽³²⁾. L'opera citata da ultimo mostra di conoscere un calco in zolfo del niello, rielaborandone chiaramente il gruppo centrale della Madonna col Bambino nonché la gentile figura stante della santa Lucia, trasformata per l'occasione in un arcigno san Marco. Copie anche iconograficamente fedeli della stessa immagine compaiono, a integrazione della copia della figura che le fa da *pendant* nell'ormai noto *Codice Varia 124* della Biblioteca Reale di Torino⁽³³⁾, tanto in una iniziale miniata dei gradualisti del vescovo Carlo Pallavicino a Lodi (FIG. 23)⁽³⁴⁾ quanto in uno dei cammei che ornano la legatura delle *Ore Torriani* a Chantilly⁽³⁵⁾. Il fatto che nel primo caso la santa Lucia si volge sulla propria sinistra e nel secondo, invece, sulla propria destra si spiega ipotizzando l'uso

da una parte di una prova su carta e dall'altra di un calco in zolfo, simile all'esemplare a noi giunto del British Museum.

Il rovesciamento simmetrico delle immagini è implicito nell'impiego già medievale dei 'lucidi' e più nella pratica moderna dell'incisione. Di fronte a temi che includono una specifica nozione di 'destra' e di 'sinistra', esso genera dei problemi che l'artista risolve alla luce dei propri più o meno profondi interessi iconografici. L'esempio della *Crocifissione* è particolarmente eloquente. Cristo è al centro, mentre Maria e Giovanni, o i buoni e i cattivi, si dispongono rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. Immaginando un niellatore rispettoso di queste venerande convenzioni, avremo il niello vero e proprio e i calchi in zolfo coerenti con la tradizione, le prove su carta, invece, in controparte, come le stampe rispetto alla matrice incisa, sia sul piano delle figure che su quello delle scritte, ad esempio nel *titulus crucis*. È quello che sappiamo dell'ultima opera di Maso Finiguerra che ci interessa qui, vale a dire la piccola pace con la *Crocifissione con sfondo di città* (FIG. 24), che conosciamo oggi dalla lastra originale della National Gallery di Washington e da una prova su carta del Metropolitan Museum di New York⁽³⁶⁾. Il piccolo capolavoro si conta tra le opere più note del Quattrocento fiorentino. A metà strada tra l'adattamento della composizione in un neerlandese dipinto su tavola della Rhode Island School of Design e la citazione letterale ma parziale in un affresco d'altro soggetto in Palazzo Orsini a Tagliacozzo, le riprese censite in area lombarda vanno da una miniatura delle già menzionate *Ore Torriani* a Chantilly⁽³⁷⁾ a uno smalto dipinto del Poldi Pezzoli⁽³⁸⁾ e da un intaglio in legno policromo del Sacro Monte sopra Varese⁽³⁹⁾ a un candido rilievo in marmo del Museo della Certosa di Pavia (FIG. 25)⁽⁴⁰⁾. Diversamente da quello che ci si potrebbe immaginare, il caso di massima fedeltà è rappresentato proprio da quest'ultimo e più monumentale esemplare. Tra le sorprese più gradite che lo studio attento dei modelli seriali può riservare ai suoi appassionati cultori spicca per efficacia didattica l'azzeramento di ogni pre-costituita gerarchia tra le arti. Anche qui, come sempre, lo Spirito soffia dove vuole, e lo storico è chiamato a registrarne senza pregiudizio il libero, vivacissimo movimento.

NOTE

- ⁽¹⁾ M. ROSENBERG, *Niello seit dem Jahre 1000 nach Christ*, Frankfurt am Main 1925, costituisce a tutt'oggi l'introduzione specialistica più affidabile.
- ⁽²⁾ THEOPHILUS, *The Various Arts*, Oxford 1961, p. 4.
- ⁽³⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, voll. I-VI, Firenze 1966-1987, I, p. 166; III, pp. 500-501; V, p. 3; B. CELLINI, *I trattati*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1857, pp. 7, 11-12, 14; ID., *Due trattati*, Firenze, Per Valente Panizzij & Marco Peri 1568, 11r.
- ⁽⁴⁾ M. COLLARETA, *Finiguerra, Tommaso (Maso)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1997, pp. 52-55.

- ⁽⁵⁾ K. OBERHUBER, *Vasari e il mito di Maso Finiguerra*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, pp. 383-393.
- ⁽⁶⁾ Il testo oggi non più rintracciabile di A. BALDOVINETTI, *I ricordi (sec. XV)*, a cura di G. Pierotti, Lucca 1868, p. 9, contiene la prima menzione in forma scritta di «uno zolfo di mano di Tommaso Finiguerra».
- ⁽⁷⁾ M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria sacra italiana*, Firenze 1990, pp. 136-143, con un primo, parzialissimo elenco delle derivazioni.
- ⁽⁸⁾ A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948, I, nr. A.I.12.
- ⁽⁹⁾ J. POPE-HENNESSY, *Matteo di Giovanni's Assumption Altarpiece*, «Proporzioni», 3 (1950), pp. 81-85.
- ⁽¹⁰⁾ D. BENATI, *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*, Modena 1988, pp. 35-67, avvertendo che nel polittico in questione risulta indebitato col niello di Maso non solo lo scomparto centrale con l'*Incoronazione della Vergine*, ma anche uno dei laterali col *Sant'Andrea*.
- ⁽¹¹⁾ A. TAMBINI, *Guidaccio (Antonio) da Imola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2003, p. 172.
- ⁽¹²⁾ A. GRISERI, *Oreficeria del Rinascimento*, Novara 1986, p. 51.
- ⁽¹³⁾ Le figure del Battista e della Maddalena nel polittico del Metropolitan Museum di New York in F. ZERI, E. E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Sienese and Central Italian Schools*, New York 1980, pp. 22-23. La derivazione da Maso, segnalata dallo scrivente in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, p. 154, è importante per la sua precocità, essendo il polittico datato 1454, cioè solo due anni dopo il pagamento del niello oggi al Bargello.
- ⁽¹⁴⁾ La figura del Battista in una tavola attribuita al maestro a San Giovanni Valdarno in R. FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters*, London 1972, p. 561.
- ⁽¹⁵⁾ La figura del Battista in una pace anonima in COLLARETA, CAPITANIO, *Oreficeria sacra*, cit. n. 7, pp. 164-169.
- ⁽¹⁶⁾ Due delle tre mezze figure delle sante in alto a sinistra nel polittico della Pinacoteca Vaticana in F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano 1989, I, pp. 244-245.
- ⁽¹⁷⁾ Le figure di angeli tibicini in C. BERTELLI, *L'affresco di Juan Díaz de Coca alla Minerva*, «Paragone», 221 (1968), pp. 40-48.
- ⁽¹⁸⁾ C. CAVALCA, scheda nr. 150, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), Ferrara 2007, pp. 466-467. La derivazione da Maso è stata segnalata, su indicazione dello scrivente, da B. BERTELLI, scheda nr. 100, in *Cosmè Tura* cit., pp. 386-387.
- ⁽¹⁹⁾ Il passo in questione è citato in A. VENTURI, *La pittura bolognese nel secolo XV*, «Archivio Storico dell'Arte», 3 (1890), p. 287 n. 1.
- ⁽²⁰⁾ A. AVERLINO, detto IL FILARETE, *Trattato d'architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, I-II, Milano 1972, I, p. 251.
- ⁽²¹⁾ Come osservato già da HIND, *Early Italian Engraving* cit. n. 8, nrr. A. I. 53 e 54.
- ⁽²²⁾ G. PANAZZA, C. BOSELLI, *La Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milano 1974, pp. 198-202.
- ⁽²³⁾ A.M. HIND, *Nielli in the British Museum*, London 1936, pp. 38-40; A. BLUM, *Les nielles du Quattrocento*, Paris 1950, p. 11. Per l'uso di questi ed altri nielli di Maso Finiguerra nella miniatura lombarda si veda anche il saggio di Pier Luigi Mulas in questi atti.

- ⁽²⁴⁾ I. TOESCA, scheda nr. 114, in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, 7 settembre-15 novembre 1974), Milano 1974, pp. 92-93. Da notare che, tra gli altri nielli della croce, l'Angelo annunziante e la Vergine annunziata trovano palmare confronto nei medesimi personaggi inseriti nella bella incisione fiorentina discussa in HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 8, nr. A. I. 35.
- ⁽²⁵⁾ M. ROSSI, scheda nr. 65, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1989, pp. 171-175.
- ⁽²⁶⁾ Torino, Biblioteca Reale, Codice Varia 124, c. 151v, citato secondo il facsimile edito in *Il Codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de' Predis*, a cura di A. Vitale-Brovarone, Torino 1987.
- ⁽²⁷⁾ *Ibidem*, c. 12v.
- ⁽²⁸⁾ M. NATALE, scheda nr. 24, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 85-90.
- ⁽²⁹⁾ M. G. BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997, pp. 35, 174.
- ⁽³⁰⁾ HIND, *Nielli*, cit. n. 23, p. 41, che ricorda anche due prove su carta, nello stesso British Museum e all'Albertina.
- ⁽³¹⁾ M. CERIANA, scheda nr. 61, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Milano 2006, pp. 377-379.
- ⁽³²⁾ M. COLLARETA, *La "vita" di Francesco Squarcione di Bernardino Scardeone*, in *Francesco Squarcione, "pictorum gymnasiarcha singularis"*, atti delle Giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, p. 34.
- ⁽³³⁾ Torino, Biblioteca Reale, *Codice Varia 124*, c. 48r, citato secondo il facsimile edito in *Il Codice Varia 124*, cit. n. 26.
- ⁽³⁴⁾ G.C. SCIOLLA, *Lodi, Museo Civico*, Bologna 1977, pp. 50-66, fig. 260. Merita qui di essere segnalato che la miniatura con l'*Annunciazione*, pubblicata *ibidem*, fig. 281, è strettamente legata all'incisione d'identico soggetto, discussa in HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 8, nr. E. III. 76.
- ⁽³⁵⁾ M. COLLARETA, *La legatura delle Ore Torriani*, in *Il Libro d'Ore Torriani*, a cura di P. L. Mulas, Modena 2009, p. 132.
- ⁽³⁶⁾ OBERHUBER, *Vasari e il mito*, cit. n. 5, pp. 383-393 e la discussione delle prime derivazioni in COLLARETA, CAPITANIO, *Oreficeria sacra*, cit. n. 7, pp. 158-162.
- ⁽³⁷⁾ P. L. MULAS, *La miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Quattrocento*, in *Il Libro d'Ore*, cit. n. 35, p. 40.
- ⁽³⁸⁾ G. ROMANO, scheda nr. 20, in *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28, pp. 72-75: 72-73.
- ⁽³⁹⁾ R. GANNA, scheda nr. II.5, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 116-118; *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 258-260.
- ⁽⁴⁰⁾ *Ibidem*, p. 118. Si veda inoltre, L. LODI, scheda nr. 334 in *Certosa di Pavia con il testo di Luca Beltrami dell'edizione Hoepli del 1924*, Parma 2006, p. 331.

L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici

Silvia Bianchi

È già stato messo in evidenza come nell'ultimo quarto del Quattrocento nelle botteghe degli artisti ai disegni e ai cartoni, preziosi modelli e strumenti di lavoro utili per archiviare temi iconografici e avvalersene nella fase del lavoro preparatorio, cominciasse ad aggiungersi le stampe. Anche queste, in modo analogo ai disegni, erano probabilmente usate come cartoni a ricalco e a spolvero, con il vantaggio che potevano essere facilmente replicate qualora nell'uso si potessero logorare, guastare o andare distrutte. Gli artisti stessi sembrano essere stati i collezionisti più entusiasti: grazie alle stampe, infatti, venivano a conoscenza delle creazioni dei maestri famosi acquisendo numerosi motivi e figure da utilizzare nelle loro opere⁽¹⁾. Volendo indagare in particolare il ruolo delle immagini incise quali veicolo di trasmissione di invenzioni artistiche nella Lombardia tra Quattro e Cinquecento, si nota innanzitutto l'importanza dell'influsso delle grandi personalità di Mantegna, Bramante, Leonardo; inoltre, accanto a questi elementi sviluppati *in loco*, si rileva la presenza di modelli esterni provenienti da ambiti culturali diversi, fiorentini, ferraresi, tedeschi o più in generale nordici. Molti casi sono già stati segnalati dagli studiosi che da una trentina d'anni si occupano del tema della trasmissione dei modelli⁽²⁾. In questa sede ci si propone di riprospettare alcuni casi già noti a scopo di esemplificazione e di aggiungere qualche nuova indicazione: non sempre queste opere appartengono al percorso primario dell'arte lombarda, stanno tuttavia a confermare il fortissimo potere di attrazione esercitato in area lombarda dalle invenzioni dei grandi maestri.

Derivazioni da Andrea Mantegna

Le derivazioni iconografiche dal Mantegna sono indicative di un fenomeno che caratterizza alcune zone della produzione figurativa lombarda (pittura, scultura, ecc.) della seconda metà del Quattrocento e che, in certi casi, raggiunge anche il primo Cinquecento. Giovanni Agosti⁽³⁾ e Maria Grazia Albertini Ottolenghi⁽⁴⁾ segnalano come le stampe prodotte dal Mantegna a Mantova avessero incontrato tempestivamente l'attenzione degli artisti anche nelle terre del ducato sforzesco e già dall'ottavo decennio del Quattrocento le

stampe mantegnesche di argomento religioso stessero circolando e si imponessero agli artisti come un importante repertorio iconografico, da cui trarre citazioni letterali o temi da rielaborare liberamente.

Singolare appare ad esempio la fortuna della *Deposizione orizzontale* (1470-1475 ca.), uno degli esempi del nuovo stile umanistico dell'artista. Essa fa parte del gruppo di sette stampe tradizionalmente attribuite a Mantegna e già nella cerchia del maestro ne furono eseguite varie copie, in particolare se ne conservano alcuni esemplari in controparte attribuiti a Zoan Andrea. Numerosissime sono poi le copie e le derivazioni in tutta l'Alta Italia, dell'intera composizione o di singole parti, fedeli o con varianti e adattamenti, non solo disegnate o incise, ma anche dipinte (utilizzate anche nella decorazione di maioliche), modellate o scolpite (in rilievi in terracotta o in legno, in placchette metalliche).

Tra le più note derivazioni parziali tradotte in tecniche differenti si può ricordare ad esempio il *Seppellimento di Cristo* del cosiddetto Maestro di Trognano (1482-1488 ca., legno intagliato, dipinto e dorato, Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata, proveniente da Varese, Santa Maria del Monte, dove costituiva uno dei pannelli dell'altare maggiore). Va a Paul Kristeller⁵⁾ il merito di avere per primo individuato la derivazione di questo rilievo ligneo che riproduce la parte sinistra della composizione, mentre sono soppressi il gruppo di destra con la Vergine svenuta sorretta da due donne e il san Giovanni; sono modificati il paesaggio (che comprende nello sfondo una città cinta da mura) e alcuni particolari dell'abbigliamento dei due uomini.

Meno nota è una *Deposizione*, derivazione parziale su placchetta di anonimo bronzista padovano (fine secolo XV-inizio XVI, bronzo, Padova, Musei Civici, proveniente dal Museo Bottacin)⁶⁾. Per primo Luigi Rizzoli nel 1921⁷⁾ ha notato la derivazione di questa placchetta dal Mantegna. Si tratta di una trascrizione letterale, anche se parziale, con l'esclusione del gruppo delle Marie, della scritta apposta sul sarcofago e della roccia alle spalle dei personaggi, mentre è più prominente il monte Golgota sovrastato dalle tre croci; sullo sfondo del cielo si vedono nuvole la cui forma evoca spighe di grano. Oltre a questo esemplare, caratterizzato da un foro di appendimento in alto e purtroppo in cattivo stato di conservazione per il rilievo appiattito (FIG. 26), sono presenti in altri musei e collezioni diversi esemplari di questo stesso modello, la cui paternità è stata di recente attribuita a un artista dal nome convenzionale di 'Maestro delle nubi a spiga'⁸⁾.

Un'altra invenzione mantegnesca che ha dato luogo a numerosissime derivazioni è la *Deposizione verticale* o *Deposizione nel sepolcro con quattro uccelli*.

Questa stampa è stata riprodotta più volte in incisione nella stretta cerchia mantegnesca (tra le copie ne ricordiamo una nello stesso verso con la presenza di tre soli uccelli e una in controparte) ma ha dato luogo anche a trascrizioni più o meno letterali in dipinti (anche nella decorazione di maioliche) e in gruppi scultorei.

Ad esempio, il prototipo inciso è stato piegato alle esigenze devozionali della pala d'altare nella *Deposizione nel sepolcro* attribuita di recente a Bernardino de' Conti e collaboratore⁹⁾ (post 1494, tempera e olio su tavola, Milano,

Pinacoteca di Brera, proveniente da Camuzzago, chiesa di Santa Maria Maddalena), in cui l'episodio sacro, ingrandito e ravvicinato, occupa quasi tutta la scena con perdita di una porzione del paesaggio e della profondità prospettica; si tratta di una versione 'colorata', in cui il *pathos* della stampa si stempera in un più generico tono devozionale.

Un'altra derivazione da questa stampa mantegnesca, notata per la prima volta da Paola Isabella Gallerani nel 2002, è la *Deposizione nel sepolcro* di anonimo scultore (fine secolo XV-inizi secolo XVI, sculture in legno in dimensioni al vero, Vigevano, chiesa di San Dionigi), in cui si riscontra una sostanziale fedeltà iconografica nonostante manchino le figure della Maddalena e di Longino e, soprattutto, la disposizione attuale delle statue diverga dal modello mantegnesco¹⁰⁾.

Si rifà infine a entrambe le *Deposizioni* mantegnesche una *Deposizione nel sepolcro* di anonimo scultore, attribuita *in loco* ad Agostino Fondulo (fine secolo XV-inizi XVI, sculture in terracotta in dimensioni quasi al vero, Viadana, chiesa di Santa Maria Assunta o del Castello, proveniente dalla chiesa di San Nicola da Tolentino, di proprietà degli Agostiniani). Il gruppo ha una lunghezza di circa 2 metri e un'altezza massima di m 1,50, si compone di quattro figure in altorilievo e del gruppo delle Marie piangenti, mentre dietro alla Maddalena, realizzato con un rilievo molto basso, un vecchio alza la torcia. Il san Giovanni, qui privo dell'aureola e presentato di profilo anziché di tergo, deriva dalla corrispondente figura della *Deposizione verticale*, di cui ripete il drappeggio delle vesti, l'atto della mano sinistra portata al volto, il particolare delle gambe nude fino al polpaccio. Giuseppe d'Arimatea e la Maddalena riprendono con qualche variante le corrispondenti figure della *Deposizione orizzontale*, mentre il braccio abbandonato del Cristo sembra anticipare la soluzione adottata agli inizi del Seicento dal Caravaggio nella sua *Deposizione nel sepolcro* della Pinacoteca Vaticana (FIG. 27).

Derivazioni da Donato Bramante

Una delle stampe più note nell'incisione lombarda del Quattrocento, intitolata *Interno di tempio con figure* e conosciuta anche come stampa Prevedari, deriva da un disegno del Bramante. Si tratta dell'incisione di maggior formato realizzata in questo secolo stampata su un foglio unico; sono conosciuti come superstiti solo due esemplari, uno al British Museum (FIG. 37), l'altro alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (FIG. 38), ma poiché enorme è l'influenza che questa incisione ha avuto sugli artisti rinascimentali italiani e stranieri, è verosimile che ne siano stati stampati più esemplari, e anche che (date le dimensioni) ne siano state eseguite delle copie magari in formato più ridotto, o anche copie parziali, materiale tutto che si sarebbe sciupato con l'uso da parte degli artisti e sarebbe di conseguenza andato perduto.

A questo proposito si può prendere in esame un manufatto della scultura lombarda della fine del XV secolo, l'*Arca di san Donnino*, nella cripta del Duomo di Fidenza, attribuita ai Cazzaniga (o a un allievo dei Cazzaniga) e messa in

opera nel 1488⁽¹¹⁾. Il sarcofago in pietra arenaria misura m 1,75 di larghezza per m 0,61 di altezza e m 0,60 di profondità, è ornato su ciascuno dei lati lunghi da due rilievi separati tra loro da pilastri corinzi e sui due lati corti da un unico rilievo. I rilievi, che conservano evidenti tracce di doratura e di policromia, rappresentano i fatti della vita del martire san Donnino, vissuto secondo la leggenda alla corte dell'imperatore Massimiano. Ai fini del nostro assunto interessa un particolare del rilievo che si trova sulla sinistra nella fronte del sarcofago, raffigurante due giovani cortigiani nel palazzo imperiale (FIG. 28): pur in presenza di una rielaborazione del soggetto, è ravvisabile un indubbio rapporto tra le due figure scolpite e due figurine che nella stampa Prevedari si vedono in basso verso sinistra, accanto al basamento della candelabra (FIG. 29). La trascrizione scultorea è fedele per quanto riguarda il corpo della figura presentata di tergo, che mantiene l'aspetto rigido e angoloso, quasi cartaceo dell'abbigliamento, mentre il braccio risulta in controparte e diversamente atteggiato; anche la figura scolpita vista frontalmente è raffigurata in controparte e differisce da quella della stampa per la postura del braccio e la presenza del cane. Da notare nella cupoletta il richiamo al motivo della decorazione a rosette presente nella Prevedari, che ritorna in moltissime opere coeve. Una trascrizione delle due figurine così come appaiono nel rilievo di Fidenza assieme al particolare della cupoletta vista dall'interno si ritrovano in una placchetta, *Ercole e Caco*, attribuita da Peter Meller al Caradosso⁽¹²⁾.

Derivazioni dall'ambito di Leonardo da Vinci

Appartengono a un ambito strettamente leonardesco una silografia e alcuni dipinti, opere note e oggetto di precedenti studi, mentre non risulta sia stata finora messa in evidenza l'affinità tra i dipinti e l'incisione.

La silografia raffigurante il *Cristo portacroce* di anonimo silografo lombardo (fine secolo XV-inizi XVI, Berlin, Kupferstichkabinett) mostra un'immagine di grande efficacia, definita da una linea potente e quasi senza tratteggio, caratterizzata da riccioli morbidi, baffi e una corta barba divisa sul mento, mani forti, un abito ampio dalle pieghe pesanti e una massiccia corona di spine, l'aureola è a forma di croce. La cornice rinascimentale a girali d'acanto su fondo nero è ornata agli angoli da fiori a quattro petali entro quadrato⁽¹³⁾, la scritta latina: «Qui vult post me venire abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me (Se qualcuno vuole venire dietro a me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua)» è tratta dal Vangelo di Matteo, 16, 24 (FIG. 30).

L'esemplare conservato a Berlino sembra essere l'unico originale superstite, mentre ristampe moderne si trovano in alcuni Gabinetti di Stampe italiani, due anche nella Raccolta Bertarelli di Milano. Le tirature moderne derivano da un ri-intaglio del legno, conservato ora nella Galleria Estense di Modena dopo aver fatto parte della plurisecolare tipografia Soliani di Modena⁽¹⁴⁾.

Questa particolare tipologia di Cristo portacroce raffigurato a mezzo busto, di profilo a sinistra con la testa bassa e nell'atto di portare la croce sul cui tronco

appoggia le mani, avvicinata da Lippmann⁽¹⁵⁾ – con stretto riferimento all'invenzione del disegno – alla personalità di Andrea Solario, sembra porsi come prototipo di riferimento per alcuni dipinti datati dagli studiosi tra la fine del Quattro e gli inizi del Cinquecento, tavole di piccolo formato verosimilmente richieste per la meditazione e la preghiera personale. Secondo Maria Teresa Fiorio, che cita alcune di queste opere, «il tema del *Cristo portacroce* risale a un disegno cui Leonardo lavorava verso la fine del suo primo soggiorno milanese, forse arrivato allo stadio del cartone e la cui impostazione si può intuire dalla serie di derivazioni elaborate in ambito lombardo»⁽¹⁶⁾. Non è forse del tutto arbitrario ipotizzare che la silografia, nella sua natura di opera seriale, abbia avuto una funzione di tramite tra un'iniziale idea leonardesca e le varie tavolette devozionali che declinano con varianti nei dettagli il medesimo modello.

Una di queste tavolette è un *Cristo portacroce* (1495-1500 ca., olio su tavola, Los Angeles, J. Paul Getty Museum), attribuita in passato ad Andrea Solario ed entrata al J. Paul Getty Museum con un'attribuzione di D.A. Brown a Giovanni Ambrogio de' Predis, cambiata in seguito a favore di Marco d'Oggiono dallo stesso studioso e da Alessandro Ballarin, che la colloca però più innanzi tra il 1500 e il 1505⁽¹⁷⁾. L'opera, di altissima qualità e di un cromatismo squillante, presenta il medesimo impianto della stampa mentre se ne discosta in vari particolari (FIG. 31). Si rifà a questo schema anche un altro *Cristo portacroce* di anonimo pittore lombardo (secolo XVI, tempera su tela incollata su tavola, Museo Baroffio e del santuario del Sacro Monte sopra Varese, proveniente dal monastero delle Romite Ambrosiane), fedele alla stampa nell'aureola a forma di croce, il ricamo nella scollatura della veste, la presenza dei baffi (FIG. 32).

Un chiaro riferimento allo stesso prototipo si ritrova in alcuni dipinti di Gian Francesco Maineri, che annovera tra le proprie opere piccoli dipinti devozionali, spesso replicati. Si tratta di tre versioni dello stesso soggetto del *Cristo portacroce* (olio su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi; olio su tavola, Modena, Galleria Estense; olio su tavola, Roma, Galleria Doria Pamphilj), in cui è evidenziata la pesante corona irta di spine presente nella stampa e in due delle quali è ripresa anche l'aureola a forma di croce.

Derivazioni nordiche

Si è fatto cenno a influssi provenienti da ambiti culturali nordici, significativi soprattutto per quanto riguarda le opere incise da Albrecht Dürer, che sono state copiate da alcuni incisori lombardi coevi, tra cui Giovanni Antonio da Brescia (quattro incisioni, una delle quali è datata 1507), Giovanni Maria da Brescia (che ha ripreso in controparte il paesaggio del *Sant'Eustachio*) e sono state frequentemente riprese in pittura e in scultura⁽¹⁸⁾.

Anche l'opera incisa di Martin Schongauer ha avuto vasta diffusione in Italia, dove ha influenzato diversi artisti tra cui Cristofano Robetta e Nicoletto da Modena, ed è stata conosciuta anche in ambito lombardo⁽¹⁹⁾. Tra gli altri esempi ve n'è uno relativo non ad una intera composizione ma a un particolare.

Nella *Andata al Calvario* (fine secolo XV, silografia, Modena, Biblioteca Estense, proveniente dal Fondo Barelli) per la quale è stata di recente proposta da Silvia Urbini l'attribuzione allo xilografo milanese Giovanni Pagani⁽²⁰⁾, entro una cornice ornata da grottesche si vede uscire dalla porta della città di Gerusalemme il corteo che accompagna Cristo al sacrificio. Le due figure dei ladroni a sinistra, con le mani legate dietro alla schiena (FIG. 33), sembrano ispirarsi, sia pure con varianti, alle corrispondenti figure (FIG. 34) poste in alto a sinistra nella *Grande Andata al Calvario* di Schongauer (1480 ca., bulino, B. 21).

Meno frequenti sono riferimenti a opere di Luca di Leida presso artisti lombardi: un esempio è dato dalla derivazione letterale in controparte di un *Ecce Homo* di Giovanni Antonio da Brescia (bulino, B. 40) dall'omonima opera di Luca di Leida (1513 ca., bulino, B. 70). Luca di Leida crea una estesa varietà di gamme del grigio, ottenute con una trama di segni molto sottili e leggeri, mentre il suo linguaggio viene travisato dal bulino di Giovanni Antonio che crea un contrasto chiaroscurale più deciso, appesantendo l'immagine.

Derivazioni fiorentine

Nella Milano sforzesca si assiste a un particolare fiorire di scambi culturali con Firenze, con «riprese puntuali di nielli fiorentini, o di impressioni su carta da nielli, nella produzione dei miniatori, orefici, pittori nella Lombardia del terzo quarto del Quattrocento [...]»⁽²¹⁾ e, va aggiunto, nella produzione scultorea in marmo e in legno. Tra i passaggi di motivi iconografici tra le due città vi è quello riguardante il niello di Maso Finiguerra, *Crocefissione sullo sfondo di una città turrita* (ante 1464, National Gallery of Art di Washington) (FIG. 24) servito tra l'altro⁽²²⁾ da modello a due *Crocifissioni*: la prima (FIG. 25) di anonimo scultore lombardo (1475 ca., rilievo marmoreo, Museo della Certosa di Pavia proveniente dalla cappella annessa all'antica Prioria)⁽²³⁾ e la seconda attribuita al cosiddetto Maestro di Trognano (1490 ca., rilievo ligneo policromo, Varese, monastero delle Romite Ambrosiane, proveniente dall'altar maggiore della basilica di Santa Maria del Monte di Varese)⁽²⁴⁾. Rispetto al prototipo, il rilievo marmoreo si mostra nel complesso fedele, mentre nel rilievo ligneo, pur mantenendosi sostanzialmente lo schema compositivo, la scena è interpretata più liberamente, con una tendenza alla semplificazione nel numero dei personaggi e con l'introduzione di alcune varianti. Ad esempio la figura del san Giovanni (FIG. 35) differisce da quella del niello, mostrando piuttosto analogie nell'accentuazione espressionistica del gesto con cui il santo allarga le braccia scostandole dal corpo, nella tipologia del volto ossuto e nei particolari delle vesti, con il san Giovanni (FIG. 36) della *Crocefissione* (silografia, Roma, Biblioteca Angelica), del *Missale Ambrosianum* stampato a Milano da Antonio Zarotto nel 1488⁽²⁵⁾, tanto da far ipotizzare un comune modello di riferimento, rispetto al quale la figura del rilievo ligneo deriverebbe nello stesso verso, quella stampata nel messale risulterebbe invece in controparte.

NOTE

- ⁽¹⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il ruolo delle stampe tra Quattro e Cinquecento e Mantegna*, in *Andrea Mantegna e l'incisione italiana del Rinascimento nelle collezioni dei Musei Civici di Pavia*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 15 novembre 2003-1 febbraio 2004), a cura di S. Lomartire, Pavia 2003, pp. 17-22; G. MARINI, *Mantegna, la grafica e la diffusione dei modelli tramite le stampe*, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 91-93.
- ⁽²⁾ Importanti contributi sono venuti da parte di Marco Collareta e Daniele Pescarmona; un cospicuo elenco di derivazioni mantegnesche è stato raccolto da Giovanni Agosti (di quest'ultimo vedi in particolare *Su Mantegna*, 6. (Lombardia), «Prospettiva», 85 [1997], pp. 59-90).
- ⁽³⁾ AGOSTI, *Su Mantegna*, cit. n. 2, pp. 68-69.
- ⁽⁴⁾ ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il ruolo delle stampe*, cit. n. 1, pp. 19-21.
- ⁽⁵⁾ P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin 1902, p. 466.
- ⁽⁶⁾ *Bronzi e placchette dei Musei Civici di Padova*, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Padova 1989, pp. 41-42, nr. 10. Presso i Musei Civici di Padova è conservata anche una placchetta attribuita alla bottega di Andrea Briosco (bronzo, inv. 656), che deriva, tradotta con pochissime varianti nella figura della serva e nel sacco che è più corto, da un disegno del Mantegna, *Giuditta e la fantesca*, conservato alla National Gallery di Washington, tramite un'incisione su rame di Girolamo Mocetto (*ibidem*, pp. 51-52, nr. 23).
- ⁽⁷⁾ L. RIZZOLI, *Le placchette del Museo Bottacin di Padova*, Padova 1921, nr. 19.
- ⁽⁸⁾ A. LITTA, scheda nr. 91, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 260-261.
- ⁽⁹⁾ M.C. PASSONI, scheda nr. II.15, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 144-145.
- ⁽¹⁰⁾ PI. GALLERANI, *Un Bussolo d'oro e un Mantegna di legno. Due schede sulla scultura lombarda del Rinascimento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 36 (2002), pp. 213-237. Ha puntualizzato il rapporto tra gruppo scultoreo e stampa mantegnesca M. OLIVARI, scheda nr. 34, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano, Castello, 3 ottobre 2009-31 gennaio 2010), Comune di Vigevano-Milano 2009, pp. 150-153 con bibliografia.
- ⁽¹¹⁾ F. HERMANIN, *Un'arca del Quattrocento nel Duomo di San Donnino*, «Archivio Storico dell'Arte», s. II, III (1897), fasc. 2, pp. 104-112; F. MALAGUZZI VALERI, *Giovanni Antonio Amadeo*, Bergamo 1904, pp. 293-294.
- ⁽¹²⁾ P. MELLER, *Bronzetti del Caradosso?*, in *Giovan Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del congresso (Milano-Bergamo-Pavia, aprile 1992), a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 539-540, fig. 10.
- ⁽¹³⁾ W.L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XV siècle*, I-V, Berlin 1891-1911, I, p. 265, nr. 919; L. SORRENTO, *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, aprile-giugno 1942), Milano 1942, p. 236, nr. 72.
- ⁽¹⁴⁾ M. GOLDONI, scheda nr. 24, in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*, catalogo della mostra (Modena, 30 maggio-29 ottobre 1986), a cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, Modena 1986, p. 81. Il monogramma del doppio «A» proprio dell'Andreani, che appare in esemplari presentati dallo Schreiber come un secondo stato, venne inserito nella matrice opera

di re-intaglio nell'Ottocento quando si trovava nelle mani di un commerciante milanese Barelli (A. BERTARELLI, *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*, «Il Libro e la Stampa», III [1909], fasc. 2-3, p. 65 e sgg.).

⁽¹⁵⁾ F. LIPPMANN, *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth Century*, Amsterdam 1969, pp. 170-173.

⁽¹⁶⁾ M.T. FIORIO, *Leonardismo e leonardismi*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 46 e n. 20.

⁽¹⁷⁾ D.A. BROWN, *The Master of the 'Madonna Litta'*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno internazionale (Milano, 25-26 settembre 1990), a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano 1991, p. 28. Per questo dipinto vedi anche C. PEDRETTI, scheda nr. III.15, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000-25 febbraio 2001), a cura di F. Caroli, Milano 2000, p. 105 (con bibl. prec.). A. BALLARIN con la collaborazione di M. MENEGATTI e B.M. SAVY, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, p. 674; II, tav. CXLVI; IV, tav. 481.

⁽¹⁸⁾ Si vedano, ad es.: R. BOSSAGLIA, *Le fonti di Callisto Piazza e le parafrasi düreriane*, «Arte lombarda», 9 (1964), pp. 106-111; M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988; N. GOZZANO, *Presenze di cultura düreriana in Piemonte: la Deposizione di Giovanni Perosino Longo ad Alba*, «Ricerche di storia dell'arte», 45 (1991), pp. 69-76; F. PELLEGRINI, *Dürer e dintorni*, Milano 1993; M. HEIMBURGER, *Dürer e Venezia. Influssi di A. Dürer sulla pittura veneta del primo Cinquecento*, Roma 1999; M. COLLARETA, *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scultura lignea nell'arco alpino (1450-1550): storia, stili e tecniche*, atti del convegno internazionale (Udine, 21 novembre 1997- Tolmezzo, 22 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 20-21; R. CASCIAIRO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 175, 186, n. 15; 187 n. 39; 189, 344, 370; S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 27 (2003), pp. 123-174.

⁽¹⁹⁾ COLLARETA, *Scultura dipinta*, cit. n. 18, p. 21; CASCIAIRO, *La scultura lignea*, cit. n. 18, p. 158; ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il ruolo delle stampe*, cit. n. 1, p.19; BIANCHI, *Appunti relativi*, cit. n. 18, pp. 127-128.

⁽²⁰⁾ S. URBINI, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Modena 2006, pp. 96, 101, fig. 51; M. GOLDONI, scheda nr. 25, in *I legni incisi*, cit. n.14, pp. 82-83.

⁽²¹⁾ ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il ruolo delle stampe*, cit. n. 1, p.18.

⁽²²⁾ Per altre derivazioni dal niello vedi M. COLLARETA, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, I-II, Milano 1988, II, p. 570.

⁽²³⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, scheda nr. 32 in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Firenze 1992, p. 68.

⁽²⁴⁾ Il nesso tra il manufatto ligneo e il niello è stato individuato da COLLARETA, *Le "arti sorelle"*, cit. n. 22, p. 570.

⁽²⁵⁾ P. KRISTELLER, *Die Lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin 1913, pp. 36, 137; C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*, Milano 1956, p. 37; S. SAMEK LUDOVICI, *Illustrazione del libro e incisioni in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960, p. 67, nr. 79. Per notizie relative allo Zarotto si veda A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese. Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze 1984.

Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*

Laura Aldovini

Tra i modelli seriali più significativi per la produzione artistica lombarda si colloca la cosiddetta stampa Prevedari, assoluto capolavoro dell'incisione rinascimentale, che riveste caratteri di unicità dal punto di vista documentario, tecnico-esecutivo e iconografico, oltre che per avere avuto una grandissima fortuna quale modello figurativo ed *exemplum* architettonico, non solo in ambito italiano.

L'aver rilevato, nell'esemplare conservato a Londra, i fori utilizzati per il trasferimento su un altro supporto, non ha fatto che confermarne l'uso come modello, seppure non sia mai stata rinvenuta una riproduzione esatta e in dimensioni reali della stampa. Nemmeno delle copie a disegno che, stando alle fonti, sarebbero state realizzate nel corso della prima metà dell'Ottocento, è rimasta alcuna traccia⁽¹⁾.

Notizie storico-artistiche

Il celebre bulino, raffigurante un *Interno di tempio con figure*, è noto in soli due esemplari: uno conservato a Londra (FIG. 37)⁽²⁾, uno a Milano (FIG. 38)⁽³⁾. Nel 1864 un terzo venne segnalato nella collezione del Dr. Henry Wellesley (Oxford, 1791-1866), da Johann David Passavant, ma non se ne è finora rinvenuta alcuna traccia⁽⁴⁾.

L'incisione Prevedari riveste una particolare importanza a diversi livelli. Dal punto di vista tecnico, si tratta della più grande stampa italiana realizzata su una sola lastra nel XV secolo⁽⁵⁾. Le misure (circa 700x510 mm) resero necessari due fogli incollati precedentemente all'operazione di stampa, sovrapposti per circa 1 cm (il foglio superiore si sovrappone a quello inferiore, a un'altezza diversa nei due esemplari pervenuti)⁽⁶⁾.

L'iscrizione visibile sul plinto del candelabro monumentale posto a sinistra (FIG. 29) offre altri due record: il primo *fecit* della storia dell'incisione⁽⁷⁾ e la località di esecuzione, Milano, rendendo così la Prevedari l'unica stampa rinascimentale che porti l'indicazione di una realizzazione milanese. Grazie alla stessa iscrizione si era subito desunto il coinvolgimento di Donato Bramante quale esecutore dell'incisione, ma grazie alla scoperta e pubblica-

zione del documento di commissione da parte di Luca Beltrami, si individuano i personaggi implicati e se ne precisarono i ruoli⁽⁸⁾. La stampa costituisce così anche il primo documento su una realizzazione bramantesca⁽⁹⁾, seppure solo sulla carta.

Grazie al documento, un vero e proprio contratto datato 24 ottobre 1481, la stampa Prevedari risulta essere anche la più antica stampa documentata, identificabile senza dubbio alcuno nonostante la sintetica definizione del soggetto raffigurato («cum hedifitiis et figuris»)⁽¹⁰⁾.

Stilato dal notaio Benino Cairati (Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile, fascicolo 2184)⁽¹¹⁾, il contratto attesta la commissione a Bernardino Prevedari, da parte di Matteo de' Fedeli, di incidere una lastra su disegno di Donato Bramante. Tra i dettagli del contratto, spesso ribaditi dagli studi, ricordiamo in questa sede almeno l'indicazione del materiale della lastra, solitamente di rame, che è invece qui indicata con il termine *lotoni*, cioè ottoni⁽¹²⁾, una lega di rame e zinco: la scelta di questo metallo particolarmente resistente poteva derivare dalla necessità di avere una matrice durevole, forse perché si prevedeva di dover effettuare una grande tiratura, oppure semplicemente perché trattandosi di una lastra molto grande il pericolo di rottura durante la fase di stampa era maggiore (si noti come nel contratto non ci sia alcuna menzione della tutt'altro che semplice operazione di stampa). Potremmo chiederci che effetto possa aver avuto sui contemporanei una lastra incisa di tali caratteristiche, di grandi dimensioni e dall'aspetto lucente, e che fine abbia fatto. È peraltro raro che lastre di produzione lombarda di questo periodo siano sopravvissute⁽¹³⁾.

Pur fornendo i nomi dell'incisore, del committente⁽¹⁴⁾ e dell'autore del disegno, il testo del contratto risulta però tutt'altro che esplicito sull'appartenenza di quest'ultimo.

Ci sembra importante sottolineare che Bramante, pur essendo in quel periodo presente a Milano, non compare nemmeno tra i testimoni del contratto, risultando quindi estraneo alla commissione. Egli non aveva più nulla a che fare con la sua 'invenzione': la proprietà, anche intellettuale, del foglio era oramai passata a qualcun altro. Nella parte finale del documento viene specificato che Bernardino Prevedari, una volta terminata l'incisione, avrebbe dovuto «dare» «patronum seu designum» a Matteo de' Fedeli, in cambio di 3 lire imperiali. Questo passo venne interpretato dando per scontato che il committente fosse allo stesso tempo il proprietario del disegno di Bramante e che, promettendo un compenso, incentivasse l'incisore affinché restituisse il foglio integro al termine del lavoro⁽¹⁵⁾. Giovanni Romano per primo rilevò che il verbo *dare* non poteva implicare un tale sottinteso, proponendo dunque la *lectio faciliior* secondo cui il disegno di Bramante, appartenendo al Prevedari, sarebbe, dopo l'esecuzione della lastra, passato al de' Fedeli, attestando in questo modo anche «un precoce episodio di collezionismo di grafica»⁽¹⁶⁾. A rafforzare questa tesi si segnala ora che nel testo del documento si trova una parte barrata, non sappiamo per quale motivo, in cui, parlando del disegno, si introduce la relativa «quod fuit ipsi magistri Bernardino»⁽¹⁷⁾.

Su Matteo de' Fedeli e sul fratellastro Stefano si sono concentrati gli studi e l'attenzione dei critici negli ultimi decenni. I due si ritrovano attivi nei più importanti cantieri sforzeschi: Stefano aveva partecipato alla decorazione affrescata della Cappella Ducale nel Castello Sforzesco, Matteo (entrato nella corporazione dei pittori milanesi proprio nel 1481) nel 1480-1482 è attivo in San Satiro come pittore-decoratore, e ai loro nomi sono stati legati alcuni dipinti⁽¹⁸⁾. Per la circolazione della composizione bramantesca nelle botteghe degli scultori attivi alla Certosa di Pavia è stata avanzata l'ipotesi che proprio Stefano de' Fedeli, documentato presso la fabbrica del monastero, abbia fatto da tramite⁽¹⁹⁾. L'esecutore dell'incisione, *Bernardinus de Prevedariis*, definito *Magister*, non ha legato il suo nome ad altre opere ed è finora risultato impossibile ricostruirne un *corpus* grafico⁽²⁰⁾.

Le notizie che si hanno di lui derivano dai documenti rintracciati sempre presso l'Archivio di Stato di Milano da Grazioso Sironi e pubblicati da Clelia Alberici e che lo vedono attivo come orafo tra il 1469 e il 1493⁽²¹⁾. Eppure, l'eccezionale complessità dell'opera presuppone che venisse affidata a un professionista di riconosciuto valore: è pertanto probabile che alcuni bulini oggi ritenuti ancora anonimi siano da riportare alla mano del Prevedari⁽²²⁾.

Dal punto di vista dell'esecuzione tecnica, fin da Joseph Strutt si sottolineò la vicinanza della stampa Prevedari alla modalità mantegnesca, dove i tratteggi paralleli diagonali sono senza incroci⁽²³⁾.

Alcune caratteristiche esecutive portano a giudicare la stampa come un esercizio, o comunque come un'opera non completamente finita⁽²⁴⁾: il margine destro del foglio, ad esempio, che nella parte inferiore ospita alcune figure, in piedi e a cavallo, è lasciato vuoto per tutta la parte superiore e presenta alcuni tratteggi a bulino di prova (FIG. 39); in corrispondenza del capitello della parasta dell'ordine maggiore all'estrema destra del foglio, mostra inoltre la continuazione del tratto (FIG. 40), come se si trattasse della preparazione appena abbozzata o di un errore dell'incisore nel voler completare quella parte. Nello stesso margine bianco si trovano poi, nell'esemplare di Londra, interventi a matita quali il completamento di alcune modanature, e, più in basso, lo schizzo di una figura umana (un cranio barbuto e forse una gamba). Anche alcuni pentimenti erano già stati rilevati dalla critica, come il frammento di trabeazione scolpito, visibile in basso a destra, che viene evidentemente inciso solo successivamente alle linee della pavimentazione e alle ombreggiature di quelle che dovevano essere le crepe, e che quindi dovette costituire un'aggiunta dell'incisore⁽²⁵⁾.

Confrontando i due esemplari, inoltre, si notano evidenti differenze relative all'effetto di stampa: oltre al colore dell'inchiostro (più nero nel foglio di Londra, più bruno in quello di Milano), l'esemplare del British Museum appare di migliore qualità dal punto di vista dell'inchiostrazione. Forse il foglio milanese, che comunque ha il pregio di non essere controfondato e di avere margini più ampi, ha subito restauri e lavaggi che lo hanno molto impoverito, come ad esempio quelli del 1930 eseguiti dal fratello di Luca Beltrami, Giuseppe⁽²⁶⁾.

Osservando la raffigurazione incisa, si rileva che i personaggi utilizzano la mano destra (ad esempio il paggio con la picca davanti al basamento del pilastro a destra, oppure, nel fregio in alto a destra, Vulcano che forgia le ali di Cupido): è dunque probabile che la composizione sia nel verso del disegno di partenza⁽²⁷⁾. Più verosimilmente si potrebbe ipotizzare un disegno di passaggio realizzato in controparte, oppure un metodo di trasferimento dell'immagine che ne mantenesse l'orientamento originale ideato da Bramante. In ogni caso, del disegno iniziale del maestro si è persa ogni traccia e non è quindi possibile stabilire quali differenze o varianti ci fossero nell'incisione: lo stesso Prevedari, traducendo il disegno di Bramante, potrebbe aver introdotto delle modifiche anche a causa di incomprensione o imperizia.

Potrebbe essere questo il caso delle irregolarità rilevate dal punto di vista della raffigurazione prospettica, che non risulta rigorosamente esatta in tutte le sue parti⁽²⁸⁾: ad esempio, le linee verticali e orizzontali non sono esattamente perpendicolari fra loro, ma formano un angolo leggermente diverso da 90°⁽²⁹⁾.

Un'altra incongruenza significativa è quella rilevabile nella zona destra dell'edificio: l'oculo a ruota di carro non è in asse con l'arco sottostante. Forse lo stesso Bramante aveva voluto conferire rilievo a questo dettaglio raffigurandolo dunque intero e non parzialmente nascosto dall'arcata in primo piano, come sarebbe dovuto essere nel caso di una rappresentazione corretta. In questo caso, la coerenza prospettica della raffigurazione sembra aver ceduto il passo all'effetto d'insieme per l'osservatore.

La disamina dei dettagli della stampa ha permesso agli studiosi di tentare di ricostruire quelle che furono probabilmente le fonti figurative di Bramante al momento della concezione della composizione che è evidentemente una sintesi, una sorta di manifesto delle sue conoscenze eclettiche sia architettoniche che decorative, che spaziano dall'antico a Leon Battista Alberti⁽³⁰⁾, attraverso Piero della Francesca⁽³¹⁾ e Mantegna⁽³²⁾, senza tralasciare fra' Carnevale, i ferraresi, etc.⁽³³⁾.

Urbino, forse Ferrara, Mantova, e poi Bergamo (l'oculo 'a ruota di carro' deriva direttamente, e precocemente, dalla Cappella Colleoni)⁽³⁴⁾ e, finalmente, Milano. Anche qui Bramante ebbe il tempo di recepire e rielaborare singoli *topoi*, sia antichi sia più recenti⁽³⁵⁾.

L'incisione Prevedari come modello

La composizione, unica nel suo genere, suscitò grande risonanza tra i contemporanei, come testimonia la trasmissione del prototipo nell'arte rinascimentale non solo italiana. L'elenco delle derivazioni è troppo lungo per essere affrontato in questa sede; quanto preme per il momento è operare dei *distinguo*, poiché la modalità di ricezione e divulgazione di parte della composizione o di singoli elementi assume una valenza diversa a seconda non solo dei particolari scelti, ma anche dell'artista che operò una tale consapevole selezione, anche in merito alla tecnica utilizzata, nonché al momento cronologico in cui questa operazione ebbe luogo⁽³⁶⁾.

La diffusione di singoli elementi desunti dalla stampa Prevedari ha comunque portato la critica a ritenere plausibile che il numero di esemplari tirati dalla lastra incisa fosse al tempo piuttosto consistente, a dispetto degli unici due oggi conosciuti, e che comunque potessero circolarne copie o versioni in scala ridotta, disegnate o incise. Il fatto che nessuna di esse sia pervenuta fino a oggi, né sia menzionata dalle fonti, ha indotto a pensare che sia andata perduta a causa dell'usura, avendo costituito materiale di bottega come repertorio di motivi all'antica⁽³⁷⁾: è pur vero che il rischio di usura avrebbe dovuto valere anche per altri casi di composizioni molto diffuse come modelli di bottega, come a esempio la *Zuffa di divinità marine* di Mantegna, di cui invece sopravvivono a oggi diversi esemplari e copie. Nel caso della Prevedari, però, David Landau gentilmente mi ricorda come siano proprio le insolite grandi dimensioni dell'opera a essere state probabilmente causa prima della breve sopravvivenza dei fogli: nelle stampe rinascimentali, infatti, la rarità è, in termini generali, inversamente proporzionale alla grandezza dell'opera.

Il fatto che l'esemplare londinese della stampa Prevedari presenti i contorni dell'immagine forati (FIGG. 29,39,40) e in parte incisi con uno stilo, ci porta a pensare che l'intenzione, da parte di chi possedette quell'esemplare (non è possibile stabilire quando), sia stata quella di trasferire l'immagine su un altro supporto, attraverso un'operazione di spolvero e ricalco⁽³⁸⁾. La pratica dello spolvero, se è più comune per quello che riguarda i disegni che servono da modelli, risulta comunque diffusa anche per le incisioni⁽³⁹⁾. La frequenza di casi di stampe bucherellate tra le opere mantegnesche non fa che confermarne il loro diffusissimo uso come modelli.

Tornando all'esemplare della Prevedari, è curioso rilevare come siano stati bucherellati anche i tratti a matita che, solo nel foglio di Londra, completano alcune parti di modanature nel margine destro lasciato vuoto (FIG. 41), nonché lungo la linea abbozzata che, attraversando orizzontalmente la parte inferiore del basamento del candelabro, doveva costituire la preparazione della costruzione geometrica del pavimento su cui poggia l'abside della parte sinistra della composizione (FIG. 29). Dato che l'esemplare della Prevedari a Londra è controfondato, oltre che montato, non è possibile verificare se il verso del foglio porti i segni dello spolvero: in ogni caso potrebbe essere servito per trasferire la composizione attraverso la puntinatura su un altro supporto, che sarebbe stato poi utilizzato per lo spolvero, oppure, ripassato con uno stilo, ricalcato su una lastra. In questo modo il modello di partenza si preservava dall'usura, mentre il foglio 'intermedio' si consumava. Il fatto che si trovino poi anche i solchi incisi, potrebbe indicare che il foglio ha subito anche un'operazione di ricalco.

Purtroppo, allo stato attuale degli studi, non è stato possibile individuare nessun manufatto artistico che riproducesse la composizione bramantesca nelle sue dimensioni, potendone quindi confermare l'uso come 'cartone' (cui la bucherellatura e il ricalco farebbero pensare). Considerato il formato della composizione, le dimensioni e anche il soggetto raffigurato, ci sembra verosimile l'idea che la composizione, con le dovute semplificazioni, potesse

essere destinata alla realizzazione di una tarsia lignea, ma non vi sono prove a sostegno di questa ipotesi⁽⁴⁰⁾. È forse utile a questo scopo ricordare che anche Stefano de' Fedeli, fratellastro di Matteo committente della Prevedari, si occupava, almeno per quanto attestato da un documento del 1475, di tarsie e altri manufatti lignei⁽⁴¹⁾. Pur non condividendo il parere di alcuni studiosi che inseriscono tra le dirette derivazioni della Prevedari anche il pannello con lo *Sposalizio di Maria Vergine* realizzato da fra' Damiano Zambelli per il coro del convento dei Santi Stefano e Domenico (e oggi in San Bartolomeo a Bergamo), è certo che l'impostazione architettonica e decorativa dell'opera risenti delle realizzazioni di Bramante in San Satiro e Santa Maria delle Grazie, e può forse dare un'idea concreta di una tarsia derivata da un disegno bramantesco⁽⁴²⁾. È interessante notare che le misure del pannello (655x515 mm) sono molto vicine a quelle della stampa in esame.

Resta per ora solo un'ipotesi, tutta da comprovare con rinvenimenti concreti, così come da trovare restano altri esemplari o almeno copie (a disegno, incisione, etc., in qualsivoglia scala rispetto all'originale), che ci permettano di giustificare la straordinaria fortuna di questo capolavoro dell'incisione lombarda rinascimentale.

* Il presente testo ripropone l'intervento tenutosi al convegno del 2008, integrato da quanto emerso successivamente, durante le ricerche condotte per la tesi di dottorato dal titolo *Alle origini dell'incisione in Lombardia. Due studi* (Università degli Studi di Milano, XXI ciclo, a.a. 2009-2010, discussa nel marzo 2011), svolta sotto la guida del prof. Giovanni Agosti, che ringrazio. Parte degli argomenti trattati è stata pubblicata anche in L. ALDOVINI, *The Prevedari Print*, «Print Quarterly», 26 (2009), nr. 1, pp. 38-45.

Particolare riconoscenza debbo alla Fondazione Banca del Monte di Lombardia che, grazie a un finanziamento nell'ambito del «Progetto Professionalità Ivano Becchi», assegnatomi nel 2006, mi ha dato la possibilità di frequentare diversi gabinetti di disegni e stampe e di tornare anche presso quello del British Museum, dove ho avuto modo di approfondire lo studio dell'incisione Prevedari.

Ringrazio inoltre Carlo Cairati, Corinna Gallori, Jessica Gritti, Elena Grupallo, David Landau e Antonio Mazzotta, che in diversi momenti e modalità mi hanno supportato.

NOTE

⁽¹⁾ Questo argomento troverà spazio nell'intervento di prossima pubblicazione dedicato a *La 'sfortuna' ottocentesca della stampa Prevedari*; per ora si veda L. ALDOVINI, *Alle origini dell'incisione in Lombardia. Due studi*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, XXI ciclo, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009-2010, pp. 41-49.

⁽²⁾ British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. V, 1.69. Stampata con inchiostro nero; mm 705x513 (foglio smarginato). Sul basamento del candelabro: «BRAMANTU/ S .FECIT. / .IN MLO».

Esemplare segnalato per la prima volta da J. STRUTT, *Dictionary of Engravers*, London 1785-1786, I (1785), p. 140.

STATO DI CONSERVAZIONE: il foglio presenta alcune lacune (ad esempio in corrispondenza degli angoli superiori, in basso al centro, etc.), lacerazioni, interventi a penna e inchiostro marrone (motivi decorativi aggiunti sul dado del capitello del pilastro in primo piano al centro, che avevano indotto in inganno taluni studiosi portandoli a differenziare gli stati dell'incisione, cfr. M. HÉBERT, *L'utilisation d'une gravure attribuée à Bramante dans un tableau du Maître de Saint-Gilles*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1963 [1964], p. 18; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 745); iscrizione sul basamento del candelabro ripassata forse con lo stesso inchiostro dei ghirigori di cui sopra. La stampa fu controfondata già anteriormente all'ingresso in museo, con integrazioni a penna e inchiostro acquerellato; incollata sul supporto di montaggio, forse negli anni Trenta del Novecento (A. Griffiths, comunicazione orale). Fori per lo spolvero (si veda oltre).

PROVENIENZA: coll. Dr. John Monro (1715-1791); ereditata dal figlio James Monro e da lui venduta al British Museum nel febbraio del 1806, insieme ad altri fogli non identificati, per 50 sterline. Cfr. A. GRIFFITHS in *Landmarks in Print Collecting. Connoisseurs and Donors at the British Museum since 1753*, catalogo della mostra (Houston [Texas], The Museum of Fine Arts, 31 marzo – 16 giugno 1996; San Marino [California], Huntington Art Collections, 12 luglio – 29 settembre 1996; Baltimore [Maryland], The Baltimore Museum of Art, 16 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997; Minneapolis [Minnesota], The Minneapolis Institute of Arts, 25 gennaio – 6 aprile 1997), London 1996, p. 91.

Per le mostre cui l'esemplare è stato esposto e una bibliografia più completa e aggiornata si veda ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 53-54.

⁽³⁾ Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. ART. g. 26-29. Stampata con inchiostro brunastro; mm 695x510 (inciso); mm 700x510 (foglio). Sul basamento del candelabro: «BRAMANTU / S .FECIT. / .IN MLO». Filigrana assente. Striature verticali visibili al verso. Esemplare segnalato per la prima volta da G. ALLEGRANZA (*Sopra una cifra creduta del Bramante*, in *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P.M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori bibliotecario della regia biblioteca di Milano raccolti e pubblicati dal p.d. Isidoro Bianchi benedettino-camaldolese*, Cremona 1781, pp. 291, 294) e P. ZANI (*Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno e sposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto Nazionale di Parigi*, Parma 1802, p. 55).

STATO DI CONSERVAZIONE: lacune reintegrate; un foro in alto a sinistra; integrazioni a penna.

RESTAURI: 1930, Giuseppe Beltrami (stacco della carta applicata al verso lungo i margini, e su cui si trova un'iscrizione manoscritta: «Incisione del Bramante. L'unica copia è in Inghilterra molto valutata. 1803»; lavaggio effettuato dal proprietario; stiratura; integrazioni a penna; cfr. C. ALBERICI, *L'incisione Prevedari*, in *Atti della tavola rotonda tenutasi nella Sala della Balla del Castello Sforzesco per illustrare l'incisione di Bernardo Prevedari da disegno di Donato Bramante del 1481*, 11 dicembre 1978, «Rassegna di Studi e di Notizie», 6 [1978], p. 47).

PROVENIENZA: dalla fine del XVII sec. famiglia Perego di Cremnago (Atti divisionali citati da ALBERICI, *L'incisione Prevedari*, cit., p. 45, senza indicazioni sulla provenienza anteriore); collezione Conte Luigi Perego di Cremnago (ZANI, *Materiali*, cit., riferendosi al 1787; il marchese L. Malaspina di Sannazzaro la vede nel 1818 [cfr. lettera 16 ottobre 1818 allo Zani; nella lettera del 16 agosto 1818 Malaspina racconta di aver cercato di vedere la stampa presso il Perego, ma questi gli disse che le incisioni erano «state da altri visitate massime per ordinarle in fascicoli secondo però i pittori e non gli incisori, ed avendogliene fatto cenno mi disse di non conoscerla né sapeva di averla mai avuta, perché la raccolta fu fatta da un suo zio»]; P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, Parma 1817-1824, II.3 [1820], p. 321, la dice «irreperibile»); acquistata dal Comune di Milano nel 1978.

Per le mostre cui l'esemplare è stato esposto e una bibliografia più completa e aggiornata si veda ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 53-54. Più recentemente, il foglio è stato esposto

nella Sala del Tesoro del Castello Sforzesco di Milano, proprio in apertura del percorso espositivo nell'ambito della mostra sul Bramantino (cfr. *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra [Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012], a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 26, 78, 81-82, 96, 98, 104, 120 e fig. 1 a p. 25).

⁽⁴⁾ Cfr. J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, Leipzig, I-V, 1860-1864, V (1864), p. 178; nella letteratura successiva, solamente F.G. WOLFF METTERNICH (*Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 9 [1967-1968], p. 9 n. 2) ricorda questa segnalazione, senza peraltro confermarla o fornire ulteriori indicazioni. Cfr. L. ALDOVINI, *The Prevedari Print*, «Print Quarterly», 26 (2009), nr. 1, p. 44, n. 24. Purtroppo non è stato d'aiuto nemmeno il *reportage* di Waagen, il quale confessa di non aver potuto descrivere a dovere la collezione Wellesley a Oxford (cfr. G.F. WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain being an account of the chief collection of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, I-III, London 1854, III, pp. 120-121; lo stesso aveva invece descritto la Prevedari di Monro già al British Museum, cfr. *Ibidem*, I, p. 155).

Si potrebbe, pur con cautela, ipotizzare che si sia trattato di un errore di Passavant. Cercando di reperire menzioni di quest'incisione nell'ambito delle vendite all'asta e dei materiali che riguardarono la raccolta Wellesley, si rileva che i due unici fogli di ambito bramantesco ricordati sono, nella vendita del 1860, il bulino raffigurante una *Strada con colonnati e un arco* (l'unica altra incisione rinascimentale, oltre alla stampa Prevedari, che porti il nome di Bramante, nota in vari esemplari che attestano tre differenti versioni, ciascuna con diversi statii, alcuni dei quali portano la scritta «BRAMANTI ARCHITECTI OPUS», denunciando un'invenzione bramantesca ancora discussa, così come discussa resta l'esecuzione dell'incisione e la data di realizzazione; si veda almeno M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch*, 24, *Commentary*, Part IV, New York 1999, pp. 97-101 nr. 2412.002) e, nel 1866, un disegno descritto come «An architectural design, representing a façade, divided into five compartments, which are occupied by architectural subjects, arabesques, &c.» (*Catalogue of the Memorable Cabinet of Drawings by the Old Masters, and Collection of Engravings, formed with profound taste and judgment by the late Rev. Dr. Wellesley, principal of New Inn Hall*, Oxford, London, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 25 June 1866, lot 2413). Quest'ultima descrizione, lungi dal poter essere confusa con il soggetto della stampa Prevedari, potrebbe a mio parere suggerire un'identificazione con il disegno che era stato attribuito a Bramante fin dalla sua pubblicazione da parte di Luca Beltrami nel 1901 (L. BELTRAMI, *Bramante a Milano. Documenti e disegni inediti*, «Rassegna d'arte», 1 [1901], pp. 33-37) e che dal 1869 è conservato al Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. MI 1105; penna e inchiostro bruno (in parte sbiadito), pennello e inchiostro bruno acquerellato, incisioni a stilo (e fori da compasso), mm 206x240; iscrizioni a penna e inchiostro bruno: a sinistra «LUDOVIC / CHS FO», a destra «LUDOVICA / FOLIANA»; filigrana simile a BRIQUET 6595 (attestata anche a Milano, 1468) o a BRIQUET 6605 (attestata a Milano nel 1479 e 1480); al verso: in alto a sinistra, a matita rossa «G.V.»; al centro e in basso, a matita, «attribué à Bramante»; in alto a destra, su una toppa, a penna e inchiostro bruno, «[2]5»; in alto a sinistra, a penna e inchiostro bruno, «M.I. 1105». Per una sintesi e la bibliografia precedente si veda C.L. FROMMEL, scheda nr. 58, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 31 marzo – 6 novembre 1994), a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, p. 467; e anche J. GRITTI, *Echi albertiani nella cultura architettonica albertiana. San Sigismondo di Cremona e le chiese a navata unica nel XV secolo*, tesi di dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica – XXI ciclo, Università IUAV di Venezia, a.a. 2008, pp. 227-236.

Se la descrizione del catalogo di vendita calza perfettamente con il soggetto raffigurato nel disegno, è però da rilevare che le misure indicate sono maggiori (19,5x33 inches, corrispondenti a mm 495x838) rispetto alle dimensioni attuali del foglio al Louvre (mm 206x240). Si potrebbe supporre che si tratti di un errore, oppure che il foglio sia stato ritagliato (anteriormente al 1869, data dell'ingresso in museo), fatto che spiegherebbe la scomparsa di eventuali

marchi di collezione presenti e riferiti a personaggi quali Sir Thomas Lawrence (1769-1830; F. LUGT *Les marques de collections de dessins & d'estampes...* Amsterdam 1921, *Supplément* 1956, nrr. 2445-2446) e William Esdaile (1758-1837; LUGT, cit., 816 e 2617), menzionati come proprietari precedenti nel catalogo di vendita londinese del 1866. Che il foglio sia stato ritagliato ci pare confermato dall'osservazione attenta dell'opera: appaiono infatti 'monchi' sia la punta del timpano dell'edificio, sia, al verso, una annotazione manoscritta a matita lungo il margine inferiore, «attribué à Bramante».

Il foglio del Louvre inoltre, acquisito dal museo nel 1869 da Jules Boilly (cfr. la vendita a Parigi, presso l'Hotel Drouot; *Catalogue de dessins anciens des écoles française, italienne, espagnole, allemande, flamande et hollandaise [...] composant la Collection de M. Jules Boilly [...]*, Paris, Drouot, 19-20 marzo 1869, nr. 245, dove risulta descritto come: «Bramante [François-Lazzari] - Façade d'une église. Très-beau & rarissime dessin, à la plume, lavé de sépia. [Collection Vallardi]. L. 24 c.; H. 21 c.»; ringrazio Bernadette Py per avermi inviato queste informazioni desunte dal catalogo di vendita), è registrato come proveniente dalla collezione di Giuseppe Vallardi (1784-1863; LUGT cit., 1223, 1223a), ma si vuole precisare che il foglio non porta il timbro del mercante milanese, bensì solo un'annotazione a matita rossa al verso, in grafia forse ottocentesca, con le iniziali «G.V.». Resta dunque poco chiaro il momento del passaggio del disegno (se davvero si tratta del foglio Wellesley) nella sua collezione: come nota GRITTI (*Echi albertiani*, cit. n. 4, p. 235), Vallardi avrebbe sicuramente citato il foglio bramantesco, se fosse stato in suo possesso, nelle lettere scambiate con Giovanni Rosini negli anni 1841-1842 (si veda ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 41-49); inoltre le sue iniziali sarebbero state segnalate nel catalogo di vendita Wellesley; d'altra parte il passaggio non può essere avvenuto dopo l'asta inglese del 1866, poiché l'italiano a quella data era già deceduto. Secondo una diversa ipotesi, il disegno appartenuto a Vallardi e ora al Louvre potrebbe essere identificato con «La facciata inedita della chiesa lodatissima dal Vasari di Nostra Signora di San Satiro, di cui non si vede eseguito che il solo basamento. L'antico originale disegno di questa facciata, che è stato scoperto recentemente, esiste presso l'Abate Albuzzi e si crede opera di Bramante da Urbino» (si veda S. BRUZZESE, *Per l'edizione delle "Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi": da Giuseppe Allegranza ad Anton Francesco Albuzzi*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, XXI ciclo, Università degli Studi di Milano, a.a. 2009-2010, pp. 208-209).

⁽⁵⁾ D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Prints 1470-1550*, New Haven-London 1994, p. 385 n. 127.

⁽⁶⁾ Si noti anche come questa fascia di sovrapposizione risulti la meglio stampata, a causa del procedimento di stampa, di natura meccanica: nel momento del passaggio della parte di foglio di spessore raddoppiato, la pressione maggiore ha provocato una impressione più marcata. Tra l'altro, proprio per le grandi dimensioni della lastra, si suppone sia stata eseguita, invece che con il solito torchio calcografico, con una pressa a rullo appositamente costruita o presa in prestito (ma che doveva servire per altri scopi). Le striature verticali rilevate su entrambi gli esemplari (sul recto, nella zona superiore del foglio di Londra; sul verso, nel foglio di Milano) sono state attribuite al diretto contatto del foglio con il rullo, probabilmente metallico. Cfr. LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, pp. 106-107.

⁽⁷⁾ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 147.

⁽⁸⁾ L. BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardo Prevedari*, «Rassegna d'arte», 17 (1917), pp. 187-194.

⁽⁹⁾ Oltre alla stampa Prevedari e allo *Scorcio prospettico* citato sopra (n. 4), una terza incisione, dal soggetto variamente interpretato sullo sfondo di un edificio che riflette il Tempietto di San Pietro in Montorio, venne per questo motivo associata a Bramante a partire da ZANI (*Enciclopedia*, cit. n. 3, pp. 319-322; cfr. ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 91 n. 3 e pp. 255-257 nr. 2417.059), ma si tratta evidentemente di un'opera più tarda di un incisore non lombardo.

- ⁽¹⁰⁾ Il celebre contratto rinvenuto da Andrea Canova presso l'Archivio di Stato di Mantova nel 2000, datato 1475 e relativo alla commissione all'orafo Gian Marco Cavalli, da parte di Andrea Mantegna, di incisioni da suoi disegni, non riporta purtroppo alcuna indicazione circa i soggetti raffigurati e non può dunque essere collegato ad alcuna stampa specifica. Cfr. A. CANOVA, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, «Italia Medioevale e Umanistica», 42 (2001), pp. 149-179; ID., *Mantegna ha davvero inciso? Nuovi documenti*, «Grafica d'arte», 47 (2001), pp. 3-11; ID., *Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli: nuovi documenti mantovani*, «Italia Medioevale e Umanistica», 43 (2002), pp. 201-229; ID., *VI. Mantegna invenit*, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 243-247.
- ⁽¹¹⁾ Il contratto venne trascritto per la prima volta da L. BELTRAMI (*Bramante e Leonardo*, cit. n. 8) e poi anche da C. ALBERICI (*L'incisione Prevedari*, cit. n. 3); più recentemente si trova anche in CANOVA, *Gian Marco Cavalli*, cit. n. 10, pp. 174-176.
- ⁽¹²⁾ Cfr. A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prites described*, I-VII, New York-London 1938-1948, V, p. 102; LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, pp. 23-24.
- ⁽¹³⁾ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 106. Si hanno però notizie di tre stampe di soggetto devozionale, di cui si conservano esclusivamente tirature moderne, le cui lastre, di dimensioni assai ridotte rispetto alla Prevedari, sono segnalate da Hind come ancora esistenti: quella con *Sant'Ambrogio tra San Gervasio e San Protasio* già presso la Società Colombaria di Firenze, andata distrutta durante la seconda guerra mondiale, così come anche l'unico esemplare su carta conosciuto (HIND, *Early Italian Engraving* cit. n. 12, I, p. 270 nr. E.III.63; ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 61 nr. 2411.008); quella con l'*Annunciazione* di Pontremoli, in Austria, presso il conte Pergern al castello di Anspang (HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 12, I, p. 271 nr. E.III.68; ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 71, nr. 2411.013); quella con *Crocifissione con Madonna e Santi*, conservata a Zurigo (HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 12, V, p. 309 nr. E.III.Add.83; M. MATILE, *Frühe Italienische Druckgraphik 1460-1530*, catalogo della mostra [Zürich, Graphische Sammlung, 18 novembre-23 dicembre 1998; 4-29 gennaio 1999], Basel 1998, pp. 184-185 nr. B-1; ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 83 nr. 2411.021).
- ⁽¹⁴⁾ Ci fu anche chi sospettò che dietro a Matteo de' Fedeli si celasse in realtà un personaggio importante della corte (addirittura Ludovico il Moro), che per qualche sconosciuto motivo non volesse figurare (C. ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, in *Bramante a Milano*, Atti del convegno internazionale [Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 3-7 giugno 1986], «Arte Lombarda», 86-87 [1988], 3-4, p. 10), ma non ci sono elementi sufficienti per supposizioni di tal genere (cfr. LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, pp. 104-106; ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 93).
- ⁽¹⁵⁾ Così aveva supposto BELTRAMI (*Bramante e Leonardo*, cit. n. 8, p. 190), seguito anche da ALBERICI, *L'incisione Prevedari*, cit. n. 3, pp. 41-42; C. ALBERICI, *Incisioni derivate da Bramante*, in *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, gennaio-aprile 1984), Milano 1984, p. 41; LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 106 e ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 4, p. 93.
- ⁽¹⁶⁾ G. ROMANO, *Per un documento sul Bramantino*, in *Quaderno di studi di arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1990, p. 87, n. 4 (ripubblicato con poche varianti e col titolo *Per un documento del 1480*, in G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 199-206, p. 204 n. 4). Concetto ribadito anche da S. FACCHINETTI, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 13 marzo-30 giugno 2003), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, p. 198.

- ⁽¹⁷⁾ Cfr. ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, Appendice I.1, pp. 51-52. Ringrazio Carlo Cairati per l'aiuto nella revisione della trascrizione del documento.
- ⁽¹⁸⁾ Per Stefano si vedano i recenti contributi di M. BOSKOVITS, *Poscritto per Stefano de' Fedeli*, «Arte Cristiana», 86 (1998), 788, pp. 343-352; S. BUGANZA in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 16, pp. 186-187; L. TOSI, *Il perduto politico desiano di Stefano De' Fedeli: vicende e ipotesi*, «Arte lombarda», 150 (2007), 2, pp. 103-108 e M. BOSKOVITS, *Pittura lombarda di secondo Quattrocento: qualche aggiunta e commento*, «Arte cristiana», 97 (2009), 854, pp. 351-364; per Matteo cfr. F. ZERI, *Matteo de' Fedeli*, «Paragone», 34 (luglio-settembre 1983), 401-403, pp. 60-63, e si veda in particolare la *Madonna* conservata a Brera, unica opera che porta il nome di Matteo e la data 1491 (cfr. P.C. MARANI in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 155-156 nr. 105), su cui si vedano però i dubbi espressi da ROMANO, *Per un documento*, cit. n. 16, p. 87 n. 5 (anche in ROMANO, *Rinascimento*, cit. n. 16, pp. 204-205 n. 5, e anche p. 20 n. 5); cfr. recentemente anche S. BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, «Nuovi Studi», 11 (2006), pp. 83-85 e note relative.
- ⁽¹⁹⁾ Cfr. M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La scultura*, in *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Firenze 1992, p. 80.
- ⁽²⁰⁾ Ci furono proposte di vario tenore. Una di queste (M. DALAI EMILIANI in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra [Milano, Museo Polizzi di Pezzoli, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983], Milano 1982, p. 260) voleva attribuire al Prevedari, sulla base delle lettere «P» e «M» inscritte nei bordi laterali della cornice, la xilografia che fa da frontespizio alle *Antiquarie prospettive Romane Composte per prospettivo Melanese depictore*, databili al 1496 circa (cfr. G. AGOSTI, D. ISELLA, *Antiquarie prospettive romane*, Parma 2004; L. ALDOVINI, scheda nr. III.3, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra [Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006], a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 176-177) e quindi posteriormente alla morte dell'incisore, come rilevò già C. ALBERICI (*Bernardo Prevedari*, cit. n. 14, p. 7).
- ⁽²¹⁾ Cfr. C. ALBERICI, *Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla "fortuna" della sua incisione da disegno di Bramante nella pittura rinascimentale*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 8 (1980), pp. 37-44; ALBERICI, *Bernardo Prevedari*, cit. n. 14, pp. 11-12, nn. 4-19.
- ⁽²²⁾ Per più approfondite considerazioni e riferimenti ad incisioni specifiche, si veda ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 17-19.
- ⁽²³⁾ STRUTT, *Dictionary*, cit. n. 2, II (1786), p. 140. Così si esprimeva anche Girolamo D'ADDA (*Léonard de Vinci, la gravure milanaise et Passavant*, «Gazette des Beaux-Arts», 25 [1868], pp. 129-130), ripreso pure da BELTRAMI (*Bramante e Leonardo*, cit. n. 8, p. 188). Hind, da parte sua, aveva affermato che per certi versi questa tecnica poteva essere assimilabile alla prima produzione di Nicoletto da Modena (A.M. HIND, *Catalogue of Early Italian Engravings Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1910, p. 11).
- ⁽²⁴⁾ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 107. Anche Ottley notava come «The upper part of the building on the right, bears the appearance of never having been completed» (W.Y. OTTLEY, *An Inquiry into the Origin and Early History of Engravings, upon Copper and in Wood, With an Account of Engravers and Their Works, from the Invention of Chalcography by Maso Finiguerra, to the Time of Marc'Antonio Raimondi*, I-II, London 1816, II, p. 531).
- ⁽²⁵⁾ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 107.
- ⁽²⁶⁾ ALBERICI, *L'incisione Prevedari*, cit. n. 3, p. 47.
- ⁽²⁷⁾ LANDAU, PARSHALL, *The Renaissance*, cit. n. 5, p. 106.

- ⁽²⁸⁾ Per un'analisi più approfondita si veda W. JUNG, *Coerenti incongruenze. Sulla incisione Prevedari e il coro di Santa Maria presso San Satiro di Bramante*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 31 (1998 [1999]), pp. 27-40, in particolare pp. 33-34. Si veda anche BRUSCHI, *Bramante*, cit. n. 2, pp. 749-750; M. DAL MAS, *Donato Bramante. L'incisione Prevedari. Studio di restituzione prospettica*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 25 (1979), pp. 15-22.
- ⁽²⁹⁾ Lo si nota osservando le rette orizzontali del pavimento: non sono perfettamente parallele al margine inferiore del foglio, ma sono oblique. Si è pensato ad un motivo banale: Bramante o Prevedari avrebbero usato una strumentazione imprecisa (una squadra o una riga a T che non fosse esattamente a 90°). Altre ipotesi, che presuppongono riflessioni più complesse, richiamano espedienti come quelli studiati da Paolo Uccello e quindi ricercati, come, nel caso delle rette orizzontali, una voluta inclinazione del piano di proiezione rispetto all'asse longitudinale dell'immagine costruita.
- ⁽³⁰⁾ «Vero ideale 'maestro' di Bramante» secondo A. BRUSCHI, *La formazione e gli esordi di Bramante: dati, ipotesi, problemi*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R.V. Schofield, Venezia 2002, p. 44 (cfr. anche da p. 36). Da Sant'Andrea di Mantova di Leon Battista Alberti Bramante dovette desumere i due ordini di diversa dimensione coordinati tra loro, con l'uso di pilastri su piedistalli per l'ordine maggiore (cfr. R. SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, p. 54). Ringrazio Jessica Gritti per le discussioni su questi argomenti di carattere architettonico.
- ⁽³¹⁾ Sono già state rilevate le analogie con la *Sacra conversazione* di Piero della Francesca (Milano, Pinacoteca di Brera; cfr. G. OROFINO, scheda nr. 72, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 174-181), in particolare per l'abside, con la volta cassettonata e la conchiglia rovesciata. Si veda addirittura la proposta di Arnaldo Bruschi che ipotizza la partecipazione di Bramante all'esecuzione della pala (ribadita in BRUSCHI, *La formazione*, cit. n. 30, p. 40, con bibliografia precedente).
- ⁽³²⁾ Ad esempio per la figura inginocchiata, dall'Apostolo nell'*Ascensione* degli Uffizi, i giovani in piedi a destra, dagli Eremitani, etc.
- ⁽³³⁾ Si veda almeno C. BARONI, *Stampe lombarde del Rinascimento*, «Emporium», 96 (1942), 576, p. 508; F. MAZZINI, scheda nr. 451, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, p. 141; F. CAMEROTA, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante*, cit. n. 30, pp. 19-46; BRUSCHI, *La formazione*, cit. n. 30, pp. 33-66; G. ROMANO, *Un seminario su Bramantino*, «Concorso. Arti e Lettere», 1 (2007), pp. 39-69, in particolare pp. 57-58. Per una panoramica più completa, si veda anche la bibliografia citata in ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 20-23.
- ⁽³⁴⁾ Nel 1477 la cappella non era ancora completata a tutti i livelli, dato che in una lettera datata 20 febbraio gli incaricati dell'eredità di Bartolomeo Colleoni richiedono l'Amadeo per portare appunto a compimento il lavoro (cfr. C.R. MORSCHER, *Relief sculpture for the façade of the Certosa di Pavia*, Ph.D. Dissertation, New York-London 1978, p. 282 nr. 70; R.V. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, Como 1989, pp. 107-108 nr. 33). Ma si vedano anche i sostegni dei finti sedili nello Studiolo di Urbino, cfr. F. CAMEROTA, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante*, cit. n. 30, p. 22.
- ⁽³⁵⁾ Si veda almeno F. CAMEROTA, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante*, cit. n. 30, p. 22.
- ⁽³⁶⁾ Gli studi specifici o le segnalazioni delle derivazioni iconografiche dalla stampa Prevedari sono numerosi. Per un parziale censimento si vedano almeno P. MURRAY, *"Bramante milanese": the Printings and Engravings*, «Arte Lombarda», 7 (1962), pp. 25-42; W. KRÖNIG, *Lambert Lombard. Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 36 (1974), pp. 105-158, e le sintesi con integrazioni più recenti di M.G. ALBERTINI

OTTOLENGHI, *Il Malaspina, l'abate Zani e la Stampa Prevedari*, in *Luigi Malaspina di Sannazaro 1754-1835. Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Atti del convegno nazionale di studi (Pavia, Sala dell'Annunciata, 22-23 aprile 1999), Milano 2000, pp. 396-397 n. 31; R. SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante*, cit. n. 30, pp. 76-77 n. 17. Per una sintesi ragionata delle tipologie di queste derivazioni, e alcuni esempi, si veda di nuovo ALDOVINI, *Alle origini*, cit. n. 1, pp. 31-40.

- ⁽³⁷⁾ MURRAY, *"Bramante milanese"*, cit. n. 36, pp. 34, 36, con cui concordano anche gli studiosi successivi. Murray sottolinea inoltre che il fatto che la composizione sia stata usata come sfondo o come repertorio di motivi 'all'antica' non deve indurre a ritenere che questo solo fosse stato lo scopo per cui Bramante avrebbe concepito la scena.
- ⁽³⁸⁾ Cfr. ALDOVINI, *The Prevedari*, cit. n. 4. WOLFF METTERNICH (*Der Kupferstich*, cit. n. 4, p. 11) aveva rilevato la puntinatura, confondendola però con un effetto di stampa e credendo che l'incisione fosse stata realizzata con una rotella.
- ⁽³⁹⁾ C.C. BAMBACH, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999, pp. 118-122. Per alcuni esempi si veda ALDOVINI, *The Prevedari*, cit. n. 4, p. 45 e nn. 30-35.
- ⁽⁴⁰⁾ Anche Filippo Camerota afferma: «La circostanza [dell'esecuzione della stampa Prevedari] potrebbe indurci a considerare Bramante come uno di quei 'maestri di prospettiva', solitamente intarsiatori, che occasionalmente fornivano ai pittori i cartoni degli impianti prospettici» (F. CAMEROTA, *Bramante "prospettivo"*, in *Donato Bramante*, cit. n. 30, p. 22). Al contrario Claudio Strinati sembra concepire la rappresentazione nella stampa Prevedari come connotata da un significativo valore dell'elemento 'ombra' e del suo rapporto mutevole con la fonte luminosa (cfr. il cono d'ombra proiettato dal personaggio inginocchiato), alienandosi così da quella che doveva essere l'immobilità e l'atemporalità di certe rappresentazioni quali quelle delle tarsie lignee (C. STRINATI, scheda nr. 121, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit. n. 4, pp. 502-503).
- ⁽⁴¹⁾ Si veda da ultimo BUGANZA, *Qualche considerazione*, cit. n. 18, pp. 102-103, n. 120.
- ⁽⁴²⁾ B. ADORNI, *Un lascito bramantesco all'architettura "lombarda" fra Quattrocento e Cinquecento: l'alzato caratterizzato da decorazioni geometriche*, in *Bramante milanese*, cit. n. 30, p. 103.
Il coro è composto di trentun pannelli realizzati probabilmente nel secondo decennio del Cinquecento, celebre perché i cartoni furono forniti all'intarsiatore da Troso da Monza, Bernardino Zenale, Bramantino. Cfr. M. FERRETTI, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, IV. *Forme e modelli*, III. *Situazioni momenti indagini*, a cura di F. Zeri, Torino 1981-1982, pp. 554-560. Si veda anche C. QUADRI, scheda nr. 72, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 16, p. 244. Per chi inserisce il pannello con lo *Sposalizio* tra le derivazioni della stampa Prevedari, cfr. F. BORSI, *Bramante*, Milano 1989, p. 163; ALBERTINI OTTOLENGHI, *Il Malaspina*, cit. n. 36, p. 396 e n. 30.

La fortuna del «Bel Martino» in Lombardia

Valentina Catalucci

Lo studio dei rapporti e delle reciproche influenze tra l'Italia e la Germania alla fine del XV secolo costituisce un campo noto alla critica fin dai tempi di Vasari⁽¹⁾. Il problema delle relazioni di scambi tra il mondo tedesco e quello italiano, dopo i primi approcci alla questione di Theodor Hetzer⁽²⁾ e Heinrich Wölfflin⁽³⁾ nella prima metà del Novecento, è stato oggetto di due saggi fondamentali di Rudolf Quednau e Günter Passavant nel 1983, incentrati però soprattutto sull'influenza di Albrecht Dürer sui maggiori artisti del Rinascimento, da Leonardo a Raffaello a Michelangelo⁽⁴⁾.

Meno indagato è stato l'influsso che esercitò l'alsaziano Martin Schongauer⁽⁵⁾ sull'arte italiana, nonostante alcune interessanti indagini, seppur parziali, sulla ricezione delle incisioni del tedesco in area fiorentina, emiliana e friulana⁽⁶⁾.

In realtà il cosiddetto Bel Martino, chiamato in questo modo da fonti a lui coeve, a causa della «singularem pingendi gratiam» della sua arte, per utilizzare le parole dell'umanista tedesco Beatus Rhenanus⁽⁷⁾, fu grandemente imitato in tutta Europa e Italia per la qualità pittorica dei suoi soggetti, affrontati interpretando la luce in termini strutturali e ricreando i volumi attraverso un uso variato del tratteggio⁽⁸⁾.

Nella famosa 'Bibbia di Lutero', appartenuta ad Hans Plock (Berlino, Kupferstichkabinett, 1550 ca.), in cui il tedesco aveva incollato disegni e stampe di numerosi autori, oltre a incisioni anonime, si trova anche il celebre bulino con la *Morte della Vergine* (B. 33)⁽⁹⁾ di Schongauer: sotto di essa Plock annotò di proprio pugno un'osservazione in cui affermava di aver scelto l'incisione del Bel Martino per il fatto che, quando egli stesso era giovane, questa era considerata la più bella opera d'arte realizzata in Germania, aggiungendo che solo con l'avvento dell'«insuperato» Dürer, la fama di Schongauer fu sorpassata⁽¹⁰⁾.

Per quanto riguarda l'ambito lombardo⁽¹¹⁾, gli studi si situano a uno stadio poco più che iniziale, con segnalazioni importanti e interessanti, ma spesso fugacemente contenute in contesti più ampi e non specificamente dedicati al nostro problema. Si può subito evidenziare come questi contributi critici riguardino opere molto differenti tra loro, a significare come la ricezione di

certe 'invenzioni' fosse diffusa a tutti i livelli e in ambiti caratterizzati da una grande diversificazione tecnica.

Per illustrare brevemente lo stato degli studi, iniziando dall'oreficeria, Marco Collareta ha messo in evidenza, in un contributo del 2002 dedicato alla 'grande croce processionale' di Gian Francesco dalle Croci (1501) conservata nella sacrestia della chiesa di San Francesco a Brescia, il fatto che quattro delle nove scenette con episodi della *Passione di Cristo* che la decorano sul verso e sul recto derivino da incisioni schongaueriane con lo stesso soggetto: in particolare si tratta, sul lato posteriore della croce, delle scene con la *Cattura di Cristo* e l'*Ecce Homo* e, sul lato anteriore, dell'*Andata al Calvario* e della *Resurrezione*, in cui l'artista bresciano ha tradotto le 'invenzioni' del Bel Martino (B. 10, 15, 16, 20) senza, per citare l'autore che parafrasa Vasari, «venir travolto da una "maniera strettamente tedesca" a lui estranea»⁽¹²⁾.

Per quanto riguarda l'ambito della scultura lignea lombarda⁽¹³⁾, sia Collareta⁽¹⁵⁾ che Daniele Pescarmona⁽¹⁴⁾ hanno collegato il rilievo con *Sant'Abbondio accolto da sant'Amanzio* dell'*Ancona di sant'Abbondio* nel duomo di Como⁽¹⁶⁾, realizzata da Giovan Angelo e forse Tiburzio del Maino tra il 1509-1514 circa, con la stampa della *Morte della Vergine* di Schongauer (B. 33), da cui sono desunti e riadattati in controparte l'impianto spaziale e numerosi dettagli come la tenda annodata⁽¹⁷⁾.

Inoltre, come segnalato da Silvia Bianchi⁽¹⁸⁾, sullo sfondo del *Massacro degli Innocenti* (Boston, Museum of Fine Arts), intagliato da Giovan Angelo tra il 1520 e il 1525 e probabilmente parte dell'*Ancona di Tirano*, la *Fuga in Egitto* è tratta in controparte, con alcune modifiche, dal bulino di Schongauer con il medesimo soggetto, mentre la stessa studiosa ha evidenziato come il *San Lorenzo* scolpito dal del Maino nell'omonima ancona custodita nella chiesa di San Lorenzo ad Ardenno (Sondrio, 1533-1536) sia un'originale interpretazione del santo inciso dal Bel Martino.

Data la complessità del campo della scultura lignea lombarda, che richiederebbe un contributo a sé, qui si cita a titolo d'esempio solo un altro caso collocabile nella giovinezza di Giovan Angelo del Maino, ossia l'*Adorazione dei Magi* custodita nel Museo Visconti Venosta di Grosio (Sondrio, FIG. 42), parte di un polittico smembrato e non ancora ricostruito, datato da Raffaele Casciaro al 1495 circa⁽¹⁹⁾. L'opera rielabora in maniera autonoma l'omonima incisione giovanile di Schongauer (B. 6-I, 1470-1473 ca., FIG. 43)⁽²⁰⁾: nella scultura l'impianto dell'incisione è ripreso in controparte, come si vede dalla posizione della Madonna seduta lateralmente rispetto alla scena, mentre tiene il Bambino nudo con un braccio e sostiene con l'altro il dono offerto da Gaspere, che le sta devotamente inginocchiato di fronte, come nella stampa di Schongauer (anche la barba appuntita sembra essere una citazione precisa dal personaggio inciso). Così, se Melchiorre si differenzia in parte dal prototipo inciso (anche se non possiamo sapere se anch'egli avesse un oggetto simile a quello del collega tedesco, dato che manca una mano), piuttosto evidente è la somiglianza di Baldassarre, rappresentato come un moro che si volge lievemente di tre quarti verso di noi, mentre sta per sollevare il coper-

chio del contenitore portato in dono a Gesù (ancora un indizio di somiglianza si ha nella sua gamba esterna lievemente piegata). Inquadra la scena, infine, una parete muraria coperta da un tetto di paglia attraverso cui si apre un arco che dà su un paesaggio roccioso, analogamente a quanto accade nella stampa del maestro di Colmar.

Nel campo della miniatura, Cristina Quattrini⁽²¹⁾ ha riconosciuto come due scene all'interno delle *Ore Sforza* conservate presso la British Library di Londra e miniate da Giovan Pietro Birago⁽²²⁾ all'inizio degli anni Novanta del Quattrocento con l'*Orazione nell'orto* e l'*Ecce Homo* (cc. 145v. e 153v.) siano esemplate sulle omonime incisioni di Schongauer (B. 9 e 15), databili, insieme a tutto il ciclo della *Passione*, alla fase della piena maturità dell'artista, all'inizio del nono decennio del secolo.

Giungiamo infine al vero e proprio nucleo dell'attuale contributo, ovvero la ricezione della grafica del pittore di Colmar nell'ambito della pittura lombarda. Alcune prime segnalazioni sono state indicate negli anni Ottanta da Mario Marubbi all'interno della sua monografia dedicata a Vincenzo Civerchio: in particolare lo studioso ha sottolineato come nell'opera d'esordio del cremasco, la *Salita al Calvario e Deposizione dalla croce* per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Travagliato, datata 1490, la figura di Gesù caduto sotto il peso della croce sia desunta dalla grande stampa omonima di Schongauer (B. 21); egli ha inoltre indicato come il diavolo che giace un po' malconcio al di sotto di *San Nicola* nella sezione centrale del *Polittico di san Nicola di Tolentino*, proveniente dalla chiesa di San Barnaba di Brescia e conservato presso la pinacoteca Tosio Martinengo (datato 1495), sia una derivazione parlante da uno dei mostri della celebre stampa con le *Tentazioni di sant'Antonio* di Schongauer (B. 47)⁽²³⁾.

Appuntando l'attenzione su uno dei più grandi pittori lombardi della fine del XV secolo, Vincenzo Foppa⁽²⁴⁾, si può affermare che egli sia stato un pioniere, oltre che in molti aspetti della sua produzione artistica, anche nell'intelligente rielaborazione di fonti grafiche tedesche nella seconda metà del Quattrocento. Marco Collareta ha incentrato un suo articolo, attualmente in fase di pubblicazione⁽²⁵⁾, sul prototipo schongaueriano (B. 6-I) dell'*Adorazione dei Magi* di Foppa conservata presso la National Gallery di Londra (primi anni Novanta del Quattrocento, FIG. 7), di cui ha analiticamente messo in evidenza le somiglianze con il modello inciso, attirando l'attenzione su un aspetto dell'arte foppesca quasi ignorato dalla critica fino a tempi recenti⁽²⁶⁾. Senza ripetere quanto è già stato detto, vorrei invece notare come lo stesso schema si ritrovi, seppur rielaborato, nei dipinti con l'*Adorazione dei Magi* realizzati rispettivamente da Gottardo Scotto tra il 1460 e il 1480 (se quest'ultimo ha guardato a Schongauer, il dipinto dovrà essere collocato negli anni Settanta) e Lorenzo Fasolo⁽²⁷⁾ all'inizio del XVI secolo: si tratta dell'anta destra del trittico dello Scotto con la *Madonna della Misericordia* del Museo Poldi Pezzoli di Milano⁽²⁸⁾, in cui la composizione è adottata in controparte e della tavola riconosciuta recentemente a Fasolo, già nella sacrestia di Santa Maria Novella a Firenze.

Il primo dipinto di Foppa da prendere in considerazione, anche se con una certa cautela a causa della sua problematica datazione, è la *Madonna con Bambino* degli Uffizi⁽²⁹⁾ che, se confrontata con una stampa dallo stesso soggetto di Schongauer (B. 29-II), potrebbe svelare una riflessione sul modello tedesco, seppur rivisitato e rielaborato sotto una luce tutta lombarda (influenzata però dalla riflessione sulla concezione del 'lume' studiata in modelli fiamminghi): la *Madonna del pappagallo* del maestro di Colmar (1470-1473 ca.)⁽³⁰⁾. Va sottolineato che qui ci si limita a segnalare e mettere in evidenza una relazione iconografica: non esistendo attualmente dati documentari certi né sulla cronologia dell'opera di Foppa né sull'incisione di Schongauer, il problema non sarà risolvibile fino a quando non emergeranno elementi più sicuri a circoscrivere con maggiore certezza l'epoca di una delle due opere (la datazione del dipinto di Foppa, se quest'ipotesi fosse giusta, andrebbe probabilmente spostata agli anni Settanta del Quattrocento).

D'altra parte si può notare come la datazione precoce attribuita dalla critica all'opera degli Uffizi sia dovuta alle assonanze giustamente rilevate tra il dipinto e alcune realizzazioni di Dieric Bouts, da collocarsi intorno al 1460: proprio per queste similitudini l'opera del bresciano è stata datata verso il 1463⁽³¹⁾. È stato messo in evidenza come la *Madonna del pappagallo*, una tra le prime incisioni realizzate da Schongauer, risenta profondamente dell'influsso dell'arte fiamminga, in particolare proprio di quella di Dieric Bouts, che l'alsaziano potrebbe aver perfino incontrato durante gli anni della sua formazione⁽³²⁾. Il modello per l'incisione schongaueriana, infatti, è stato individuato nella *Madonna* di Bouts conservata alla National Gallery di Londra⁽³³⁾, la stessa opera che è stata messa in relazione dalla critica con il dipinto foppesco⁽³⁴⁾. Si potrebbe pensare, quindi, che Foppa abbia guardato al modello schongaueriano, derivando, almeno in parte, da esso il carattere 'boutsiano', poiché lo stesso Schongauer si era a sua volta ispirato al grande maestro fiammingo. Osservazione, quest'ultima, che, se fosse vera, non escluderebbe comunque affatto una riflessione del pittore bresciano su dipinti dello stesso Bouts presenti in Italia.

Andando ad analizzare l'opera, osserviamo che la Madonna foppesca è assorta nella lettura di un libro, che sta sfogliando con la mano destra e verso cui volge lo sguardo, inclinando lievemente il capo sempre nella stessa direzione, così come fa la Vergine incisa. Se il Bambino rappresentato dal maestro bresciano è raffigurato dolcemente abbandonato alla salda presa della madre in una posizione parzialmente differente da quello di Schongauer, nondimeno l'essere adagiato su un cuscino, posto un po' verso destra, su un davanzale⁽³⁵⁾, è molto simile a quanto rappresentato da Schongauer. Inoltre, alcuni particolari intensificano la relazione tra le due opere: dal cuscino di Foppa pendono delle nappe, così come dall'angolo di quello inciso da Schongauer, mentre la veste della Madonna è in entrambi i casi stretta alla vita da una cintura; infine il manto è legato allo stesso modo sul petto da un cordoncino fine. Se è possibile che Foppa abbia guardato al prototipo di Schongauer, ciò non gli ha impedito di tradurre e quasi potenziare la vivacità del soggetto inciso attraver-

so una solida modellazione dei volumi, un netto avvicinamento dei personaggi al campo dello spettatore e l'inserimento di particolari all'antica come la spalliera del sedile e il vaso sul davanzale della finestra alle spalle della Vergine, tutto filtrato con una perspicuità ottica di matrice fiamminga.

Se davvero ha guardato a Schongauer, Foppa sembra aver prediletto questo schema di rappresentazione della Vergine con il Bambino, poiché lo mantiene anche in opere più tarde: ci sembra il caso, ad esempio, della *Madonna del tappeto*⁽³⁶⁾ (1485), proveniente dalla sacrestia di Santa Maria di Brera e oggi nell'omonima pinacoteca, in cui la Vergine che tiene aperto un libro con il braccio destro e il Bambino poggiato su un cuscino sembrano rilevare ancora l'antica suggestione del modello tedesco, seppur completamente reinventato in uno stile fortemente personale e alla luce dei nuovi stimoli bramanteschi. Spostandoci geograficamente poco lontano, si può menzionare un altro caso che si situa un po' più tardi a Pavia, durante il primo decennio del Cinquecento.

Si tratta di un affresco dipinto nella chiesetta del Salvatore, il piccolo oratorio dell'ex-convento di Santa Maria della Pusterla o di Santa Maria Teodote a Pavia. La chiesetta dell'antico monastero, oggi sede del Seminario Vescovile, presenta un'architettura a croce greca che «ricalca modestamente schemi bramanteschi»⁽³⁷⁾: le pareti interne dell'edificio sono completamente affrescate con una sovrabbondanza di motivi iconografici e una gamma cromatica esuberante, che ne fanno uno degli esempi più interessanti della cultura padana dell'inizio del XVI secolo. Nella zona inferiore sono raffigurati santi e sante a figura intera; nelle tre calotte absidali principali sono affrescate la *Resurrezione*, l'*Ascensione* e la *Trasfigurazione*, al di sotto delle quali si trovano rappresentate a monocromo rispettivamente la *Crocifissione*, l'*Incoronazione di spine* e un affresco purtroppo andato perduto; nelle cupollette minori i *Dottori della Chiesa* (molto ritoccati); nelle calottine delle absidi piccole santi a mezza figura, mentre nei sottarchi e nella controfacciata ci sono numerosi busti di santi e profeti.

Infine, nella fascia muraria che corre tra le arcatelle sorrette dalle colonne e l'impostazione delle volte di copertura si trovano episodi della vita di Cristo, tra i quali si trova l'opera di nostro interesse. L'affresco rappresenta l'*Orazione nell'orto* (FIG. 44) e vi è stata riconosciuta dalla critica la mano, sotto la direzione di Bernardino Lanzani da San Colombano⁽³⁸⁾, del cosiddetto Maestro delle Storie di Sant'Agnese, una delle personalità più affascinanti e importanti del primo Cinquecento pavese, da identificarsi con buona sicurezza con Ziliolo Mezzano, secondo l'intelligente ipotesi formulata da Stefania Buganza⁽³⁹⁾.

Bisogna però sottolineare che in generale la responsabilità dell'ideazione e in massima parte dell'esecuzione degli affreschi spetta al Lanzani, coadiuvato però dalla bottega tra cui si colloca anche il Maestro delle Storie di Sant'Agnese, che ne fu molto probabilmente allievo.

Tornando all'*Orazione*⁽⁴⁰⁾, si può significativamente confrontare con l'omonima incisione di Schongauer (B. 9, FIG. 45)⁽⁴¹⁾ da cui deriva in maniera eviden-

te, seppur con la rielaborazione personale di alcuni dettagli: il debito nei confronti della composizione tedesca si coglie soprattutto nel rapporto tra la figura di Cristo in ginocchio (un evidente indizio è fornito sia dal piede destro che esce dalla veste di Gesù sia dalla lunga piega diagonale, che definisce il contorno della veste dipinta e che ricalca lo stesso effetto dell'abito del Cristo schongaueriano) e la rupe che ha una struttura molto simile a quella dell'incisione. Dal punto di vista tecnico, anche le linee parallele color marrone scuro con cui il Maestro rende le zone d'ombra sulla rupe sembrano evocare specificamente il tratteggio parallelo con cui sono rappresentate nella stampa. La quinta rocciosa alle spalle di Gesù nel bulino è trasformata, nell'affresco, in una scoscesa montagna, posta più lontano, mentre altrettanto parlante è la posizione dell'angelo che sbuca da dietro le rocce in alto, raffigurato come una figurina esile dalle ali piccole e leggere.

Rispetto all'incisione del Bel Martino è stato però modificato il rapporto tra primo e secondo piano: così gli apostoli sono stati dislocati a destra e a sinistra dell'arco a causa della superficie irregolare dell'affresco, ma mantengono alcuni dettagli presi dalla stampa: ad esempio san Pietro dorme nella stessa posizione del suo omonimo tedesco, soltanto è stata eliminata la parte inferiore del corpo del santo.

Gli studiosi, che negli ultimi anni hanno ricostruito un nutrito corpus di opere intorno alla figura del Maestro delle Storie di Sant'Agnese alias Mezzano, datano questi affreschi, sotto la direzione e ideazione del Lanzani, all'incirca al biennio 1506-1507⁽⁴²⁾. Si tratta della prima impresa artistica in cui compare l'affascinante pittore, attivo, oltre che nell'*Orazione*, anche negli episodi delle *Tentazioni di Gesù nel deserto*, del *Compianto* e nelle bellissime grottesche su fondo giallo che fiancheggiano le storie di Cristo.

A questo punto viene spontaneo chiedersi se il ricorso alle incisioni di Schongauer sia stata un'iniziativa del più anziano Lanzani, maestro più ordinario ma «coerente con se stesso fino alla fine, anche se non trascurabile mediatore di certe idee»⁽⁴³⁾ cui il Maestro guarderà sempre con attenzione oppure se tale iniziativa si deve ascrivere a quest'ultimo innovativo artista. Una domanda che rimane aperta, anche se forse è più logico pensare che sia stato Bernardino a basarsi, nell'ideazione del ciclo decorativo, sulle stampe schongaueriane e forse ad additarle espressamente all'allievo come modello da utilizzare per gli episodi cristologici. Infatti, sebbene le altre scene attribuite dalla critica all'intervento del Maestro-Mezzano non sembrano guardare direttamente alle invenzioni del Bel Martino, nelle deliziose raffigurazioni della *Natività* e dell'*Adorazione dei Magi* di mano di Bernardino e collaboratori (?) sembra essere presente il ricordo almeno di una delle due stampe con la *Natività* di Schongauer (B. 4 e 5)⁽⁴⁴⁾: si nota nella figura della Vergine inginocchiata ad adorare il Bambino posto su un lembo del proprio manto (anche la posizione delle braccia e delle gambe del neonato ricorda la stessa figura della *Natività* incisa, B. 5). Un ulteriore indizio è costituito dai pastori che si 'affacciano' da sinistra attraverso una finestra della stalla, così come nell'altra *Natività* di Schongauer (B. 4).

D'altro canto, anche lo stesso Maestro delle Storie di Sant'Agnese potrebbe aver preso autonomamente spunto dalle incisioni di Schongauer, così come più tardi guarderà a Dürer, come nel caso della stampa con la *Presentazione al tempio* (dalla serie della *Marienleben*), da cui trarrà ispirazione per l'impostazione spaziale dell'affresco con le *Esequie di sant'Antonio* in San Salvatore a Pavia⁽⁴⁵⁾.

Ad ogni modo Bernardino Lanzani ha utilizzato le incisioni di Schongauer come modelli per altre opere di questo periodo: i pannelli con tre sante del museo Fesch di Ajaccio, che dovevano far parte di un polittico smembrato di grandi dimensioni databile allo stesso momento cronologico degli affreschi pavesi (1506-1507). Così la *Sant'Orsola*⁽⁴⁶⁾ è chiaramente modellata rielaborando la stampa schongaueriana con *Sant'Agnese* (B. 62)⁽⁴⁷⁾, come dimostra il braccio destro che tiene un libro all'altezza della vita, attraversata dal manto che forma pieghe triangolari che si ritrovano nella figura incisa, mentre con la sinistra tiene l'asta di un vessillo con un'imbarcazione, laddove sant'Agnese ha la palma del martirio. Indicativa, infine, è la presenza della scimmietta che spunta in basso a sinistra ai piedi della santa e che occupa il posto dell'agnello nella stampa con sant'Agnese.

Esemplare è inoltre la raffigurazione della *Santa Caterina*, che è ripresa in maniera pressoché identica dalla santa omonima dell'incisore di Colmar (B. 65)⁽⁴⁸⁾: non solo è vestita allo stesso modo con un manto – divenuto di bellissimo broccato in Lanzani – fermato sulle spalle in corrispondenza del bordo della veste sottostante, ma questo manto viene trattenuto con la mano destra a livello del ventre così come raffigurato nella stampa, andando a formare delle pieghe d'ombra profonda che ricalcano, allo stesso modo in cui è raffigurato l'orlo del manto in onde sinuose, quelle del drappeggio della santa incisa.

L'altro esempio che mi è sembrato particolarmente significativo nell'impiego di incisioni schongaueriane è costituito da uno dei dipinti più intensi della prima maturità di Bernardo Zenale⁽⁴⁹⁾: l'*Incoronazione di spine*, conservata presso la collezione Borromeo all'Isola Bella, sul Lago Maggiore (FIG. 46). Solo abbastanza recentemente, grazie al sapiente restauro effettuato in occasione della mostra del 1982-1983 dedicata a Zenale e Leonardo⁽⁵⁰⁾, si è potuta recuperare a pieno la grande qualità di questa tavola.

Da una serie di indizi documentari, sembra che l'opera possa essere stata realizzata originariamente per l'altare della Confraternita di Santa Corona, posto presso l'altare maggiore di Santa Maria delle Grazie a Milano. Il dipinto entrò nella collezione Borromeo nel 1830, con il lascito di Giovanni Battista Monti⁽⁵¹⁾.

Zenale ha ambientato l'evento in un'aula absidata di forme e proporzioni bramantesche, impostando però la scena al di là del telaio di una finestra attraverso cui lo spettatore osserva l'evento (il profilo della finestra era maggiormente visibile prima che la tavola venisse rifilata sui lati).

Dal punto di vista iconografico l'episodio del *Cristo schernito*, non comune in Italia soprattutto come soggetto di opere di così grandi dimensioni, è rap-

presentato come se si stesse svolgendo su un palcoscenico sul quale i personaggi sono dislocati con rigida simmetria e regolare scansione ritmica. La figura di Cristo è assisa su un trono marmoreo sopraelevato di gusto antiquario, mentre con penosa rassegnazione subisce le angherie, gli insulti e le percosse dei soldati romani che lo stanno incoronando di spine. Sulla base di affinità con il ciclo dei *Mesi* Trivulzio di Bramantino (1504-1509), l'*Incoronazione* è stata datata al biennio 1505-1506⁽⁵²⁾, mentre Ballarin, tracciando un nuovo quadro della pittura in Lombardia tra Quattro e Cinquecento, l'ha anticipata al 1502-1503 (l'opera era datata, ma a causa di una lacuna le ultime cifre sono illeggibili)⁽⁵³⁾.

Osservando attentamente i tipi umani, ci rendiamo conto che i personaggi hanno espressioni caricate e quasi animalesche, come il soldato in piedi a destra che afferra Gesù tirandogli la barba; il soldato di sinistra (per il riguardante) alle spalle del Signore è colto nell'attimo in cui sferra un colpo contro di lui; un altro uomo infine, dalla faccia rigonfia, è rappresentato nell'atto osceno di sputare contro Gesù.

I caratteri esasperati e caricaturali degli aguzzini sono stati messi in relazione da un lato con i celebri studi di espressioni facciali realizzati da Leonardo⁽⁵⁴⁾, dall'altro con la realtà delle sacre rappresentazioni, di cui Zenale avrebbe preso a prestito la mimica per «accentuare il clima di spregio»⁽⁵⁵⁾.

In realtà, pur non escludendo entrambe le osservazioni, il dipinto deriva, sia nella sua struttura spaziale che nel modo di inscenare l'episodio, da un'omonima incisione di Schongauer (B. 13, FIG. 47)⁽⁵⁶⁾: lo si nota nella dislocazione dei personaggi nello spazio così come nelle espressioni dei volti degli sgherri e in diversi altri particolari. Confrontando le due immagini, infatti, si vede come Cristo sia posto allo stesso modo al centro della scena su di un sedile (una semplice panca di pietra nel tedesco, un trono classico in Zenale) che in entrambi i casi poggia su uno zoccolo rialzato, divenuto una vera e propria pedana nel dipinto del trevigliese.

La struttura architettonica del vano absidato sembra trarre il primo spunto dalle linee curve della volta gotica incisa dal tedesco, che subisce però una completa trasformazione in base agli intenti di quella «cultura architettonica»⁽⁵⁷⁾ che si era diffusa in Lombardia in quegli anni a partire da Bramante e di cui Zenale era uno dei massimi esponenti.

Le figure degli sgherri mostrano in maniera lampante il proprio debito nei confronti di Schongauer non solo nelle espressioni facciali ma anche nelle posizioni dei loro corpi e nella loro collocazione nello spazio.

L'uomo in basso a sinistra, che nell'incisione è appoggiato sul ginocchio sinistro sullo zoccolo dove è posta la panca su cui siede Gesù, mantiene in generale la stessa posizione anche nel dipinto di Zenale: in entrambi tiene in mano una lunga asta, con cui nel dipinto bastona Gesù e che offre nella stampa al Salvatore come ironico simbolo di potere. Perfino la barba appuntita dello sgherro tedesco viene rappresentata in maniera molto simile anche nel soldato zenaliano.

Subito dietro il primo aguzzino di sinistra si trova la testa di un altro soldato,

la figura che maggiormente svela il proprio modello schongaueriano: il volto rigonfio e bitorzolo dello sgherro tedesco, che sta facendo un gesto osceno e di malaugurio nei confronti di Cristo, viene traslato con grande fedeltà nel soldato romano dalle guance gonfiate nell'atto di sputare contro il Signore. Alle spalle di Gesù un terzo soldato dall'elmo scintillante, posto nel medesimo luogo del corrispondente compagno nell'incisione tedesca, alza la mano destra per percuotere il Signore, nello stesso identico modo in cui fa il collega rappresentato da Schongauer.

Un altro personaggio fedelmente ripreso da Zenale è il vecchio in primo piano a destra, di fianco a Gesù, che allunga il braccio destro per afferrarlo per l'orlo del mantello, divenuto, nel dipinto Borromeo, il gesto di scherno del soldato che tira la barba a Cristo.

Infine, il bambino che sta sputando contro Cristo è stato sostituito nel dipinto del trevigliese da un ulteriore sgherro che consegna un bastone come 'scettrò' derisorio a Gesù.

L'ultima opera da analizzare è la tavola con l'*Annunciazione* dipinta dal Bergognone, che, insieme alla *Visitazione*, all'*Adorazione dei Magi* e alla *Presentazione al tempio* faceva parte della decorazione della cappella maggiore della chiesa di Santa Maria Incoronata a Lodi (oggi conservata presso la cappella di San Paolo)⁽⁵⁸⁾. Realizzata da Ambrogio da Fossano tra il 1497 e il 1500, risulta particolarmente suggestivo dal nostro punto di vista l'accostamento della figura dell'arcangelo Gabriele della tavola lodigiana con quella dell'angelo annunciante inciso da Schongauer e parte dell'*Annunciazione* in due fogli (B. 1 e 2)⁽⁵⁹⁾, eseguita nella fase tarda della sua produzione, durante gli anni Ottanta.

Confrontando le due figure vediamo come l'artista milanese abbia tradotto in pittura l'angelo schongaueriano con grande fedeltà rispetto al proprio modello, inserendolo però in un prezioso ambiente di carattere spiccatamente lombardo. La raffigurazione dell'arcangelo Gabriele corrisponde sia nell'insieme che in numerosi dettagli a quella del prototipo inciso: la posizione del corpo appena di tre quarti, ma soprattutto la gamba destra leggermente flessa in maniera pressoché identica, quasi si trattasse dell'inizio di un leggero passo di danza e segnata dalle profonde pieghe taglienti del manto che formano nel dipinto profili affini a quelli del drappo dell'angelo inciso, soprattutto all'altezza del polpaccio destro; allo stesso modo, il piede destro che fuoriesce dall'ampio panneggio e che poggia solo sulle punte delle dita è chiaramente ripreso dal dettaglio corrispondente nel bulino. Ancora, osservando la parte superiore della figura di Gabriele, il braccio destro devotamente allungato in atto di benedizione è ripreso da quello dell'angelo schongaueriano; il braccio sinistro si colloca alla stessa altezza di quello corrispondente nell'incisione, ma viene raffigurato nell'atto di trattenere il ricco manto e di tenere con la mano un ramo di candidi gigli, laddove l'angelo della stampa tiene un vessillo che indica la propria missione divina. Infine, i folti ricci che ricadono sulle spalle e soprattutto la configurazione delle ali dal profilo aguzzo – con una netta divisione tra la parte superiore, composta da piccole

piume e la parte inferiore, costituita da lunghe penne – sembrano rimandare in maniera piuttosto fedele al modello tedesco.

Forse, ma in maniera meno precisa, anche la figura in piedi della Madonna, vestita di un lungo drappo che ricade formando una diagonale da destra in alto a sinistra in basso, potrebbe svelare la suggestione del *pendant* corrispondente realizzato da Schongauer.

L'incisore alsaziano licenziò nei primi anni Settanta un'altra *Annunciazione* (B. 3)⁽⁶⁰⁾, stavolta rappresentata in un unico foglio, in cui l'angelo giunge con le ali ancora spiegate alle spalle della Vergine in posizione frontale rispetto allo spettatore e la coglie di spalle ancora intenta a leggere, anch'essa posta quasi di fronte allo spettatore. Schongauer derivò il motivo dell'angelo che giunge da dietro rispetto a Maria dall'incisione con lo stesso tema del Maestro E. S., motivo comunque diffuso anche nella pittura fiamminga⁽⁶¹⁾. La diagonale formata dall'angelo in posizione arretrata rispetto alla Vergine che si trova in primo piano crea profondità spaziale e questa caratteristica è stata colta e integralmente rielaborata ad esempio, come è stato segnalato dalla critica, da Giovan Gerolamo Savoldo nell'*Annunciazione* proveniente dalla chiesa veneziana di San Domenico di Castello e conservata presso il Museo Civico di Pordenone (1530)⁽⁶²⁾. Il pittore reinterpreta in un notturno a lui tanto caro il rapporto spaziale e di gesto tra l'angelo e Maria, a date molto tarde rispetto al periodo di maggiore diffusione delle incisioni schongaueriane.

Un altro esempio di lontana suggestione esercitata dalla stessa incisione si può forse cogliere anche in un'opera di Lorenzo Lotto, l'*Annunciazione* nella Pinacoteca Civica di Recanati⁽⁶³⁾, in origine nell'oratorio di San Giorgio della Confraternita dei Mercanti, luogo dal quale fu trasferita, in seguito alla demolizione dell'edificio, in Santa Maria sopra Mercanti della stessa città (1534-1535): ancora una volta la posizione frontale della Vergine rispetto allo spettatore e l'arrivo dell'angelo alle sue spalle, nonché la relazione spaziale tra i due personaggi basata sulla diagonale, sembrano svelare un ricordo lontano dell'incisione schongaueriana. Del resto Peter Humfrey aveva già evidenziato come la composizione adottata da Lotto fosse poco diffusa in Italia e, al contrario, molto nel Nord Europa e aveva messo l'opera in relazione con l'*Annunciazione* di Dieric Bouts del 1450 (Los Angeles, J. P. Getty Museum), che si trovava probabilmente a Venezia fin dall'epoca dell'esecuzione⁽⁶⁴⁾: ad ogni modo un modello non esclude l'altro, data la presenza dell'opera fiamminga in una chiesa veneziana, anche se forse la maggiore disponibilità di incisioni come quelle di Schongauer potrebbe aver facilitato in Lotto anche la conoscenza di questo tipo di composizione.

A conclusione di questo studio, si può brevemente accennare a un interessante problema critico in rapporto ai motivi iconografici desunti dalle incisioni di Schongauer da parte degli artisti italiani: la raffigurazione della *Natività* o meglio della *Madonna in adorazione del Bambino*, secondo uno schema che presenta la Vergine in ginocchio a mani giunte oppure, più raramente, incrociate sul petto, davanti al proprio bambino adagiato – e questo è un dettaglio

importante – su un lembo del proprio manto⁽⁶⁵⁾, talvolta sul rovescio dello stesso⁽⁶⁶⁾. Questo tipo di rappresentazione costituisce il soggetto di due celebri incisioni giovanili del Bel Martino: la prima, conosciuta anche come *Adorazione dei pastori* (B. 4), è ambientata in una stalla-rudere gotica cui noi, come i pastori sul lato sinistro, assistiamo attraverso una grande apertura definita da un arco a sesto acuto. In primo piano, oltre al gruppo della Madonna con il Bambino, si vedono il bue e l'asinello e un po' retrocesso san Giuseppe che illumina la propria famiglia con una lanterna. L'intimità dell'episodio è protetta dal muro diroccato che fa da sfondo alla scena.

Nella seconda versione (B. 5) la Vergine, sempre rappresentata con i lunghi capelli sciolti in riccioli sulle spalle, adora con le mani incrociate sul petto il Bambino posto come di consueto sul lembo del proprio manto, mentre i due animali assistono alla scena alle sue spalle. Qui il taglio è più ravvicinato allo spettatore, l'edificio gotico è divenuto una semplice capanna retta da nodosi tronchi che sostengono un tetto di paglia.

La composizione appena delineata diventa popolarissima e si diffonde tra gli artisti fra la fine degli anni Settanta e il primo decennio del Cinquecento, finendo per diventare, crediamo, una sorta di *topos* linguistico, secondo il quale l'episodio della 'Madonna adorante-Natività' assume intrinsecamente certi elementi che diventano componenti fondamentali e quasi irrinunciabili del motivo iconografico. Qualche esempio servirà a introdurre questo problema: si tratta, bisogna precisarlo, di utilizzazioni del modello che spaziano da semplici citazioni a rielaborazioni profonde, che si muovono ormai autonomamente rispetto al prototipo.

Osserviamo in primo luogo di nuovo un'opera di Foppa, l'*Adorazione del Bambino con san Benedetto e angeli*, (datata al 1478 ca., FIG. 48) dell'Institute of Arts di Detroit⁽⁶⁷⁾, in cui la composizione adottata dal bresciano è analoga a quella della *Natività* di Schongauer (B. 5, FIG. 49) nella figura della Vergine in ginocchio a mani incrociate che adora il Bambino posto sul lembo del mantello: anche la posizione dei piedini del Bimbo è affine a quella del neonato inciso e, in generale, è simile anche il taglio della scena ambientata in un edificio di cui si vedono solo alcune parti superiori, come accade nel bulino tedesco.

Uno schema analogo ritorna anche nel più tardo *Presepe* di Chiesanuova a Brescia, ancora in loco, dove Foppa verticalizza l'immagine e nuovamente utilizza lo schema del Bambino posto sul risvolto del manto della Madonna (*Natività* B. 4), inserendo stavolta il bue e l'asinello (come nella *Natività* B. 5) e san Giuseppe. Un'altra spia dell'utilizzazione della prima stampa di Schongauer è la figurina dell'angelo che dà l'annuncio ai pastori, pressoché identica a quella che vediamo nell'incisione tedesca⁽⁶⁸⁾.

È stato osservato⁽⁶⁹⁾ come lo schema iconografico dell'*Adorazione dei Magi* di Detroit, in cui Foppa ha rielaborato il proprio modello integrandolo, ad esempio, con gli angeli musicanti, abbia una grandissima fortuna in Lombardia: lo si trova in pitture, sculture, miniature e ciò è stato ricollegato a un cartone perduto di Foppa, utilizzato dal bresciano probabilmente anche

nel distrutto tramezzo di San Giacomo a Pavia (1475-76). Questo riferimento aprirebbe il complesso problema dell'iconografia dei tramezzi francescani in Lombardia, il cui prototipo è da alcuni individuato per l'appunto nella chiesa pavese⁽⁷⁰⁾. È probabile che il modello di molti tramezzi successivi fosse per l'appunto un'opera del bresciano, come dimostrerebbe la «virata in senso foppesco di tutte le sue filiazioni»⁽⁷¹⁾: secondo la critica, i prototipi potrebbero essere stati anche il distrutto tramezzo di Sant'Angelo a Milano (decorato intorno al 1480)⁽⁷²⁾, oppure quello della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monza realizzato nel 1483 (perduto). I cicli che vengono considerati più fedeli alla perduta opera di Foppa sono la parete affrescata da Martino Spanzotti in San Bernardino a Ivrea (intorno al 1485-1490 ca.)⁽⁷³⁾ e il tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona (1513-1515)⁽⁷⁴⁾: sarebbe interessante poter verificare se Foppa utilizzò per i suoi affreschi il ciclo della *Passione* di Schongauer, problema che forse solo uno studio incrociato degli esempi ancora esistenti e delle derivazioni riscontrabili in dipinti e miniature potrebbe parzialmente risolvere.

Tornando alle Madonne adoranti, concludiamo senza bisogno di ulteriore commento con tre esempi della diffusione di questo schema – con le relative differenze di cui siamo ben consapevoli – realizzati mediante tecniche artistiche diverse: la vetrata con la *Natività*, commissionata ed eseguita (almeno parzialmente) da Cristoforo e Agostino de' Mottis su, come è stato recentemente dimostrato, cartoni di Foppa, facente parte della *Vetrata del Nuovo Testamento* del Duomo di Milano (dopo il 1482)⁽⁷⁵⁾; la lunetta con il *Presepe* che chiudeva in alto la grande *Ancona dell'Incoronata* di Lodi, eseguita dai fratelli de Donati e conservata presso il Museo Civico di Lodi (1494-97)⁽⁷⁶⁾; infine, la splendida tavola di sapore giorgionesco con l'*Adorazione dei pastori* di Boccaccio Boccaccino (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1499-1500 ca.)⁽⁷⁷⁾, che rielabora in maniera autonoma e originale spunti tratti da entrambe le stampe di Schongauer: la Madonna dai lunghi e mossi capelli, la capanna che poggia su tronchi e che mostra un taglio spaziale simile a quello del rudere gotico schongaueriano, la presenza dei pastori che si affacciano da un'apertura arcuata sulla sinistra del dipinto, la rappresentazione dei tre angeli con cartiglio raffigurati in maniera molto simile a quella dell'incisione B.5 di Schongauer⁽⁷⁸⁾.

NOTE

⁽¹⁾ In particolare, per quanto riguarda Martin Schongauer, il pittore fiammingo Lambert Lombard scrisse una lettera nel 1565 a Vasari in cui menzionava il «Bel Martino», cfr. G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, I-III, Firenze 1840, III, p. 177, citato anche in K. MÖSENER, *Der junge Michelangelo und Schongauer*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter: Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, hrsg. V. J. Poeschke, München 1993, pp. 259-270, in particolare p. 267 n. 5. Vasari cita Schongauer nella vita di Gherardo fiorentino miniatore (cfr. G. VASARI, *Le vite de' più*

eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, III, p. 473) e nella vita di Michelangelo (*ibidem*, VI, p. 8). Va da sé che il problema dell'utilizzo delle stampe düreriane è molto ampio e specificamente studiato, quindi qui per ragioni di brevità rimandiamo, tra gli ultimi contributi, a G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007 (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario generale delle stampe*, 1), con ampia bibliografia precedente.

- (2) T. HETZER, *Das deutsche Element in der italienische Malerei des sechzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1929.
- (3) H. WÖLFFLIN, *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931; trad. it. H. WÖLFFLIN, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, Livorno 2001.
- (4) G. PASSAVANT, *Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 27 (1983), pp. 193-222; R. QUEDNAU, *Raphael und «alcune stampe di maniera tedesca»*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 46 (1983), pp. 129-175. Sull'argomento cfr. anche K. MÖSENDER, cit. n. 1, con bibliografia precedente.
- (5) Sul pittore e incisore Martin Schongauer si vedano: *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, catalogo della mostra, (Colmar, Musée d'Unterlinden, 13 settembre-1 dicembre 1991), Colmar 1991: cfr. in particolare il saggio di A. Châtelet (*ibid.*, pp. 239-245), in cui lo studioso riassume i diversi punti di vista critici sulla cronologia delle stampe di Schongauer e illustra le diverse fasi di datazione di queste ultime. La cronologia più ampiamente accettata è quella proposta da Max Lehrs. Cfr. anche *Le Beau Martin. Etudes et mises au point*, atti del convegno (Colmar, Musée d'Unterlinden, 30 settembre-2 ottobre 1991), Colmar 1994; L. SCHMITT, *Martin Schongauer und seine Kupferstiche. Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik*, Weimar 2004; S. KEMPERDICK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg 2004; M. LEHRS, *Martin Schongauer. The Complete Engravings. A Catalogue Raisonné. Revised edition*, San Francisco 2005; U. HEINRICH, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher, Kunst und Wissenschaft unter dem Primat des Sehens*, München-Berlin 2007; V. CATALUCCI, scheda nr. 6, in *Crivelli e Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009-3 marzo 2010), a cura di E. Daffra, Milano 2009, pp. 161-163.
- (6) M. LEHRS, *Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen*, «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», 12 (1891), pp. 125-136; A. TEMPESTINI, *Martino da Udine detto Pellegrino da San Daniele*, Udine 1979, n. 32, p. 23; C.M. ROSENBERG, *The influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, «Musei Ferraresi», 15 (1985-1987), pp. 61-74; J. MANCA, *Martin Schongauer et l'Italie*, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 223-228; P. CASADIO, *Incisione e pittura nella seconda metà del Quattrocento nel Friuli occidentale: l'uso delle stampe come modelli*, in *Il Quattrocento nel Friuli Occidentale*, atti del convegno (Pordenone, dicembre 1993), I-II, Pordenone 1996, II, pp. 195-234 (saggio denso e approfondito con ampia bibliografia, cui si rimanda anche per la letteratura in generale sulla grafica e sulla xilografia quattrocentesca, in particolare pp. 220-221 n. 6); C. FURLAN, *Fonti iconografiche nordiche e modelli italiani nell'opera di Gianfrancesco da Tolmezzo*, «Atti dell'Accademia Udinese di scienze, lettere e arti», 89 (1996), pp. 193-208; J. HÖFLER, *Signorelli und Schongauer. Zur Rezeption früher transalpinen Druckgraphik in Italien*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 51 (1998), pp. 63-75; ID., *Zur frühen Schongauer-Rezeption in Florenz: ein Verrocchio-Nachtrag*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes», 49 (2005), pp. 227-232; S. TAVANO, *Schongauer e Dürer in due opere d'arte goriziane*, «Goriški letnik», 28 (2001), pp. 433-446; J. KLEMENČIČ, *La ricezione delle stampe di Martin Schongauer nella cerchia di Ercole de' Roberti*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», 40 (2004), pp. 100-113. Cfr. anche T. PRINCEAU, *After Martin Schongauer: The Engraving and Copying Techniques of a Northern Renaissance Master Printmaker and his Followers*, in

Printed on Paper. The Techniques, History and Conservation of Printed Media, ed. by J. Colbourne, R. Fhisman Snyder, Newcastle upon Tyne 2009, pp. 14-20; I. CIULISOVÁ, *Stiche al Gebrauchsobjekte. Zur Verbreitung von Schongauer Grafik in Mittelsoteuropa*, in *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, catalogo della mostra (Brügge, Groeningemuseum, 29 ottobre 2010-30 gennaio 2011), a cura di T.-H. Borchert, Stuttgart 2010, pp. 113-121.

- (7) *Beati Rhenani Selestadiensis Rerum Germanicarum libri tres*, Basel 1531, citato in A. CHÂTELET, *Fortune critique de Martin Schongauer*, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 27 e 45.
- (8) Questo aspetto della capacità artistica di Schongauer è ben analizzato in D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Heaven and London 1994, pp. 51 e 53.
- (9) L'abbreviazione "B." sta per Bartsch, con riferimento a *The Illustrated Bartsch*, 8, *Early German Artists*, ed. by J.C. Hutchison, New York 1980. Con la suddetta abbreviazione d'ora in poi si farà riferimento a questo volume specifico.
- (10) «Dise figur ist meiner jugent vor das beste kunststück geacht worden das im theutschen land is aus gegangen, deshalb ich es auch in meine bibel han geleimt nit von wegen der hystorien, sie kan war und auch nir sein. Aber do der Dürer von nürnberg seine kunst liess auss geen, do galt dise nit mer welche auch alle kunststhdecker uberthrift. Diser Kunststhdecher hat der Hübsch martin geheissen von wegen seiner kunst», citato in LANDAU, PARSHALL, cit. n. 8, p. 383 n. 62. Cfr. W. TIMM, *Die Einklebungen der Lutherbibel mit den Grünwaldzeichnungen*, «Forschungen und Berichte», 1 (1957), pp. 105-121, in particolare p. 118.
- (11) Per una panoramica sulla pittura in Lombardia è ancora fondamentale la collana diretta da Mina Gregori suddivisa per province, per cui si vedano i volumi tutti curati dalla stessa studiosa: *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986; *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987; *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988; *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989; *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990; *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia Nord-occidentale*, Milano 1992; *Pittura in Brianza e in Valsassina. Dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993; *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994; *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milano 1995; *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta. Dal Medioevo al Settecento*, Milano 1996; *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano 1998; cfr. anche *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010.
- (12) M. COLLARETA, *La grande croce di Gian Francesco dalle Croci. Arte rinascimentale e committenza francescana*, Padova 2002, in particolare p. 14. Alla n. 17 a p. 47 lo studioso segnala che il perizoma del Cristo alla colonna in una pace in smalto dipinto del Museo dell'Incoronata di Lodi deriva da quello del *S. Sebastiano* di Schongauer, B. 59.
- (13) Sul panorama della scultura lignea lombarda cfr. *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2000; R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, con bibliografia precedente; *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontesche, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005: ad entrambi i volumi e alla loro bibliografia si rimanda per i contributi sui del Maino; cfr. inoltre R. CASCIARO, *Giovan Angelo del Maino. I. La formazione e gli anni giovanili*, «Nuovi studi», 1 (1996), 1, pp. 47-64; ID., *Giovan Angelo del Maino. II. La svolta moderna*, «Nuovi studi», 1 (1996), 2, pp. 21-33.
- (14) M. COLLARETA, *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scul-*

tura lignea nell'arco alpino. *Storia, stili e tecniche 1450-1550*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 21 novembre 1997–Tolmezzo, 22 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 19-22, in particolare p. 21.

- (15) D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, Villa Olmo, 26-27 settembre 1996), a cura di M.L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998, pp. 85-99, in particolare p. 93.
- (16) Su quest'opera si veda anche D. PESCARMONA, *I rilievi di storia di Giovanni Angelo del Maino: le ancone di Como e di Ardenno*, in *Pulchrum. Studi in onore di Laura Meli Bassi*, Sondrio 2009, pp. 53-57 (*Raccolta di studi storici sulla Valtellina*, 44), con bibliografia precedente.
- (17) La creazione schongaueriana era comunque nota anche attraverso la copia in controparte diffusa da Israel van Meckenem (B. 33 e 50).
- (18) S. BIANCHI, *Appunti relativi ad alcune fonti a stampa delle principali realizzazioni nell'arte della scultura lignea in Lombardia tra Quattro e Cinquecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 27 (2003), pp. 123-134, in particolare pp. 128-129. Per l'ambito della scultura, come messo in evidenza da Claudio Salsi, si può inoltre segnalare la predella a monocromo con *Storie della Passione* appartenente all'ancona lignea del *Compianto* di Casoretto, opera debitrice di varie fonti nordiche, tra cui l'incisione con l'*Andata al Calvario* di Schongauer per la figura del Cristo caduto sotto la croce, cfr. C. SALSÌ, *Sulle orme di Luca Beltrami. Un'immagine del Castello Sforzesco e una perduta ancona lignea di Santa Maria Bianca in Casoretto*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 34 (2011), p. 224.
- (19) CASCIAO, *La scultura...*, cit. n. 13, p. 140; ID., *Giovan Angelo*, cit. n. 13, p. 50.
- (20) Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G7, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 262-263; LEHRS, scheda nr. 6, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 80-82.
- (21) C. QUATTRINI, [recensione a] M. Evans, *The Sforza Hours*, London 1992, «Prospettiva», 75-76 (1994), pp. 187-189, in particolare p. 189. Cfr. anche M. EVANS, *German Prints and Milanese Minatures. Influences on – and from – Giovan Pietro Birago*, «Apollo», 153 (2001), pp. 3-12.
- (22) Su Birago in generale, tra gli ultimi contributi, cfr. P. BONFADINI, «Johannes Petrus de Birago aminavi»: il recupero dell'antico nella produzione giovanile di Giovan Pietro da Birago, «Rivista di storia della miniatura», 3 (1999), pp. 135-142; EAD., *Una miniatura staccata di Giovan Pietro da Birago*, «Quaderni della fondazione», 3 (2000), pp. 24-27; EAD., *Nuove ricerche su Giovan Pietro Birago*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 16 novembre 1999), a cura di M. Rossi, Milano 2001, pp. 73-80; L.P. GNACCOLINI, *Giovan Pietro Birago miniatore per re Mattia Corvino*, «Arte Lombarda», 139 (2003), pp. 135-153, con ampia bibliografia precedente; J.J.G. ALEXANDER, *Giovan Pietro da Birago, illuminator of Milan: some initials cut from choir books*, in *Excavating the Medieval Image. Manuscripts, Artists, Audiences: Essays in Honor of Sandra Hindman*, ed. by D. S. Areford, N. A. Rowe, Aldershot 2004, pp. 225-246.
- (23) M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 22-24; su Civerchio cfr. anche F. FRANGI, *Vincenzo Civerchio: un libro e qualche novità in margine*, «Arte cristiana», 75 (1987), pp. 325-330.
- (24) Su Foppa è fondamentale il catalogo della mostra dedicata al grande pittore nel 2002, con ampia bibliografia precedente: *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 13 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003; si vedano inoltre, tra gli ultimi contributi, M. NATALE, *Magnificenza e ragione: la pittura a Milano al tempo di Francesco e di Galeazzo Maria Sforza*, e P.C. MARANI, *Resistenze locali e affermazione della «maniera moderna»: pittura a Milano dal 1480 al 1500 circa*, in *Pittura a Milano*, cit. n. 11, pp. 5-12 e 12-23; M.G. BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997; EAD., *Foppa*, Milano 1998; *Vincenzo Foppa*.

Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri, atti del Seminario Internazionale di Studi (Brescia, 26-27 ottobre 2001), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Milano 2002; M. CERIANA, C. QUATTRINI, *Per Vincenzo Foppa e Bernardino Luini in S. Maria di Brera con una nota sulla cappella Bottigella in San Tommaso a Pavia*, «Bollettino d'arte», 124 (2003), pp. 27-46; S. BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, «Nuovi Studi», 11 (2004-2005), pp. 69-103, in particolare pp. 80-83; D. VICINI, *La pala Bottigella di Vincenzo Foppa*, in *Gli affreschi della Cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro*, a cura di L. Giordano, Pisa 2008, pp. 31-39 (*Quaderni di Artes*, 3); *Il restauro della Pala Bottigella di Vincenzo Foppa*, Pavia, Musei Civici 2011 (*Quaderni di "Museo in Rivista"*); i saggi dedicati al pittore bresciano contenuti in G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, capp. I-II.

- (25) M. COLLARETA, *Note sull'Adorazione dei Magi del Foppa*, in corso di pubblicazione.
- (26) Questa relazione è stata individuata anche da A. KLUMPP, *Vincenzo Foppa (ca. 1430-1515/16)*, Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1995, diss., I-II, Berlin 2002, I, p. 198. L'autore dedica il capitolo terzo del primo volume (pp. 181-201) al rapporto tra le opere di Foppa e le stampe tedesche del XV secolo, mettendo in relazione alcune opere come la *Madonna del Libro* o quella degli Uffizi con alcuni lavori del cosiddetto Maestro E. S., in particolare con un'incisione con la *Madonna con Bambino* (B. 32). L'autore però sottolinea soprattutto elementi stilistici in comune come il tipo di pieghe delle vesti ed altri particolari, che possono aver sicuramente ispirato il bresciano, ma non mette in relazione la *Madonna* degli Uffizi con il tipo iconografico offerto dalla stampa di Schongauer per cui si veda *infra*.
- (27) Sul dipinto di Lorenzo Fasolo, attribuitogli da Agosti, si veda G. AGOSTI, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, p. 64, n. 30; sul pittore cfr. anche R. DE BENI, *Precisazioni su Lorenzo e Bernardino Fasolo*, «Studi di storia delle arti», 9 (1997-1999), pp. 30-44; R. FONTANAROSSA, *Per Lorenzo e Bernardino Fasolo: il catalogo ragionato dei dipinti*, «Artes», 6 (1998), pp. 44-58, con bibliografia precedente.
- (28) Rilevato anche in COLLARETA, *Note*, cit. n. 25. Sull'opera cfr. G. ROMANO, scheda nr. 23, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982–28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 80-84; A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in *Pittura in Alto Lario*, cit. n. 11, pp. 19 e 229; M. BOSKOVITS, *Poscritto per Stefano de'Fedeli*, «Arte cristiana», 86 (1998), pp. 343-352; S. BUGANZA, *Foppa e la cultura artistica filo-ferrarese in Lombardia*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, p. 173 n. 10.
- (29) Questo raffronto è stato individuato, in maniera indipendente, sia da chi scrive che da Marco Collareta (*Note*, cit. n. 25). Lo studioso ha messo in rapporto l'incisione del maestro di Colmar anche con la tarda Pala dei Mercanti di Brescia (1505-1510).
- (30) Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G1, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 248-249; LEHRS, scheda nr. 37, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 166-168.
- (31) Riguardo a Bouts, il dipinto di Foppa è stato messo in relazione con la *Madonna Salting* della National Gallery di Londra e con l'*Annunciazione* oggi al Getty Museum di Los Angeles, probabilmente in origine in una chiesa veneziana, in cui si trova un simile passaggio con il braccio destro dell'angelo impigliato in una tenda (G. Romano). Il dibattito critico più recente ha collocato l'opera intorno al 1463 circa, proprio per le somiglianze stilistiche con i dipinti del fiammingo, ma non sono mancate opinioni che datavano il dipinto foppesco più tardi nella carriera del pittore. M. G. Balzarini ha collegato la ritrovata attenzione per l'arte fiamminga (fatto messo in evidenza per la prima volta dalla Castelfranchi Vegas nel 1983) al secondo soggiorno ligure di Foppa nell'estate 1471. M. Natale aveva invece datato l'opera al 1485. Per tutte le opinioni critiche citate, cfr. M. CALDERA, scheda nr. 20, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 126-127, in cui l'autore riassume il dibattito critico sull'opera,

con riferimenti bibliografici. Cfr. anche L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'aria 'ponentina' in Lombardia*, in EAD., *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983, pp. 240 e 257 (con datazione all'ottavo decennio). BALZARINI, *Vincenzo Foppa*, cit. n. 24, pp. 15 e 161 (con datazione al 1475 ca.); EAD., *Foppa*, cit. n. 24, p. 48.

⁽³²⁾ A. CHÂTELET, *Le beau Martin*, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, p. 29.

⁽³³⁾ ID., scheda nr. G1, *ibid.*, pp. 248-249; *The illustrated Bartsch*, 8, *Commentary*, Part I, *Early German Artists*. ed. by J. C. Hutchison, New York 1996, pp. 124-128; A. SHESTACK, *Introduction*, in LEHRS, *Martin Schongauer*, cit. n. 5, p. 14.

⁽³⁴⁾ Vedi n. 31.

⁽³⁵⁾ La collocazione della Madonna alla finestra deriva da un motivo iconografico fiammingo, di cui un esempio appunto è la *Madonna* di Bouts della National Gallery.

⁽³⁶⁾ Su quest'opera cfr. P.C. MARANI, scheda, in *Pittura a Milano*, cit. n. 11 p. 200; M. CERIANA, C. QUATTRINI, *Per Vincenzo Foppa*, cit. n. 24, pp. 27-46; S. FACCHINETTI, scheda nr. 54, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 200-201.

⁽³⁷⁾ *Monasteri benedettini in Lombardia*, a cura di G. Picasso, Milano 1980, p. 234; Sull'architettura dell'edificio cfr. anche M. VISIOLI, *La Cappella del Salvatore nel monastero della Pusterla a Pavia*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 103-134. con bibliografia precedente.

⁽³⁸⁾ Su Bernardino Lanzani cfr. E. FERRARI, *Bernardino Lanzani da S. Colombano*, «Rassegna d'arte», 15 (1915), pp. 91-96; A. FANCIULLI PEZZINI, *Appunti sul pittore Bernardino Lanzani*, «Bollettino della Società Pavese di storia patria», 3 (1950), pp. 35-60; EAD., *Bernardino de Rossi e Bernardino Lanzani da S. Colombano*, «Bollettino della Società Pavese di storia patria», 7 (1955), pp. 65-90; M. TANZI, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnese (1458-1527)*, in *Pittura a Pavia*, cit. n. 11, pp. 80-86; E. RAMPI, *Proposta per Bernardino Lanzani*, «Artes», 1 (1993), pp. 79-83; C. FINO, *Bernardino Lanzani pittore di S. Colombano*, «Archivio storico lodigiano», 123 (2004), pp. 135-148; M. ARENSI, *Bernardino Lanzani da S. Colombano*, Lodi 2007, in particolare il cap. II, pp. 35-68; F. FRANGI, *Il ciclo rinascimentale della volta*, in *Gli affreschi*, cit. n. 24, pp. 41-66 (nell'articolo è evidenziato che qui oltre a Lanzani fu attivo anche il Maestro delle Storie di Sant'Agnese).

⁽³⁹⁾ Per l'identificazione del cosiddetto Maestro di Sant'Agnese con Ziliolo Mezzano si veda S. BUGANZA, *Per il Maestro delle storie di Sant'Agnese: una nuova pala e un possibile nome*, «Nuovi Studi», 10 (2003), pp. 61-83, in particolare pp. 70-72. Sul pittore cfr. anche M. TANZI, *Da Vincenzo Foppa*, cit. n. 38, pp. 81-86 e ID., scheda, *ibid.*, pp. 218-219; C. VANNUTELLI, *Sulle tracce di un anonimo pavese: il Maestro delle Storie di Sant'Agnese*, «Arte cristiana», 86 (1998), pp. 197-214; F. MAGANI, *Il maestro delle storie di Sant'Agnese. Un dipinto ritrovato a Trieste*, «Nuovi studi», 7 (1999), pp. 57-68, Sul ciclo di affreschi con le *Storie di Sant'Agnese* cfr. anche W. SUIDA, *Das Leben der hl. Agnes. Fresken-Cyklus in S. Teodoro zu Pavia*, «Monatssberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel», 2 (1902), pp. 196-199.

⁽⁴⁰⁾ Sull'affresco cfr. TANZI, *Da Vincenzo Foppa*, cit. n. 38, pp. 81-82 e 219.

⁽⁴¹⁾ Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G84, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 370-371; LEHRS, scheda nr. 19, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 124-125. Collareta mi suggerisce che la stessa incisione schongaueriana è servita da modello per il rilievo in lavagna in parte dipinta con lo stesso tema, proveniente forse dalla zona del Piemonte meridionale (ultimo quarto del XV secolo?) e appartenuto, insieme ad altri rilievi con episodi della *Passione*, alla collezione del conte Carlo Passerin d'Entrèves a Châtillon. Fu esposto con un rilievo compagno con la *Resurrezione* alla mostra *Gotico e Rinascimento in Piemonte* nel 1939, per cui si veda *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano), a cura di V. Viale, Milano 1939, p. 105 e tav. 220.

⁽⁴²⁾ Si veda TANZI, *Da Vincenzo Foppa*, cit. n. 38, p. 218.

⁽⁴³⁾ MAGANI, *Il maestro*, cit. n. 39, p. 62.

⁽⁴⁴⁾ Sulle incisioni cfr. A. CHÂTELET, schede nrr. G6 e G12, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5. pp. 260-261; LEHRS, schede nrr. 4 e 5, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 74-78.

⁽⁴⁵⁾ VANNUTELLI, *Sulle tracce*, cit. n. 39, p. 201.

⁽⁴⁶⁾ Sul dipinto cfr. TANZI, *Da Vincenzo Foppa*, cit. n. 38, pp. 81 e 219; cfr. anche D. THIÉBAUT, scheda, in EAD., *Ajaccio, Musée Fesch. Les Primitifs italiens*, Paris 1987 pp. 82-85.

⁽⁴⁷⁾ Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda G30, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5. pp. 306-307; LEHRS, scheda n. 67, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 240-241.

⁽⁴⁸⁾ Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G31, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 308-309; LEHRS, scheda nr. 70, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 248-249.

⁽⁴⁹⁾ Su Bernardo Zenale, si cfr. tra gli altri: E. CASSA SALVI, *Butinone e Zenale*, Milano 1966; M. NATALE, M.T. BINAGHI OLIVARI, *Dagli esordi alla fine del Rinascimento*, in *Pittura tra Adda*, cit. n. 11, pp. 117-124; *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28; C. GEDDO, G. SIRONI, *Luini o Zenale? Un pagamento per la pala Busti*, «Archivio storico lombardo», 8 (2002), pp. 313-324; S. BUGANZA, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, «Nuovi Studi», 4 (1997), pp. 109-130; EAD., *Bernardo Zenale: un'aggiunta al catalogo e una nuova prospettiva sugli anni tardi*, «Nuovi studi», 12 (2006), pp. 55-70; A. DE MARCHI, *Qualche spunto per Zenale e Civerchio*, *ibid.*, pp. 131-141; C. QUATTRINI, *Una Deposizione dalla croce di Bernardo Zenale*, «Nuovi Studi», 13 (2007), pp. 51-55; A. BALLARIN, *Incursione nel politico di Treviglio e nella cronologia delle opere di Butinone e Zenale*, in ID., *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, pp. 705-727; G. ROMANO, *Per Bernardo Zenale e per Bernardino Luini: la Santa Caterina d'Alessandria e il Santo vescovo del Museo Bagatti Valsecchi a Milano*, in ROMANO, *Rinascimento in Lombardia*, cit. n. 24, pp. 129-137.

⁽⁵⁰⁾ P. ASTRUA, scheda nr. 42, in *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28, pp. 143-148; NATALE, BINAGHI OLIVARI, *Dagli esordi*, cit. n. 49, pp. 122-123 e 169.

⁽⁵¹⁾ Cfr. l'approfondita scheda di S. BUGANZA, scheda nr. 8, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 23 novembre 2006-9 aprile 2007), a cura di M. Natale, pp. 124-129.

⁽⁵²⁾ ASTRUA, scheda nr. 42, in *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28, p. 147.

⁽⁵³⁾ La datazione formulata da Ballarin è riportata in BUGANZA, scheda nr. 8, in *Capolavori da scoprire*, cit. n. 51, p. 126, con riferimenti bibliografici. La studiosa per ragioni stilistiche concorda con la datazione del 1502 (p. 129).

⁽⁵⁴⁾ ASTRUA, scheda nr. 42, in *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28, p. 147.

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, p. 144.

⁽⁵⁶⁾ Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G31, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 308-309; LEHRS, scheda nr. 23, in ID., *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 134-135.

⁽⁵⁷⁾ ASTRUA, scheda nr. 42, in *Zenale e Leonardo*, cit. n. 28, p. 147.

⁽⁵⁸⁾ F. MORO, in *Pittura tra Adda*, cit. n. 11, pp. 21-30 in particolare p. 23 e scheda a pp. 101-102; cfr. inoltre S. BANDERA BISTOLETTI, schede nrr. IV-VII, in *Ambrogio Bergognone. Acquisizioni, scoperte e restauri*, a cura di P.C. Marani, J. Shell, Firenze 1989, pp. 113-121. G. MULAZZANI, *La vicenda decorativa, in L'Incoronata. Il Tempio di Lodi*, a cura di R. Auletta Marrucci, Cini-sello Balsamo 1995, pp. 142-213, in particolare pp. 142-156; J. SHELL, *L'attività di Bergognone tra primo e secondo periodo certosino*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra, (Pavia, Castello Visconteo, Certosa di Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 313-325, in particolare pp.

315-316 (al catalogo si rimanda in generale anche per il pittore); S. BANDERA, scheda nr. 66, *ibid.*, pp. 342-345; R. BATTAGLIA, scheda nr. 82, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 264-265. Bergognone sembra essersi ricordato anche dell'incisione di Schongauer con l'*Adorazione dei Magi* (B. 6-I) nella tavola con lo stesso soggetto dello stesso ciclo di Lodi, in particolare nella figura del Mago in piedi sulla destra (si noti la posizione della gamba sinistra).

⁽⁵⁹⁾ Sulle incisioni cfr. A. CHÂTELET schede nrr. G 97-98, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 396-397; LEHRS, schede nrr. 2 e 3, in *id.*, *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 70-73.

⁽⁶⁰⁾ Sull'incisione cfr. A. CHÂTELET, scheda nr. G20, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 290-291; LEHRS, scheda nr. 1, in *id.*, *Martin Schongauer*, cit. n. 5, pp. 68-69.

⁽⁶¹⁾ Vedi A. CHÂTELET, scheda nr. G20, in *Le Beau Martin*, cit. n. 5, pp. 290.

⁽⁶²⁾ G. DILLON, scheda nr. III.14c, in *Giovanni Girolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990; Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990), Milano 1990, p. 241; cfr. anche S. EBERT-SCHIFFERER, *Il Savoldo e il Nord. Un processo di appropriazione*, *ibid.*, pp. 71-77; P.V. BEGNI REDONA, scheda nr. I.4, *ibid.*, pp. 104-105; *Pittura a Brescia*, cit. n. 11, p. 191; F. FRANGI, in *Moretti. Dagli eredi di Giotto al primo Cinquecento*, Firenze 2007, pp. 158-171: 163; *id.*, scheda nr. 17, in *Foppa, Zenale and Luini. Lombard painters before and after Leonardo*, catalogo della mostra (Londra, Robilant + Voena, 20 giugno-17 agosto 2012), pp. 68-69. Su Savoldo, tra gli ultimi contributi, G. G. Savoldo. *La pala di Pesaro*, a cura di M. Olivari, Milano 2008.

⁽⁶³⁾ Sull'opera, di cui si segnala una biografia necessariamente circoscritta, cfr. tra gli ultimi contributi, E. FRANCESCUTTI, scheda nr. 13, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo - 12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 128-131, con bibliografia precedente; EAD., *Annunciazione*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 142-149; F. FEUILLET, *L'Annonciation de Recanati par Lorenzo Lotto. La crise du mystère*, in *Les années trente du XVI siècle italien*, atti del convegno (Parigi, 3-5 giugno 2004), a cura di D. Boillet, M. Plaisance, Paris 2007, pp. 183-190, che mette in relazione la particolare iconografia dell'opera lottesca con le teorie riformate.

⁽⁶⁴⁾ Humfrey, citato anche da FRANCESCUTTI (scheda nr. 13, in *Lorenzo Lotto*, cit. n. 63, p. 130), mette in relazione l'opera di Bouts con l'*Annunciazione* di Tiziano per il duomo di Treviso (1520-1539) e con quella di Savoldo per la chiesa di San Domenico a Venezia: si veda P. HUMFREY, scheda nr. 40, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2 novembre 1997-1 marzo 1998; Bergamo, Accademia Carrara di Belle Arti, 2 aprile-28 giugno 1998; Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 12 ottobre 1998-11 gennaio 1999), Milano 1998, pp. 191-193 con bibliografia precedente; *id.*, scheda nr. 16, in *Lorenzo Lotto a Recanati* «nel cor profondo un amoroso affetto», catalogo della mostra (Recanati, Villa Colloredo Mels, 5 luglio-4 ottobre 1998), a cura di M. Lucco, Venezia 1998, pp. 57-59; Cfr. anche P.V. BEGNI REDONA, scheda nr. I.4, in *Giovanni Girolamo*, cit. n. 62, pp. 104-105.

⁽⁶⁵⁾ Il particolare del Bambino adagiato sul mantello è un motivo di derivazione fiamminga: ne è un esempio l'anta sinistra con la *Natività* del trittico di Hans Memling conservato al Museo del Prado a Madrid. Su questo motivo iconografico cfr. anche C. SALSI, *Una stampa di ambito lombardo in relazione con il Presepe di Trognano e alcune considerazioni iconografiche*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 93-100 con bibliografia. Nell'articolo l'autore menziona la stampa con la *Natività* di Schongauer (B.5) sottolineandone l'importanza come veicolo di diffusione del motivo iconografico oggetto del nostro discorso.

⁽⁶⁶⁾ Le fonti letterarie di questo tipo di iconografia sono da rintracciarsi in due scritti devozionali molto diffusi, redatti nel Trecento: le *Meditationes Vitae Christi* attribuite a Giovanni de' Cauli e il *Liber Revelationum* di Santa Brigida di Svezia (1303-1373). Il riferimento alle fonti letterarie è citato in F. PASUT, scheda nr. 31, in *Lorenzo Lotto*, cit. n. 63, pp. 188-189. Questi testi influenzarono le rappresentazioni della *Natività* e *Adorazione del Bambino* dal Trecento in poi. Per le *Meditationes* si rimanda a H. FLORA, *Imaging Gender, Poverty and Spirituality in the Trecento: The Meditationes Vitae Christi*, diss., New York University 2005, in cui l'autrice discute il problema critico dell'utilizzazione del testo come fonte per gli artisti con riferimenti alle differenti opinioni degli studiosi, pp. 36-48, con bibliografia precedente e riferimenti alle edizioni critiche dell'opera letteraria. Si vedano anche EAD., *The devout Belief of the Imagination. The Paris Meditationes Vitae Christi and female franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turhout 2009. Per l'episodio della *Natività* descritto nelle *Rivelazioni* di Santa Brigida, vedi S. Brigida di Svezia. *Le celesti rivelazioni*, a cura di A. Mancini, Milano 1960, pp. 100-104; *Ciò che disse Cristo a Santa Brigida. Le rivelazioni. Antologia*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 181-183.

⁽⁶⁷⁾ Sull'opera S. BUGANZA, scheda nr. 45, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 182-183.

⁽⁶⁸⁾ Il rapporto tra quest'opera e le incisioni di Schongauer è stato sottolineato anche da KLUMPP, *Vincenzo Foppa*, cit. n. 26, pp. 196-197.

⁽⁶⁹⁾ BUGANZA, scheda nr. 45, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, p. 182 con bibliografia precedente.

⁽⁷⁰⁾ Sull'argomento cfr. M. NATALE, *La maturità di Foppa*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 42-43. Sui tramezzi francescani in Lombardia si veda il fondamentale saggio di A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo 1983, pp. 196-215; S. BUGANZA, *Foppa e la cultura*, cit. n. 28, p. 172, n. 4; EAD., *Qualche considerazione*, cit. n. 24, p. 97; *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit. n. 11, pp. 29-30.

⁽⁷¹⁾ *Ibid.*, pp. 201-202; A. ROVERETO, *Il convento di San Bernardino in Ivrea e il ciclo pittorico di Gian Martino Spanzotti*, Ivrea 1990, p. 15; L. MANA, *Tavola cronologica della vita e della attività artistica di Giovanni Martino Spanzotti*, in *Imago Pietatis. Intorno alla tavola di Spanzotti a Sommariva Piopero*, catalogo della mostra (Sommariva Piopero, Chiesa di San Bernardino, 5 aprile-24 maggio 2010), a cura di W. Accigliaro, S. Gallarate, Bra 2010, p. 63.

⁽⁷²⁾ Cfr. L. ANDREOZZI, *Vincenzo Foppa in Sant'Angelo Vecchio a Milano*, «Prospettiva», 125 (2007), pp. 35-37. Nova ha attribuito a Foppa la paternità degli affreschi distrutti in Sant'Angelo Vecchio a Milano. Cfr. NOVA, *I tramezzi in Lombardia*, cit. n. 70, pp. 202.

⁽⁷³⁾ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁽⁷⁴⁾ Lara Calderari menziona l'attribuzione del tramezzo alla bottega degli Scotti (in quest'ultimo caso, anche se «gli affreschi sono ancora legati alla cultura di Vincenzo Foppa», l'autrice nota come siamo di fronte all'utilizzo di modelli düreriani, più «aggiornati», presumibilmente, rispetto al modello foppesco. Non sembra però da escludere neanche il ricordo di modelli schongaueriani in particolare per la scena della *Natività*): L. CALDERARI, *Bellinzona. Santa Maria delle Grazie*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, Milano 2010, pp. 54-65 con bibliografia precedente (volume a corredo di *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., n. 11); sull'argomento cfr. anche K. IMESCH, *Franziskaner Ordenspolitik und Bildprogramm. Die Leben-Jesu-Fresken von Santa Maria delle Grazie in Bellinzona*, Oberhausen 1998; EAD., *Gli affreschi del tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona: comprensione dell'immagine e struttura narrativa al servizio dei Francescani*, in *Pittura medievale e Rinascimentale nella Svizzera Italiana*, atti del convegno (Lugano, 28 marzo 1998), a cura di E. Agustoni, R. Cardani Vergani, E. Rüschi, Lugano 2000, pp. 89-95.

Modelli per la pittura lombarda quattrocentesca: alcuni esempi

Maria Grazia Albertini Ottolenghi

Una serie di sette tavolette inedite, acquistata nel 2000 sul mercato antiquario⁽¹⁾ dalla Regione Lombardia e depositata presso i Musei Civici di Pavia⁽²⁾, permette qualche riflessione sull'uso dei modelli in pittura in Lombardia nella seconda metà del Quattrocento. Sono quanto rimane, probabilmente, di un complesso più ampio, forse un altare portatile – lo suggerisce il fatto, come vedremo, che una delle piccole tavole fosse dipinta recto e verso – con *Scene della vita della Vergine*. La sequenza lacunosa degli episodi (che in tre tavolette sono abbinati e impaginati entro una doppia arcata) fa infatti presupporre la perdita di un certo numero di scomparti, e le tracce di tagli praticati lungo i lati superiori e inferiori, la presenza di segni di chiodi lungo i bordi e di tracce di cerniere sembrano confermare che i piccoli pannelli lignei fossero parte di una struttura che sarà forse possibile ricostruire nel corso degli studi che attualmente si stanno approfondendo, in parallelo con le operazioni di restauro condotte dallo Studio Zanolini e Ravenna⁽³⁾. Le tavolette sono dipinte a tempera, a monocromo verde. Con una tecnica che ha i suoi immediati precedenti nei disegni su carta preparata della prima metà del Quattrocento (si pensi al *Libretto degli Anacoreti* al Louvre, opera di un pittore vicino a Michelino, o ai bellissimi fogli con figure femminili riferibili alla cerchia degli Zavattari al Castello Sforzesco) l'anonimo artista, avvalendosi di una sapiente tessitura di pennellate di biacca, fa emergere dal fondo verde malachite figure vibranti di luce. Procedimento esecutivo, materiali e stile sono analoghi a quelli che si rilevano in una tavoletta dei Musei Civici di Pavia con lo *Sposalizio della Vergine*, di dimensioni quasi coincidenti, sul recto della quale era dipinta, in questo caso non a monocromo, una *Adorazione dei Magi* che ne fu separata durante l'intervento di restauro condotto negli anni Cinquanta da Ottemi della Rotta⁽⁴⁾. Federico Zeri per primo suggerì, secondo quanto fu comunicato oralmente dall'antiquario Verga all'allora direttrice dei musei pavesi Donata Vicini, di ricollegare al dipinto pavese i sette piccoli pannelli. La mano è indubbiamente la stessa, ed è quella di un maestro che ben si inquadra nella cultura figurativa della Lombardia attorno alla metà del Quattrocento che appare connotato da uno stile per certi aspetti ancora memore dei modi di Michelino, ma ormai aggiornato

⁽⁷⁵⁾ Cfr. C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Firenze 1986, pp. 165-167 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, 4 – *La Lombardia*). Cfr. anche L. GNACCOLINI, *Antonio da Pandino e la vetrata del Nuovo Testamento nel Duomo di Milano*, «Arte Cristiana», 81 (1993), pp. 403-422; EAD., *Ricerche su Nicolò da Varallo "magister a vitreatis"*, «Paragone», 5-6-7 (1996), pp. 63-84; S. BUGANZA, *Qualche considerazione*, cit. n. 24, pp. 80-81; EAD., scheda nr. 50, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 24, pp. 190-191. Fondamentale in particolare il contributo di Maria Paola Zanoboni, che ha rinvenuto il documento notarile in cui venivano alloggiate le vetrate con il ciclo di *Sant'Eligio* e del *Nuovo Testamento* a Cristoforo ed Agostino de Mottis, i cui cartoni – si afferma nel documento – dovevano essere forniti da Vincenzo Foppa. I De Mottis in seguito morirono e a loro sarebbero succeduti Antonio da Pandino e il socio Nicolò da Varallo, che probabilmente completarono le due vetrate: cfr. M.P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di «S. Eligio» e del «Nuovo Testamento» nel Duomo di Milano*, «Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 132 (1998), pp. 23-38, in particolare p. 30, con bibliografia precedente; Klumpp infine mette in relazione il cartone di Foppa per la vetrata con un'incisione del Maestro E. S. (B. 13), cfr. KLUMPP, *Vincenzo Foppa*, cit. n. 26, p. 192. Sul ruolo di Foppa e di altri artisti come autori di cartoni per le vetrate della Certosa di Pavia, si rimanda, tra gli ultimi contributi, a S. BUGANZA, *Interferenze nordiche alla Certosa di Pavia: Cristoforo de Mottis, una proposta per Zanetto Bugatto e un'apertura su Hanz Witz*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo*, atti del convegno (Pavia, La Chartusiana, Sala Maia-Gra, Centro Congressi della Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli, Milano 2008, pp. 193-217, con bibliografia precedente; L. LODI, *Due vetrate in Certosa e il ruolo di Vincenzo Foppa*, *ibid.*, pp. 354-365, con bibliografia precedente. Da notare che entrambi i contributi menzionano la vetrata con *Presepe* nel transetto settentrionale della Certosa (1479-1485 ca.) eseguita da un maestro di vetrata lombardo su cartone attribuito dalla Buganza a Bugatto e dalla Lodi a Foppa che presenta uno schema, seppur rielaborato, in cui compare ancora la *Madonna in adorazione del Bambino* posto sul lembo del suo mantello. Interessante inoltre il fatto che per questa vetrata Stefania Buganza metta in evidenza i rapporti dell'autore del modello della vetrata con l'ambiente transalpino, *ibid.*, pp. 199-201.

⁽⁷⁶⁾ CASCIAIO, *La scultura*, cit. n. 13, p. 111. Sui De Donati si veda il capitolo V del volume citato e *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio de Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di F. Tasso, «Rassegna di Studi e di Notizie», 36 (2009) (l'intero numero è dedicato agli artisti in questione).

⁽⁷⁷⁾ Datato da A. BALLARIN, *Attorno a Giorgione l'anno 1500: Boccaccio Boccaccino*, in ID., *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I*, I-II, Cittadella 1994-1995, I, p. 15.

⁽⁷⁸⁾ Sul dipinto del pittore cremonese cfr. M. TANZI, *Boccaccio Boccaccino*, Soncino 1991, pp. 32-33, cui si rimanda anche per l'artista in generale, con bibliografia precedente. Un accenno generico al fatto che i capelli di Maria, sciolti in armoniose onde, siano da mettere in relazione con 'stampe tedesche', düreriane e schongaueriane, è stato formulato da Alfredo Puerari nella sua importante monografia sul pittore, in A. PUERARI, *Boccaccino*, Milano 1957, p. 120; M. TANZI, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in *Pittura a Cremona*, cit. n. 11, p. 24 e scheda a p. 247; cfr. anche M. SOLDATI, *Boccaccino*, a cura di G. Jori, Torino 2009; sui celebri affreschi della cattedrale di Cremona cui partecipò anche Boccaccino, si rimanda, selettivamente, a G. BOTTICELLI, S. BOTTICELLI, C. CONTI, G. RODELLA, *Il Porde none e Boccaccio Boccaccino. Primi restauri nella Cattedrale di Cremona*, «Opus», 5 (1996); M. MARUBBI, *Le «Storie del Testamento Nuovo»: cronaca di un cantiere*, in *La Cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo 2001, pp. 84-163, con bibliografia precedente.

sulla produzione figurativa più ‘moderna’, in particolare su quella espressa nell’ambito dei Bembo, cui soprattutto sembra ricondurre l’*Adorazione dei Magi*. L’uso del monocromo verde d’altronde non può non far pensare agli affreschi con l’*Annunciazione* e *Quattro storie di vita eremitica* della cappellina superiore della Rocca di Monticelli d’Ongina⁽⁵⁾.

Tra gli episodi della *Vita di Maria* dipinti nel piccolo ciclo pavese – la *Nascita della Vergine*, la *Visita di Maria ad Elisabetta* e la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto* (FIG. 50), *Gesù fra i dottori* e le *Nozze di Canaa*, il *Congedo di Cristo dalla Vergine* e il *Congedo di Giovanni Battista dalla madre*, la *Dormitio Virginis* e i *Funerali della Vergine* – alcuni sono tratti dai Vangeli apocrifi⁽⁶⁾ (la *Dormitio* e i *Funerali della Vergine*, e l’*Apparizione di san Giovanni Battista a Maria prima della morte*): è tratta in particolare dalla narrazione del Vangelo dello Pseudo-Matteo la rappresentazione della *Fuga in Egitto* in cui al passaggio della *Sacra Famiglia* guidata da un angelo precipitano a terra gli idoli, una scena inconsueta nella pittura e nella miniatura italiana del Tre-Quattrocento, di cui qualche esempio si incontra invece nella produzione miniata di ambito tedesco o franco-fiammingo. Ne sono esempi l’illustrazione di un manoscritto tedesco conservato a Darmstadt⁽⁷⁾, databile al 1365, e contenente lo *Speculum humanae salvationis* – un testo di teologia popolare diffusissimo nel tardo Medioevo – o una bellissima pagina miniata delle *Belles Heures* di Jean de Berry⁽⁸⁾, ora al Metropolitan Museum di New York, eseguite tra il 1406 e il 1409. La stessa iconografia è accolta nella serie delle xilografie che corredano la prima edizione in tedesco della *Biblia pauperum*, stampata a Bamberg nel 1462, e ripetuta nell’edizione latina del 1463⁽⁹⁾. E si può pensare che nella bottega del maestro delle tavolette pavesi potessero essere presenti copie disegnate o xilografie con piccole immagini devozionali, come quella che appare nel piccolo pannello. È naturalmente solo un’ipotesi, ma sappiamo bene che più o meno alla metà del Quattrocento nelle botteghe degli artisti lombardi le stampe cominciavano ad aggiungersi a disegni, placchette, monete, medaglie, calchi di sculture antiche, così da costituire una sorta di archivio di immagini che potevano essere ripetute sia completamente sia in parte. Ad esempio, sappiamo che intorno al 1458, nella bottega di Paolo da Caylina (è un caso molto studiato) si conservavano incisioni, tratte da nielli di ambito donatellesco, con episodi della vita di san Lorenzo. Due di queste (l’*Elemosina di san Lorenzo*, FIG. 83 e *San Lorenzo di fronte all’imperatore Decio*) furono copiate fedelmente – ma l’*Elemosina* in controparte – nei tondi del fastigio della cornice del polittico firmato e datato 1458, dipinto dal maestro bresciano, socio e cognato di Foppa, per l’abbazia di Sant’Albino di Mortara e ora alla Galleria Sabauda⁽¹⁰⁾. Un forte indizio indubbiamente, come è stato già sottolineato, dei contatti con Padova, dove è possibile che il Caylina abbia soggiornato con Vincenzo Foppa, e dell’attenzione in quella cerchia per le novità che Donatello vi aveva portato. Gli unici due esemplari esistenti di queste incisioni sono ora conservati alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (St. Mal., inv. 1553, 1554)⁽¹¹⁾. Una terza prova del *San Lorenzo di fronte all’imperatore Decio*, in controparte, tirata da niel-

lo e con una variante nella forma a punta nella parte inferiore, si trova al Louvre, presso il cabinet Rothschild (Inv. 167 Ni)⁽¹²⁾. Ma in un foglio più tardo, probabilmente di fine Quattrocento o di primo Cinquecento ora alla Kunsthalle di Amburgo⁽¹³⁾, fitto di rapidi schizzi (un esempio interessante di come doveva essere un foglio di appunti di un artista di quel periodo) appaiono copiate, accanto alle composizioni delle due incisioni riprodotte dal Caylina, due scene, disposte entro tondi, raffiguranti altri due episodi della vita di san Lorenzo, il *Battesimo di un giovane* e il *Martirio del santo*, evidentemente copiate da incisioni che si dovevano porre in serie con le due che abbiamo già citato. Una, il *Battesimo*, fu ritradotta anche in una placchetta, ora perduta, già a Berlino⁽¹⁴⁾.

Accanto a studi dall’antico e a immagini diverse (è ben riconoscibile la raffigurazione di *Tobia e l’angelo Raffaele*, forse ripresa da un’incisione dell’ambito di Baccio Baldini⁽¹⁵⁾), l’anonimo autore degli schizzi – che se fu lombardo, come è stato supposto, e come farebbe pensare la sua attenzione a invenzioni e modelli recepiti in Lombardia, fu sicuramente anche buon conoscitore dell’ambiente fiorentino – ha copiato anche un’altra opera donatellesca, la placchetta con il *Martirio di san Sebastiano* ora al Museo Jacquemart-André⁽¹⁶⁾, da cui sembra essere stata ispirata una analoga scena, eseguita in controparte, da uno scultore amadeesco, in una lunetta forse parte di un politico in pietra scomposto al museo della Certosa di Pavia⁽¹⁷⁾. Una composizione della quale può forse essersi ricordato, alla lontana, anche Foppa nel suo *San Sebastiano* ora a Brera. Ma il grande maestro bresciano non ritraduce mai alla lettera i modelli grafici, o le immagini desunte dalla tradizione pittorica o dalla miniatura, ne trae spunto, e li riassorbe, nella sua straordinaria pittura di lume, di atmosfere, di lombardo naturalismo. Lo si vede ad esempio nel *Cristo morto sorretto da un angelo* di collezione privata⁽¹⁸⁾, sullo sfondo del quale certamente si possono leggere alcuni referenti compositivi, quali il rilievo con il *Cristo morto e angeli* di Donatello dall’Altare del Santo a Padova, o forse, più puntualmente, l’iconografia del *Cristo come uomo di dolori sorretto da un angelo*, sicuramente di matrice nordica – come è testimoniato dalla miniatura a f. 275 del codice ambrosiano S.P. 56 eseguita nel primo Quattrocento da un artista franco-fiammingo e dalla tavola di Nicola Francke, ora a Lipsia, Museum der bildenden Künste – e ripresa nell’ultimo quarto del secolo da un’incisione probabilmente di ambito fiorentino⁽¹⁹⁾. Nel Foppa il risultato è un’immagine del tutto rinnovata, di toccante potenza.

Echi della grafica nordica, in particolare di Schongauer, come scrive in questo stesso volume Marco Collareta, non sono rari lungo il percorso della produzione pittorica di Foppa. Nella *Madonna* degli Uffizi, ad esempio, sono palesamente rielaborati alcuni elementi della *Madonna del pappagallo*, di Schongauer⁽²⁰⁾ (ma vi è evidente anche la conoscenza delle Madonne di Dieric Bouts). Nella *Adorazione del Bambino* di Detroit (FIG. 48) la Madonna e il Bambino richiamano l’incisione con lo stesso soggetto di Schongauer⁽²¹⁾ (FIG. 49), ma un’altra fonte potrebbe essere anche un’incisione probabilmente fiorentina⁽²²⁾ (nonostante vi si rilevino punti di contatto con la produzione

milanese) databile al 1470-1480 o ancora un foglio del Monogrammista E.S.⁽²³⁾. Il metodo di lavoro di Foppa da questi esempi appare chiaro: il maestro si serve delle incisioni di Schongauer come di fogli di appunti, e ne trae spunti che rielabora profondamente e in maniera originale. Nell'*Adorazione dei Magi* di Londra (FIG. 7) in realtà la dipendenza dall'incisione di Schongauer con lo stesso soggetto⁽²⁴⁾ (FIG. 8) parrebbe apparentemente più puntuale. Analoga la presenza dell'architettura in rovina a sinistra, e la composizione del gruppo con il vecchio Gaspere inginocchiato a sinistra in primo piano, Melchiorre alle sue spalle e Baldassarre rappresentato come moro. Rispetto a Schongauer, Foppa introduce delle varianti: la figura di Giuseppe, inserita tra Maria e Melchiorre in posizione leggermente arretrata, Gaspere in atto di baciare il piedino di Gesù, il giovane paggio che invece di occuparsi della bisaccia con gli oggetti preziosi sistema lo sperone a Baldassarre. E lo fa recuperando motivi tratti dai modelli lombardi che certamente conosceva (la presenza di Giuseppe, il bacio affettuoso di Gaspere appaiono ad esempio nell'*Adorazione dei Magi* micheliniana nel *Libro d'Ore Bodmer* ora alla Morgan Library e in quella di Belbello nel *Libro d'Ore Visconti*), aggiornando in chiave bramantesca l'architettura (non a caso il cardinale Fesch, è questa la più antica notizia che si ha del dipinto, lo acquistò nel 1807 ritenendo fosse opera di Bramante⁽²⁵⁾, mentre nel 1845 la tavola fu messa all'asta come Bramantino⁽²⁶⁾), e aggiungendo la notazione quasi cronachistica del gesto del paggio già presente nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano. Ci si può chiedere se e per quali vie il maestro abbia potuto conoscere quel dipinto. Chissà che la sua offerta, poi non accettata⁽²⁷⁾, di eseguire degli affreschi nel Camposanto di Pisa non sia stata preceduta da una visita alla città e forse anche alla vicina Firenze. Il dipinto londinese è orchestrato con una tenuta stilistica molto alta che ne fa un quadro bellissimo, addirittura, come è stato scritto, il più bello di Foppa. Non ci si deve meravigliare dunque che i dipinti del maestro diventassero a loro volta modelli da imitare per i pittori lombardi della stessa generazione e per i più giovani. È stata già indicata da Collareta la presenza del cartone che sta alla base dell'*Adorazione dei Magi* nel riquadro con l'analogo soggetto nel tramezzo della chiesa dell'osservanza francescana di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona⁽²⁸⁾, dipinto probabilmente da maestri della bottega capeggiata da Stefano Scotto, tra il 1513 e il 1515⁽²⁹⁾. Il medesimo modello era già stato utilizzato dalla stessa compagnia di pittori in Santa Maria delle Grazie a Varallo, nella Cappella delle Grazie, intorno al 1493. È probabile che il tramezzo di Bellinzona rappresenti una replica piuttosto fedele di quello che molti indizi propongono come il prototipo di queste pareti-diaframma affrescate con *Scene della Passione di Cristo* nelle chiese dell'osservanza francescana, vale a dire il tramezzo perduto di San Giacomo alla Vernavola, eseguito tra il 1475 e il 1477 da un'*équipe* di pittori guidata da Foppa⁽³⁰⁾. Dall'esempio pavese derivò probabilmente quello, ugualmente distrutto, di Sant'Angelo a Milano, anch'esso ritenuto opera di Foppa⁽³¹⁾ – benché vi siano proposte attributive anche in favore di Zenale⁽³²⁾ –, che Pasquier Le Moyne (ed è la prima notizia che se ne ha) descrisse con

accenti di grande ammirazione nel 1515. Sicuramente le immagini proposte dai tramezzi foppeschi dovettero suscitare grande impressione tra gli artisti lombardi e imporsi da subito come iconografie normative. In effetti molti dei modelli proposti negli episodi della *Vita e Passione* di Cristo presenti a Bellinzona si ripetono in forma identica in numerose pitture lombarde degli ultimi due decenni del Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento, così da far supporre la comune dipendenza da un prototipo di grande prestigio. Alcuni esempi appaiono particolarmente significativi. La scena con il *Compianto sul Cristo morto* di Bellinzona, inserita in una apertura paesaggistica più ampia, contro la quale si staglia la grande croce, è utilizzata in un altro *Compianto* (FIG. 51), su supporto ligneo, già in collezione Cernuschi, appartenente a un gruppo omogeneo di cinque tavole⁽³³⁾ tutte con le stesse misure (cm 170x100) raffiguranti anche l'*Andata al Calvario* (New York, collezione Stanley Moss), il *Cristo inchiodato alla croce* (Zurigo, PKB Privat Kredit Bank, FIG. 52), la *Deposizione nel sepolcro* (Pavia, Musei Civici), la *Resurrezione* già a Berlino e ora dispersa, che erano forse parte di una più ampia serie rappresentante *Storie della Passione*. Quale fosse la loro destinazione (si può pensare, anche per la presenza della figura di santo francescano nel retro del *Compianto* Cernuschi, a una chiesa francescana di rango) ed entro quale struttura fossero inseriti (un grande polittico o qualcosa di simile a un tramezzo) è un problema ancora apertissimo e che non è possibile né pertinente affrontare in questa sede. Indubbiamente la temperie culturale, soprattutto nelle tre tavole con il *Compianto*, la *Deposizione nel sepolcro*, la *Resurrezione* sembra portare all'ambiente pavese alla fine degli anni Settanta, un momento che, come è emerso da un importante documento recentemente pubblicato⁽³⁴⁾, vede significativamente la presenza del giovane Bernardo Zenale e coincide con gli esordi di Bergognone a Pavia. A una data precoce riconduce anche l'iconografia della *Resurrezione*, presente negli affreschi dipinti nel 1475 nella cappella del Collegio Castiglioni⁽³⁵⁾ nella forma presentata dalla tavola di Berlino, poi ripresa puntualmente a Bellinzona, forse con la tappa intermedia della *Pala Rasini* di Bergognone. Un po' più tarda, verso la metà degli anni Ottanta, sembrerebbe invece l'*Andata al Calvario*.

I rimandi sono anche verso Milano, giacché, come sottolinea Cristina Quattrini⁽³⁶⁾, in un codice della fine del Quattrocento, significativamente conservato presso la biblioteca di Sant'Angelo sono contenute miniature che ripropongono alcuni dei modelli presenti sia nelle tavole (l'*Andata al Calvario* e il *Compianto*) sia nel tramezzo di Bellinzona: e non si può escludere che le miniature siano derivate dalle scene dipinte sulla parete del tramezzo di Milano, come del resto aveva già proposto Alessandro Nova. E che Foppa (a lui fanno pensare le date tutto sommato precoci delle derivazioni, la cultura sostanzialmente foppesca che esse esprimono) ripeta a Milano le invenzioni già fissate sul tramezzo di San Giacomo.

Sulla base delle analogie stilistiche tra la *Deposizione* dei Musei Civici di Pavia e un lacerto di affresco conservato nella chiesa interna del monastero di Santa Maria delle Grazie delle Francescane dell'Osservanza, avevo nel

1997⁽³⁷⁾ avanzato un'attribuzione a Giacomo Vismara, di cui un documento attesta la presenza proprio in Santa Maria delle Grazie nel 1477. Successivamente ho trovato il documento che attesta la morte del maestro, all'età di sessantatre anni, nel gennaio del 1480⁽³⁸⁾, anno dunque che si porrebbe necessariamente, qualora si accettasse l'ipotesi che proprio Vismara avesse ripetuto su tavola le scene affrescate sul tramezzo della Vernavola, come *terminus ante quem* per l'esecuzione dei cinque dipinti con episodi della Passione di Cristo, dei quali almeno uno, come si è detto, farebbe invece pensare a una data attorno alla metà degli anni Ottanta. Questo nuovo dato sembra dunque rimettere in discussione il problema del loro autore, che tuttavia dovette essere un artista vicino ai maestri foppeschi del tramezzo e della Cappella Castiglioni.

La scena con il *Compianto sul Cristo morto* di Bellinzona è ripetuta nella stessa forma anche in una grande tela (FIG. 53) che fa parte di una serie di cui sono note una *Pentecoste* (FIG. 54) già in Collezione Cernuschi – e precedentemente Vallardi – e una *Madonna in trono col Bambino fra i santi Gioacchino e Anna, angeli e devoti*, tutte in collezione privata⁽³⁹⁾. Sono bellissimi e rari esempi di dipinti su supporto tessile, eseguiti a tempera, una tipologia a cui nel maggio 2006, presso l'Università Cattolica, è stato dedicato un convegno⁽⁴⁰⁾ che si è proposto di affrontare i problemi della funzione, dell'iconografia e delle tecniche esecutive di questi manufatti in generale poco studiati⁽⁴¹⁾. Si può pensare che le tre tele facessero parte dell'arredo temporaneo di una cappella simile a quelli che le confraternite erano solite allestire in occasione delle festività liturgiche, in questo caso probabilmente per una celebrazione legata alla devozione mariana⁽⁴²⁾: lo farebbe pensare, come ha sottolineato Mauro Natale⁽⁴³⁾, l'iscrizione in eleganti caratteri gotici che allude alla 'sexta alegreza' di Maria, dipinta lungo il lato superiore della *Pentecoste*. Nessuno ha mai notato, credo, che l'autore di questi dipinti appare stilisticamente molto vicino al pittore (o ai pittori, forse due) che eseguirono gli affreschi della cappella dedicata alla Concezione della Vergine nella perduta chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie a Bergamo⁽⁴⁴⁾, che fortunatamente si sono in parte conservati, essendo stati staccati nel momento in cui la chiesa fu demolita⁽⁴⁵⁾. Si tratta di due vele con le scene dell'*Annunciazione*, e della *Natività*, ora tornate nella sede originaria, ricostruita nell'Ottocento, di Santa Maria delle Grazie a Bergamo, e della serie di *teste di profeti* entro oculi marmorei in prospettiva, ora al museo di Budapest⁽⁴⁶⁾ (FIG. 55). L'analogia tra alcune di queste teste e quelle dei personaggi della *Pentecoste* appare a mio parere piuttosto stretta, tenuto conto della diversità della tecnica esecutiva, e dunque sembra logico supporre che la data delle tre tele possa coincidere con quella degli affreschi bergamaschi, tra il 1489 e il 1494, e ci si può spingere anche, forse con un po' di azzardo, a supporre che fossero destinate proprio alla cappella bergamasca, come arredo mobile.

Abbiamo già accennato a Bergognone e con Bergognone torniamo a Schongauer. E a due casi esemplari dell'uso di due incisioni del maestro di

Colmar nella cerchia bergognonesca. Uno è rappresentato dalla tavola con il *Battesimo di Cristo*, parte di un polittico su due livelli, con cornice di Ambrogio e Giovan Pietro de Donati, commissionato al Bergognone nell'aprile del 1506 per l'altar maggiore della chiesa di San Giovanni Battista di Melegnano⁽⁴⁷⁾ (FIG. 56). Nel contratto, pubblicato da Janice Shell⁽⁴⁸⁾, si precisano minuziosamente le caratteristiche soprattutto tecniche che la grande ancona avrebbe dovuto avere (pittura a olio, con buoni colori e azzurro ungaro e una «copertina» di tela con l'immagine dell'*Assunta tra san Giovanni Battista e san Francesco*) e si indica anche il soggetto delle singole tavole. Nel pannello al centro del registro inferiore il Bergognone avrebbe dovuto eseguire «figuram sancti Johannis Baptiste baptizantis Jesum Christum in forma solita, cum angelis astantibus circumcircha, cum vestimentis uti solet fieri»: in realtà l'immagine dipinta si discosta dalle soluzioni del tema diffuse in Lombardia e ripete alla lettera una bella incisione di Schongauer⁽⁴⁹⁾ (FIG. 57) che rappresenta il Battista sulla sinistra, inginocchiato sul ciglio del fiume Giordano, anziché in piedi, come nella tradizione iconografica italiana, in atto di battezzare il Cristo immerso nell'acqua, mentre sulla destra un angelo regge la veste e nel cielo appaiono il Padre Eterno e la colomba dello Spirito Santo. Nell'area fiammingo-tedesca la composizione ha dei precedenti: la si trova ad esempio nel *bas de page* di uno dei fogli superstiti delle eyckiane ore di Torino⁽⁵⁰⁾, o nelle xilografie delle due edizioni già citate della *Biblia pauperum*. La tavola di Melegnano presenta qualche variante rispetto all'incisione di Schongauer: anche il Cristo è inginocchiato, in cielo è presente solo il simbolo dello Spirito Santo e alle spalle dell'angelo è rappresentata una figura femminile, forse una committente. La stessa composizione, in controparte, era stata usata qualche anno prima nel riquadro, di modi più corsivi rispetto al dipinto bergognonesco, appartenente a un ciclo di affreschi con *Storie della vita del Battista* strappati dalle pareti di una cappella dell'Incoronata di Lodi, e ora presso il Museo di Lodi⁽⁵¹⁾ (FIG. 58). I dipinti sono attribuiti a un pittore di origine pavese, Giovanni della Chiesa, affiancato probabilmente dal figlio Matteo⁽⁵²⁾, e sono datati tra il 1493 e il 1495, periodo in cui i documenti testimoniano la presenza dei due artisti come frescanti nella chiesa lodigiana⁽⁵³⁾. I due maestri, secondo quanto attestano fonti ottocentesche, avrebbero lavorato in Certosa alla decorazione del refettorio⁽⁵⁴⁾ nell'équipe del Bergognone ritornato nel 1514 nel monastero pavese proprio per attendere a questi lavori. Ma l'analogia tra i modi dei dipinti lodigiani e alcune parti marginali degli affreschi tardoquattrocenteschi della chiesa certosina⁽⁵⁵⁾, in particolare alcune teste di sante nei sott'archi delle navatelle, hanno fatto pensare che i due potessero aver fatto parte della compagnia di pittori guidati dal Bergognone durante la prima campagna decorativa della Certosa. E forse proprio nel cantiere certosino i della Chiesa poterono conoscere la stampa di Schongauer usata più tardi anche dal Bergognone. Invece un altro dei riquadri del ciclo lodigiano delle *Storie di san Giovanni*, quello con la *Predica del Battista* (FIG. 59) propone un problema a cui ancora non si riesce a dare risposta. L'affresco è la copia piuttosto fedele di una tavola della

Collezione Kress (FIG. 60), ora al Museo di Columbia, South Carolina, attribuita da Suida⁽⁵⁶⁾ poco convincentemente a Benedetto Bembo, e da Fiocco, Berenson e Mason Perkins⁽⁵⁷⁾ a un maestro di cultura foppesca o (Mason Perkins) genericamente preleonardesca. Potrebbe essere un pittore dell'ambito del cantiere certosino: per questo tramite forse il modello del dipinto Kress potrebbe essere stato conosciuto e utilizzato dai della Chiesa. E dovette avere una certa diffusione tra le botteghe lombarde – difficile dire per quali vie – giacché lo si ritrova riusato in parte anche in un riquadro delle *Scene della vita di san Francesco* dipinte da Jacopino de' Scipioni nella Cappella Cassotti di Santa Maria delle Grazie a Bergamo⁽⁵⁸⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ Antiquario Daniele Verga di Crema.
- ⁽²⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, scheda *Pittore lombardo*, in *Musei Civici di Pavia. La Pinacoteca Malaspina*, Milano 2011, p. 266.
- ⁽³⁾ Ad esempio le riflettografie condotte ex novo permettono di rilevare molto chiaramente gli ampi interventi integrativi di lacune provocate dalla presenza di cerniere metalliche.
- ⁽⁴⁾ G. GIACOMELLI VEDOVELLO, scheda *Adorazione dei Magi (r.); Sposalizio della Vergine (v.)*, in *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Milano 1981, p. 124.
- ⁽⁵⁾ M. MARUBBI, scheda nr. 4.3, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi al tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, chiesa di san Cristoforo, 9 aprile-5 luglio 1998), Milano 1998, pp. 235-236; M. TANZI, *Arcigoticissimo Bembo*, Milano 2012, p. 47 e n. 41; p. 48, n. 43; pp. 105, 108.
- ⁽⁶⁾ Consultati in *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Torino 1969.
- ⁽⁷⁾ Darmstadt Universitäts- und Landesbibliothek, ms. 2505.
- ⁽⁸⁾ Herman, Paul e Jean Limbourg, *Les belles heures de Jean de Berry*. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, cat. 54.1.1, f. 63.
- ⁽⁹⁾ Anche la scena con la *Fuga in Egitto* incisa da Martin Schongauer (*The Illustrated Bartsch*, 8, *Early German artists*, New York 1980, p. 220, nr. 7, (123) trova riferimento negli Apocrifi.
- ⁽¹⁰⁾ Per una sintesi della vicenda critica si veda G. ROMANO, scheda nr. 14, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento* catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 112-113.
- ⁽¹¹⁾ *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato dallo stesso possessore march. Malaspina di Sannazaro*, I-V, Milano 1824, II, p. 16; A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948, I, pp. 46-47, nrr. 53-54 e V, p. 311; M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch*, 24 *Commentary*, Part II, New York 1994, pp. 206 e 208, nrr. 052, 053.
- ⁽¹²⁾ A. BLUM, *Les Nielles du Quattrocento*, Musée du Louvre, cabinet d'Estampes E. de Rothschild, Paris 1950, nr. 185.
- ⁽¹³⁾ G. PAULI, *Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg: Italianer*, Frankfurt 1927, nr. 15; C. SEMENZATO, *Un polittico di Paolo da Brescia*, «Arte Veneta», 9 (1955), pp. 24-28; R. KULTZEN, *Eine Anmerkung zur Vermittlung Figürlicher Kompositionstypen durch die Italieni-*

sche Buchillustration des Späten 15. Jahrhunderts, «Pantheon», 25 (1967), pp. 414-417, fig. 18.

- ⁽¹⁴⁾ KULTZEN, *Eine Anmerkung*, cit. n. 13, p. 416, fig. 17; F. ROSSI, *Maffeo Olivieri e la bronzistica bresciana del '500*, «Arte Lombarda», 47-48 (1977), p. 116, nr. 8; ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, p. 206.
- ⁽¹⁵⁾ ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, pp. 206-208, nrr. 052, 053.
- ⁽¹⁶⁾ *Sculpture Italienne*, par F. de la Moureyre-Gavoty, Paris 1975, scheda nr. 23.
- ⁽¹⁷⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Scultore lombardo. Lunetta con il martirio di S. Sebastiano*, in *Il Museo della Certosa di Pavia*, Firenze 1992, p. 69.
- ⁽¹⁸⁾ M. CALDERA, scheda nr. 16, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 10, pp. 120-121.
- ⁽¹⁹⁾ Per la miniatura si veda M. NAVONI, scheda nr. 66, in *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana*, catalogo della mostra *Codex, mille anni di manoscritti della Biblioteca Ambrosiana* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 21 marzo-30 giugno 2000), Milano 2000, p. 118; per l'incisione ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, p. 239, nr. 066.
- ⁽²⁰⁾ *The Illustrated Bartsch*, cit. n. 9, p. 243, nr. 29-II (132).
- ⁽²¹⁾ *The Illustrated Bartsch*, cit. n. 9, p. 217, nr. 4 (120).
- ⁽²²⁾ ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 11, p. 163, nr. 027.
- ⁽²³⁾ *The Illustrated Bartsch*, cit. n. 9, p. 21, nr. 13 (10).
- ⁽²⁴⁾ *The Illustrated Bartsch*, cit. n. 9, p. 219, nr. 6-I (122).
- ⁽²⁵⁾ D. THIÉBAUT, *Ajaccio. Musée Fesch. Les Primitifs Italiens*, Paris 1987, pp. 26, 196-197.
- ⁽²⁶⁾ M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 196-197.
- ⁽²⁷⁾ J. FFOULKES, R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School*, London-New York 1909, p. 76 e doc. nr. 17, ripreso in M. NATALE, *La maturità di Foppa*, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 18, p. 42 e p. 302, doc. 20 (in *Apparati*, a cura di S. Leydi).
- ⁽²⁸⁾ L. CALDERARI, scheda nr. 3, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di G. Agosti, M. Tanzi, J. Stoppa, Milano 2010, pp. 54-65.
- ⁽²⁹⁾ E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 55-57; 71-72.
- ⁽³⁰⁾ FFOULKES, MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa of Brescia*, cit. n. 27, pp. 105-113; A. NOVA, *Tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo 1983, pp. 197-214; S. BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, «Nuovi Studi», 9 (2004-2005), pp. 69-103; p. 97, n. 92.
- ⁽³¹⁾ NOVA, *Tramezzi in Lombardia*, cit. n. 30; L. ANDREZZI, *Vincenzo Foppa in Sant'Angelo Vecchio a Milano*, «Prospettiva», 125 (2007), pp. 35-37; per questo e per l'ipotesi di un secondo ciclo normativo con *Storie della Vergine* si vedano G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 29-30. E. ROSSETTI, *Una questione di famiglie l'aristocrazia milanese (1476-1516)*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell'Osservanza minoritica della penisola italiana (sec. XIX - XV)*, a cura di L. Pellegrini e G. M. Varanini, «Quaderni di storia religiosa» (2011), pp. 101-165.
- ⁽³²⁾ L'attribuzione a Zenale proposta da Romano (conferenza tenuta a Varallo Sesia nel 1980) è raccolta da G. BORA, *Due disegni di Berlino. Da Foppa a Zenale*, in *Quaderno di storia dell'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 23-31.

- ⁽³³⁾ M.G. BALZARINI, *Un gruppo di tavole con Storie della Passione di Cristo e i tramezzi francescani in Lombardia: osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. BALZARINI, R. CASSANELLI, Milano, 2000, pp. 83-91; N. RIGHI, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, in «Arte Cristiana», n.s., 1995, 83, pp. 179-196, che attribuisce l'*Andata al Calvario* al Bevilacqua.
- ⁽³⁴⁾ C. CAIRATI, *Pavia 1477: un avvio per Zenale*, «Arte Lombarda», 158-159 (2010), pp. 69-73; in particolare pp. 71-72.
- ⁽³⁵⁾ Da un'*équipe* di pittori che non riesco a credere altri, nonostante autorevoli pareri contrari (Tanzi, Albertario) non sorretti tuttavia da dati obiettivi, da quelli – Bonifacio Bembo, Giacomo Vismara, Costantino da Vaprio, Zanetto Bugatto – che componevano l'*équipe* guidata da Foppa, cui era stata affidata l'esecuzione della grande *Ancona delle Reliquie* per la cappella del Castello di Pavia e dal 10 luglio 1475 erano all'opera a San Giacomo su commissione della nobile Zaccarina Lonati e che in quell'anno affittarono una casa adiacente al Collegio. Ancora nel 1477 Bonifacio Bembo risiedeva «in domibus Collegii de Castilione» (R. MAIocchi, *Codice Diplomatico Artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550. Opera postuma*, I-II, Pavia 1937-1949, I, p. 241, doc.1038). Gli affreschi, dove appare molto forte la cultura foppesca, sia pure con aperture verso Ferrara (da cui non fu esente del resto neppure Foppa), ma anche con indubbe suggestioni fiamminghe, sono stati ricondotti, partendo da osservazioni di Giovanni Romano, a un anonimo maestro chiamato Maestro della Cappella Castiglioni (Tanzi) o Maestro dell'Annunciata (Albertario). In realtà vi sono rilevabili almeno due differenti mani, una del pittore delle pareti nord (*Resurrezione e Annunciazione*) e ovest (*Natività*), l'altra del maestro delle pareti sud (*Adorazione dei Magi*) e est (*Assunzione della Vergine*). Inoltre non è ancora chiara la fisionomia stilistica dei collaboratori di Foppa, di cui non si conoscono, a parte Bonifacio Bembo, dipinti sicuri, per poterne escludere fondatamente l'intervento.
- ⁽³⁶⁾ C. QUATTRINI, *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. I parte: la questione dei corali per il convento di Santa Maria degli Angeli a Milano*, «Arte Cristiana», 88 (2000), pp. 19-28.
- ⁽³⁷⁾ M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Sulle tracce di Giacomo Vismara: un'ipotesi*, «Arte Lombarda», 119 (1997), pp. 39-47; nel documento si parla, come sottolinea Cairati (*Pavia 1477*, cit. n. 34, p. 70, n. 19), dell'esecuzione di «razarum factarum ad celum dicte capelle», ma questo non esclude che a Vismara si dovessero in altre parti della decorazione.
- ⁽³⁸⁾ Archivio di Stato di Milano (ASMi), Popolazione p. a., Cartella 76: «1480, die Jovis XXVII Januarii. Jacobus de Vicemalis annorum LXIII, P. N. P. S. Silvestri». Qualche dubbio sulla identità del Vismara potrebbe suscitare il fatto che non ne è indicata la qualifica di pittore, ma lo stesso accade anche per Giovanni Antonio Piatti, la cui morte è annotata nello stesso registro dopo pochissimi fogli il 26 febbraio 1480. Giacomo risulta avere sessantatre anni, è dunque della generazione di Giovanni, Gregorio e Ambrogio Zavattari, con i quali lavora a San Vincenzo in Prato, e di Bonifacio Bembo: la sua formazione perciò si compie in ambito tardogotico, tuttavia alla metà degli anni settanta Giacomo appare collaborare con Stefano Fedeli e Giovan Pietro da Corte, ma soprattutto far parte della *societas* guidata da Foppa e composta da Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto, Costantino da Vaprio impegnata nell'esecuzione della monumentale *Ancona delle reliquie* voluta dal duca Galeazzo Maria per la cappella del castello di Pavia e delle pitture del tramezzo di San Giacomo della Vernavola, cioè a opere che dovevano costituire quanto di più moderno si potesse allora vedere in Lombardia. Ed è significativo (vedi n. 34) che accanto a questi maestri appaia in un documento recentemente ritrovato – un rogito relativo a un pagamento al Vismara, effettuato il 25 gennaio 1477 dalla committente del tramezzo della Vernavola, Zaccarina Lonati attraverso Bonifacio Bembo – la figura di Bernardo Zenale, presente come testimone e allora residente a Pavia: il giovanissimo artista di Treviglio era dunque vicino a quel contesto culturale ricco di fermenti, cui sono da ricollegarsi anche gli affreschi della cappella del Collegio Castiglioni di Pavia.
- ⁽³⁹⁾ La tela con la *Pentecoste* è descritta nel *Catalogo di quadri appartenenti a Giuseppe Vallardi: dallo stesso descritti e illustrati con brevi annotazioni*, redatto nel 1830, in cui Vallardi, p. 4, la dice proveniente da Bergamo (M. ALBERTARIO, *Il progetto e il metodo: la collezione di quadri*, in Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. *Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Atti del convegno nazionale di studi [Pavia, Sala dell'Annunciata, 22-23 aprile 1999], Milano 2000, pp. 477-538). Le vicende del dipinto prima dell'arrivo in collezione Cernuschi sono ricostruite da S. FACCHINETTI, *Bramante e Foppa*, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista*, cit. n. 10, p. 197, n. 1. Per i problemi iconografici e stilistici si vedano poi M. NATALE, *Pittura italiana dal 300 al 500*, Milano 1991, pp. 13-14; F. MORO, scheda *Maestro della Pentecoste Cernuschi*, in *Pittura Lombarda 1450-1650*, catalogo della mostra (Milano, Compagnia di Belle Arti, giugno 1994), a cura di A. Morandotti, Milano 1994, pp. 26-30; R. BATTAGLIA, scheda nr. 3, in *Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 21 aprile-27 maggio 1989), a cura di G. Romano, Torino 1989, pp. 23-28; un'altra tela di cm 196x181 con *L'Adorazione dei Magi* stilisticamente affine è riprodotta nel catalogo d'asta *Sammlung Kaulbach*, Helbing, München, 29-30 ottobre 1929, tafel XI.
- ⁽⁴⁰⁾ *Tela picta. Tele dipinte dei secoli XIV e XV in Italia settentrionale. Tipologie, iconografia, tecniche esecutive*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 19 maggio 2006) a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, «Arte Lombarda» 153 (2008), 2.
- ⁽⁴¹⁾ Ancora fondamentale rimane A. NOVA, *Hangings, curtains an shutters of sixteenth century Lombard altarpieces*, in *Italian altarpiece*, a cura di E. Borsook, F. Superbi, Oxford 1994, pp. 177-179.
- ⁽⁴²⁾ Si ricordi anche l'ipotesi di un secondo ciclo normativo con *Storie della Vergine* avanzata da AGOSTI, STOPPA, TANZI, *Il Rinascimento lombardo*, cit. n. 31, p. 29.
- ⁽⁴³⁾ M. NATALE, *Pittura italiana*, cit. n. 39, pp. 13-14: la tela con il *Compianto* reca invece sulla finta trabeazione del dipinto una lunga scritta che allude al dolore della Vergine.
- ⁽⁴⁴⁾ Anche in questa chiesa, dove nel presbiterio era posto il Polittico di Foppa ora a Brera, si trovava un tramezzo con *Storie della passione*. E per la provenienza bergamasca della *Pentecoste*, si veda sopra alla n. 39.
- ⁽⁴⁵⁾ G. VALAGUSSA, *Gli affreschi della cappella con le Storie di Maria*, in *Immagini di un ritorno. Gli antichi affreschi francescani di Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, a cura di F. Noris, Bergamo 2004, pp. 78-85.
- ⁽⁴⁶⁾ Il riconoscimento della provenienza del ciclo da Santa Maria delle Grazie a Bergamo, sfuggito a G. VALAGUSSA, *Gli affreschi della cappella*, cit. n. 45, spetta a L.P. GNACCOLINI, *Un ciclo di affreschi quattrocenteschi da Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, «Arte Lombarda», 117 (1996), 2, pp. 127-132. Per l'analogia con i *Profeti* nei sott'archi della Cappella delle Grazie in Santa Maria delle Grazie a Varallo si veda VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 29, p. 54.
- ⁽⁴⁷⁾ S. BANDERA, scheda nr. 67, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo – Certosa di Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 346-347.
- ⁽⁴⁸⁾ J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 247-249.
- ⁽⁴⁹⁾ *The Illustrated Bartsch*, cit. n. 9, p. 221, nr. 8 (123).
- ⁽⁵⁰⁾ Torino, Museo Civico di Arte Antica di Palazzo Madama, Miniatori franco fiamminghi e Jan Van Eyck, *Très belles Heures de Notre Dame de Jean de Berry*, 467/M, f.93v.
- ⁽⁵¹⁾ G.C. SCIOLLA, schede nrr. 14-21, *Lodi. Museo Civico*, Bologna 1977, pp. 6-8.
- ⁽⁵²⁾ J. SHELL, *Della Chiesa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, Roma 1988, pp.738-740.
- ⁽⁵³⁾ P.C. CERNUSCOLO, *Relatione delle rendite e obligationi che tiene la chiesa della SS. Incoronata et Sacro Monte della città di Lodi et delle cose notabili occorse dalla loro fondazione sino all'anno corrente 1642...*, ms. conservato nell'Archivio dell'Incoronata, Lodi, *ad annos*.

⁽⁵⁴⁾ C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano 1897, pp. 456.

⁽⁵⁵⁾ F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, p. 497; F.R. PESENTI, *La pittura*, in M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, R. BOSSAGLIA, F.R. PESENTI, *La Certosa di Pavia*, Milano 1968, p. 93.

⁽⁵⁶⁾ W. SUIDA, *Epilogo alla "Mostra d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza"*, «Arte Lombarda», 4 (1959), 1, p. 84.

⁽⁵⁷⁾ Si veda F. MAZZINI, scheda nr. 414, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, p. 130.

⁽⁵⁸⁾ F. MAZZINI, *Giacomo detto Jacopino de' Scipioni*, in *Immagini di un ritorno*, cit. n. 45, pp. 13-32 e figg. pp. 54-55.

Fonti antiche e serialità nella decorazione in terracotta di Agostino de' Fondulis

Sandrina Bandera

La traduzione dall'antico nel Rinascimento fu un fenomeno trasversale che, anche per il fine di ricercare soggetti pagani e mitologici, indipendentemente dalle tecniche artistiche, costituì un fenomeno di connessioni e di circolazione inesauribile. Parteciparono a questa trasmigrazione di forme da una tecnica all'altra e da una bottega all'altra (nonostante la difficoltà di contatti tra una tecnica e un'altra, come ha indicato Panofsky⁽¹⁾) soprattutto oggetti apparentemente minori, ma che furono i primi pratici intermediari, come gli intagli, i camei e le gemme. Questo fenomeno si diffuse negli studi degli umanisti, dei principi e dei collezionisti, così come nelle botteghe degli artisti, i quali spesso erano loro stessi collezionisti, antiquari o intermediari. L'importanza di questi piccoli oggetti facilmente acquisibili, che fin dal Medioevo catturarono l'interesse di collezionisti e antiquari (come si vede per esempio dal largo uso sull'altare di Sant'Ambrogio del quarto decennio del IX secolo e sulla coperta aurea dell'*Evangelario di Ariberto* del terzo decennio dell'XI secolo), fu straordinaria anche perché essi costituirono la prima fonte di modelli per le nuove iconografie paganeggianti che si diffusero nel Rinascimento.

Questo orientamento fu incoraggiato tra l'altro dalla ricerca e dal collezionismo dei testi antichi. Un decisivo contributo alla ricerca dei testi antichi si ebbe grazie a Giovanni Boccaccio e a Francesco Petrarca. Nel 1345 il Petrarca scoprì nella libreria della cattedrale di Verona sedici libri di lettere di Cicerone ad Attico, insieme a due serie di lettere al fratello Quinto e a Bruto. Nel sud Italia il Boccaccio fece lo stesso all'interno della Biblioteca di Montecassino e alla sua morte lasciò una ricca collezione di libri al convento fiorentino di Santo Spirito.

Il gusto e la moda particolarmente diffusi nel Rinascimento di collezionare frammenti dell'antichità come lapidi, punzoni o sigilli ha molto probabilmente origine nell'attività avviata dal Petrarca a partire dal suo viaggio a Roma per essere incoronato poeta (8 aprile 1341). In questa occasione, quando egli si inoltrò attraverso le antiche rovine, accompagnato dal frate Giovanni Colonna, si vuole fare iniziare la nascita della collezione umanisti-

ca del Petrarca. Si trattò non tanto di un intento estetizzante, ma storico o etico-politico: collezionare oggetti d'antichità per preservare la memoria storica dei valori dell'antichità. Questo valore simbolico si mantenne inalterato e costituì per tutto il Rinascimento il simbolo fondamentale soggiacente e nascosto dietro a ogni espressione antichizzante. Petrarca fu in un certo senso la pedina di tramite per la diffusione e per la circolazione dei modelli antichi⁽²⁾.

A questo proposito la critica considera la famosa descrizione di Roma che il Petrarca inserì nel suo poema *Africa* (VIII, 862-892) a dir poco innovativa. La lettura che il Petrarca ci lascia di ciò che egli considerava il cuore della classicità è un'interpretazione critica, basata sulle letture antiche, sull'*Eneide* e attraverso l'esperienza diretta. Il Burke⁽³⁾ proprio per questo motivo definì il Petrarca il primo antiquario moderno. Tra l'altro egli fu il primo in epoca moderna a riconoscere nelle figure dei *Dioscuri* del Quirinale le rappresentazioni di Prassitele e Fidia, sulla base di Plinio il Vecchio, nonostante la tradizione li volesse raffigurazioni di filosofi. Da questo momento l'imitazione dell'antico per sua tendenza naturale fu filtrata attraverso testi poetici e descrizioni letterarie. Questo fenomeno fu particolarmente vivo nel Veneto, anche per la sua tradizione antiquaria.

Per l'Italia settentrionale il contributo del Mantegna fu fondamentale. Un documento significativo per la sua ammirazione per l'antichità è la descrizione della gita da lui compiuta nel 1464 con lo scopo di studiare le antiche iscrizioni insieme a Giovanni Marcanova, a Felice Feliciano e all'umanista mantovano Samuele da Tradate, che sulla via del ritorno, accompagnandosi con una lira, impersonava un imperatore romano incoronato di alloro, assistito da due del gruppo vestiti col ruolo di console⁽⁴⁾.

Possiamo ricordare, a questo proposito, le scene delle *Storie di san Giacomo* nella Cappella Ovetari (FIGG. 61, 81). Questi documenti figurativi inoltre mostrano una perfetta sincronia storica tra le figure vestite all'antica e il contesto architettonico – in consonanza con quel processo di estensione della visione classica verso la rappresentazione teatrale delle «dramatis personae» di cui parla il Panofsky⁽⁵⁾ –, che rivela un preciso e consistente approccio intellettuale molto avanzato in quegli anni e che sarebbe apparso a Firenze solo molto più tardi. Si trattava di un gusto antiquario basato su una precisa filologia, sulla conoscenza della mitologia, per quanto attiene ai soggetti, e sulla verifica dei canoni estetici dell'Antichità, per quanto si riferisce alla ricerca prospettica.

È sintomatico a questo proposito seguire la trasmigrazione di un'immagine tratta dall'antichità prima in Donatello, poi in Mantegna e poi negli architetti operanti in Lombardia allievi o seguaci del Bramante.

Sappiamo per esempio che Donatello andò a Cortona a studiare il sarcofago rappresentante la *Battaglia tra Dioniso e le Amazzoni* (II sec. d. C.), ora al Museo Diocesano della medesima città (FIGG. 62-64), e che ne eseguì alcuni schizzi mostrati al Brunelleschi, con l'indicazione che si trattava della più bella lapide dell'antichità⁽⁶⁾:

Essendo una mattina in sulla piazza di Santa Maria del Fiore con Donato ed altri artefici, si ragionava dell'antichità nelle cose della scultura, e raccontando Donato che quando e' tornava da Roma, aveva fatto strada da Orvieto per vedere quella facciata del duomo di marmo tanto celebrata di diversi maestri, tenuta cosa notabile in quei tempi, e che nel passar poi da Cortona, entrò in pieve e vide un pilo antichissimo bellissimo, dove era una storia di marmo, cosa allora rara, non essendosi disotterrata quella abbondanza e così seguendo Donato il modo che aveva usato quel maestro a condurre quell'opera, e la fine che vi era dentro, insieme con la perfezione e bontà di magisterio; accesi Filippo di una ardente volontà di vederlo, che così come egli era in mantello ed in cappuccio con gli zoccoli, senza dir dove andasse, si partì da loro a piedi, e si lasciò portare a Cortona dalla volontà e amore che portava all'arte; e veduto e piaciutogli il pilo, lo ritrasse con la penna in disegno, e con quello tornò a Firenze, senza che Donato e altra persona si accorgesse che si fussi partito, pensando che e' dovesse disegnare o fantasticare qualcosa⁽⁷⁾.

Tale sarcofago dovette essere una straordinaria fonte di ispirazione. La parte superiore armonica e classica costituì un modello per il Ghiberti come mostra il *Reliquiario dei santi Proto, Giacinto e Nemesio* già in Santa Maria degli Angeli a Firenze (ora al Museo del Bargello) (FIG. 65)⁽⁸⁾. Diversamente fu il fregio figurato con scene dionisiache che dovette essere apprezzato da Donatello per il carattere dinamico delle figurazioni. Sembra esserne una prova la diffusione che tale motivo ebbe nell'ambiente padovano che ruotava intorno alla bottega dello scultore fiorentino. Infatti esso fu poi reso noto da due ben note incisioni di Mantegna, eseguite probabilmente dietro lo stimolo di Donatello a Padova, caratterizzate da un dinamico e innovativo carattere 'dionisiaco' (FIG. 66), datate all'ottavo decennio⁽⁹⁾ dal Lightbown o alla metà degli anni Settanta dall'Agosti⁽¹⁰⁾ (le due incisioni furono poi copiate nel 1494 da Dürer).

La fama del sarcofago cortonese, propagata in realtà dalle incisioni del Mantegna, fu straordinaria e divenne uno dei temi seriali più ripetuti per le decorazioni usate dagli architetti e dai decoratori della prima generazione bramantesca, come Giovanni Battagio, Pietro da Rho e Agostino de' Fondulis. Possiamo citare a questo proposito il fregio di Palazzo Landi a Piacenza, databile sulla base del contratto al 1484, dove ritroviamo lo stesso motivo mitologico (FIG. 67) e altri esempi de-fonduliani, come quello sulla facciata di Palazzo Mozzanica di Lodi della fine del Quattrocento (FIG. 68). Notiamo dunque che la stessa fonte di ispirazione produce influenze diverse: Ghiberti trasse ispirazione dagli elementi più eleganti, mentre Mantegna, per il tramite di Donatello, fu attratto dalle parti figurate con rappresentazioni storiche e mitologiche più dinamiche e più dionisiache.

Tutto ciò comunque mostra l'importanza fondamentale nel nord Italia della bottega di Donatello e della diffusione dei motivi adottati nella sua bottega attraverso le incisioni dell'ambiente mantovano. Non solo, ma almeno fino agli anni Novanta del Quattrocento l'uso integrale di motivi tratti dall'antico,

anche in casi di tecniche di carattere seriale, fu comunque associato a un intento colto e letterario. Furono gli stessi umanisti che incoraggiavano gli artisti verso il nuovo indirizzo, come scrive Leonardo Bruni nella sua celebre lettera a Niccolò da Uzzano del 1424 dove ricorda che i soggetti dei testi figurativi dovevano essere «illustri e significanti»⁽¹¹⁾.

NOTE

- ⁽¹⁾ E. PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stocholm 1960 [ed. it. *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, *passim*].
- ⁽²⁾ M. GREGORI, *Prolegomena: the Rediscovery of Greece*, in *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, The National Art Museum e Alexander Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), I-II, Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 18-21.
- ⁽³⁾ P. BURKE, *The Renaissance sense of the Past*, New York 1969, *passim*.
- ⁽⁴⁾ P.O. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, London 1901, pp. 472-473; G. ROMANO, *Verso la maniera moderna. Da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, 2. *Dal Medioevo al Novecento*, II. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, I. *Cinquecento e Seicento*, a cura di F. Zeri, Torino 1981, pp. 5-85: 11-12.
- ⁽⁵⁾ PANOFKY, *Renaissance and Renascences*, cit. n. 1, *passim*.
- ⁽⁶⁾ A. MINTO, *Il sarcofago romano del duomo di Cortona*, «Rivista d'arte», 26 (1950), pp. 1-22; M.E. MICHELI, *Aneddoti sul sarcofago del Museo diocesano di Cortona*, «Xenia», 5 (1983), pp. 93-96; P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique sculpture. A Handbook of Sources*, London-Oxford, 1986, pp. 31-32, n. 144; A. NESSELRATH, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3. *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 87-147: p. 99 (con bibliografia); *Il museo diocesano di Cortona*, a cura di A.M. Maetzke, Firenze 1992; A. PAOLUCCI, *Donatello and Brunelleschi at the start of the Renaissance*, in *In the Light of Apollo*, cit. n. 2, I, p. 181.
- ⁽⁷⁾ Cfr. la vita di Filippo Brunelleschi in G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con le nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, I-IX, Firenze 1878-1881, II, pp. 339-340.
- ⁽⁸⁾ R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956 [ed. cons. Princeton 1970, vol. II], p. 343, n. 23, fig. 121.
- ⁽⁹⁾ R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford 1986, pp. 490-491; S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, pp. 89-97.
- ⁽¹⁰⁾ G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 56-57.
- ⁽¹¹⁾ E. ACANFORA, *In the Light, not in the Shadow of Apollo. Imitation and Comparison with the Ancients*, in *In the Light of Apollo*, cit. n. 2, I, pp. 87-95: 90-91.

Intorno a un ciclo marmoreo pavese degli anni Ottanta del Quattrocento

Vito Zani

Non è raro che opere di importanza per così dire secondaria sappia-
no suscitare un particolare interesse per l'uso combinato di più model-
li figurativi, come avviene in un erratico e poco noto ciclo scultoreo
lombardo di tardo Quattrocento, esposto al Castello Visconteo di Pavia
(FIGG. 70, 72, 74, 76). Degli undici rilievi che lo compongono, quattro hanno
formato rettangolare e illustrano *Storie veterotestamentarie*, e i rimanenti
sette, di forma quadrata, raffigurano *Storie neotestamentarie*⁽¹⁾.

Si ignorano le origini di queste due serie di rilievi, né si hanno prove della
loro pristina appartenenza a un unico ciclo, tuttavia giustamente reputata,
come si dirà più avanti. Non è neppure accertabile l'eventuale mancanza di
qualche pezzo, mentre quello con la *Pesca miracolosa* propone un tema ico-
nografico di estrema rarità, tanto più in campo scultoreo.

Le ricerche d'archivio di Donata Vicini hanno individuato la documentazio-
ne finora più antica di queste opere in un atto del 1 ottobre 1852, tramite cui
il Municipio di Pavia concedeva a un affittuario i locali del complesso bene-
dettino di San Salvatore (detto anche di San Mauro), dove i rilievi si trovava-
no allora già smembrati, in diverse collocazioni, prima di approdare nel 1893
alla sede attuale⁽²⁾.

Dopo la soppressione a fine Settecento, la chiesa e il convento di San
Salvatore a Pavia ricoprirono nel secolo seguente varie funzioni, anche di
interesse militare, da ospedale a deposito di armi, a ricovero per soldati, e fu
molto probabilmente in tali circostanze che i rilievi subirono mutilazioni
quasi sistematiche alle parti aggettanti a tutto tondo, come teste, arti, alberi e
in qualche caso intere figure, o addirittura interi brani delle scene. A confer-
mare il carattere vandalico di tali danni è lo stato conservativo complessiva-
mente buono della superficie marmorea lavorata, tale anzi da far pensare che
la vita di questi marmi sia trascorsa pressoché interamente al chiuso, protet-
ta dall'usura degli agenti atmosferici.

L'incertezza circa l'autore e l'originaria destinazione d'uso di questi marmi è
pari all'evidenza di un progetto scultoreo piuttosto importante alle loro spal-
le, che non sappiamo se effettivamente posto in opera⁽³⁾.

Per l'ampiezza, il ciclo risulterebbe poco consona a un monumento funebre

(che sarebbe l'unico nella Lombardia di tardo Quattrocento con un simile apparato di rilievi istoriati), così come a un'arca (che dovrebbe comprendere soprattutto scene dedicate al santo cui è intitolata), ma anche un'ancona sembrerebbe poco candidabile alla luce dei confronti con i pochi esemplari superstiti dell'epoca.

È invece da rilevare che l'abbinamento dei due Testamenti compare già nel 1480 (cioè all'inizio del decennio cui i rilievi dovrebbero risalire) nel corredo di sculture narrative della facciata della Certosa di Pavia, così descritta dal referto visivo del fiorentino Giovanni Ridolfi: «non è finita, [...] ha el principio della faccia dinanzi che v'è drento teste antiche di marmo tracte di medaglie, et di poi le storie di marmo scolpite del testamento nuovo et vecchio»⁽⁴⁾. Va aggiunto che i quattro rilievi veterotestamentari del ciclo del Castello Visconteo riprendono direttamente (con sporadiche e minime varianti) le composizioni corrispondenti del ciclo per lo più attribuito ai Mantegazza (FIG. 71), ora smembrato e almeno in parte visto dal Ridolfi sulla facciata della Certosa, allora lasciata incompiuta dalla campagna decorativa del 1473-1478⁽⁵⁾.

Furono invece quasi tutti eseguiti durante la seconda campagna decorativa del 1492-1498 i rilievi neotestamentari oggi sulla facciata della Certosa⁽⁶⁾, privi di attinenze compositive con quelli del Castello Visconteo, che dipendono da fonti precedenti, tra cui la più aggiornata, come vedremo, è la celebre incisione Prevedari, eseguita non prima della fine del 1481.

Lungi dal volere immaginare nei rilievi del Castello Visconteo un riflesso – che pure non potrebbe essere escluso – di un primo ciclo neotestamentario della facciata della Certosa, vale semmai la pena di constatare come l'abbinamento dei temi biblici ed evangelici illustrato sul fronte di quel celebre monumento renda ammissibile l'appartenenza delle due serie narrative musealizzate a un unico ciclo nato nei dintorni. L'ipotesi risulta ancor più probabile considerando che, pur nelle differenze di formato, tutti i rilievi delle due serie presentano identiche modanature, combaciano approssimativamente nelle misure orizzontali e, non meno importante, evidenziano una sorta di uniformità di bottega che attenua notevolmente le pur percepibili differenze di mani.

A tale proposito, vanno osservate le forti somiglianze tra alcune figure superstiti del ciclo e altre presenti sul portale del Palazzo Landi a Piacenza, commissionato ai fratelli Giovan Pietro e Gabriele da Rho in un contratto perduto dell'ottobre 1481, cui seguirono due pagamenti nel 1482 e nel 1483⁽⁷⁾. Nel ciclo pavese appaiono due mani principali, responsabili rispettivamente della serie neotestamentaria e di quella veterotestamentaria, nella quale ultima tornano i confronti con alcune sculture cremonesi di Giovan Pietro da Rho⁽⁸⁾, probabilmente il più giovane dei due fratelli, l'unico del quale si conosca la personale autografia di opere giunte fino a noi. Si può quindi supporre con buone ragioni che l'autore principale della serie neotestamentaria sia Gabriele da Rho, il che comporterebbe un *ante quem* per la realizzazione dei rilievi al 1489, cui risale l'ultima attestazione conosciuta di questo artista⁽⁹⁾.

Non va dimenticato, anche a solo beneficio d'inventario, che nel giugno 1481 i due da Rho avevano acquistato dagli eredi di Cristoforo Mantegazza, morto nel 1479, i diritti per l'esecuzione della decorazione della facciata della Certosa di Pavia, nella porzione spettata al defunto⁽¹⁰⁾. Tanto è improbabile un seguito operativo di questo accordo, quanto verosimile che i da Rho avessero preventivamente studiato da vicino i rilievi già eseguiti dai Mantegazza e conosciuto nel dettaglio il progetto per il completamento dell'apparato decorativo della facciata.

Come anticipato, dipende invece da tutt'altre fonti la serie neotestamentaria del ciclo del Castello Visconteo, prevalentemente identificabili tra le otto formelle con *Storie dell'incarnazione e dell'infanzia di Gesù*, realizzato tra il 1475 e il 1478 da Giovanni Antonio Piatti e collaboratori, per il monumento funebre di Vitaliano e Giovanni Borromeo, già in San Francesco Grande a Milano, ora nella cappella del Palazzo Borromeo all'Isola Bella (FIGG. 73, 75)⁽¹¹⁾. Nella serie evangelica pavese, si sottrae a questa regola di dipendenza soltanto la *Pesca miracolosa*, vero e proprio *unicum* nel panorama scultoreo lombardo del periodo (FIG. 76).

Non manca in varie formelle (compresa quella appena menzionata) l'utilizzo di fonti seriali, che esamineremo tra poco. Per ora, vista la prevalente dipendenza del ciclo del Castello Visconteo da testi scultorei originali degli anni Settanta del Quattrocento, vale la pena di condurre un ulteriore passo a ritroso alla ricerca delle principali fonti iconografiche anche di questi. L'utilità di tale operazione preliminare si comprende dal fatto che, nella svolta radicale sperimentata su tutti i fronti dalla scultura lombarda lungo quel decennio, i rilievi narrativi erano autentiche primizie di un genere appena rientrato in produzione dopo un vuoto di almeno tre quarti di secolo (così non era avvenuto invece per la statuaria, praticata con continuità nel duomo milanese), al di là del quale stavano i *capitula* dell'eloquente prosa marmorea di Giovanni di Balduccio, dei migliori Campionesi e di altri trecentisti: capolavori sempre ammirati, ma non più rispondenti come modelli alle nuove istanze antiquarie, naturalistiche e prospettiche. Sulla *tabula rasa* di questa tradizione interrotta, i Mantegazza, l'Amadeo e il Piatti operarono ciascuno a proprio modo una reinvenzione delle forme narrative in chiave moderna, servendosi anche in questo caso di idee o dettagli desunti da manufatti seriali o non seriali, di produzione antica o moderna⁽¹²⁾.

Riguardo al ciclo veterotestamentario dei Mantegazza per la facciata della Certosa (citato, come si è visto, nei quattro rilievi corrispondenti del Castello Visconteo), Richard Schofield ha individuato nella scena della *Cacciata dei progenitori* l'impiego come fonte di una statuetta ritenuta raffigurante *Marsia* o un *Satiro*, della quale si conoscono repliche quattrocentesche ma non l'originale antico⁽¹³⁾.

Un'ulteriore fonte utilizzata in questo ciclo mantegazzesco per la Certosa e in altre sculture lombarde dell'epoca è stata indicata da Marco Collareta nella celeberrima incisione con la *Battaglia degli ignudi* di Antonio Pollaiuolo⁽¹⁴⁾ (FIG. 69), che nel riquadro marmoreo illustrante *Caino uccide Abele* ricorre

in modo quasi letterale per l'Abele riverso a terra, e più liberamente per il Caino, il cui atto di sopraffazione sembra una rivisitazione critica del repertorio di moti aggressivi dell'incisione pollaiolesca (FIGG. 70-71).

La figura riversa di schiena è utilizzata anche dall'Amadeo, che la interpreta in due scorci speculari e in due differenti traduzioni plastiche sulla facciata della Cappella Colleoni, nelle scene raffiguranti la *Creazione di Adamo* e *Lamech uccide il bambino*, probabilmente eseguite intorno al 1475 o poco dopo⁽¹⁵⁾. Non è escluso che in questo caso la deduzione sia ripresa dal marmo della Certosa anziché dall'incisione, tenendo conto che l'Amadeo subì un significativo influsso dell'importante ciclo veterotestamentario, pur senza mai assumere completamente quel figurativismo scabro, distorto e riluttante alla prospettiva, che tra il 1473 e il 1478 aveva portato in luce le prime e più pure avvisaglie del linguaggio espressionistico nella scultura lombarda.

L'individuazione della fonte grafica del Pollaiuolo presso una bottega scultorea lombarda negli anni Settanta reca un interessante apporto conoscitivo a quest'ambito artistico, non meno che alla fortuna della *Battaglia degli ignudi*. E rende meglio spiegabile quell'impressione di 'Pollaiuolo lombardo' avvertita a metà Novecento da Dell'Acqua e Arslan di fronte all'autore delle più aspre formelle veterotestamentarie per la facciata della Certosa⁽¹⁶⁾, oggi riconosciuto quasi unanimemente in Antonio Mantegazza⁽¹⁷⁾. Non è fuori luogo supporre che la commistione di famiglia con l'oreficeria (due fratelli degli scultori Cristoforo e Antonio Mantegazza avevano perpetuato la professione orafa del padre), e il buon rapporto con la corte ducale avessero facilitato i Mantegazza a entrare in possesso dell'incisione del Pollaiuolo, senza dimenticare che tanto quest'ultimo quanto Cristoforo Mantegazza furono interpellati per il progetto del monumento equestre in bronzo a Francesco Sforza, poi affidato anni dopo a Leonardo⁽¹⁸⁾.

In parallelo alle insorgenze espressionistiche di Antonio Mantegazza, il ciclo del monumento Borromeo di Giovanni Antonio Piatti (FIGG. 73, 75) si faceva portatore tra il 1475 e il 1478 della linea opposta, che introduceva per la prima volta nel ducato sforzesco i precetti della visione razionale e prospettica della 'finestra' albertiana applicata al marmo⁽¹⁹⁾. Le scene di questo importante apparato narrativo sono ripetute nel ciclo del Castello Visconteo in forma più o meno pedissequa e il più delle volte molto semplificata, con l'eccezione assoluta della *Pesca miracolosa*, e quella relativa dell'*Annunciazione*, basata anche su un'altra fonte.

In questo rilievo, infatti, l'*Annunciazione* del Piatti è riadattata in scala ridotta nel piano arretrato di un ampio costruito architettonico, fortemente enfatizzato nella resa prospettica e chiaramente mutuato dall'incisione Prevedari, commissionata nell'ottobre 1481 (FIGG. 37-38)⁽²⁰⁾. Sui basamenti di due colonne si trovano altrettante figurazioni all'antica, una con *Ercole e Caco*, e l'altra col profilo di un ignudo accovacciato con una coppa a cratere tra le mani. La prima sembra combinare l'Ercole di una perduta placchetta del Caradosso, nota attraverso una copia, a un soccombente Caco che pare riprendere la figura riversa a terra già esaminata dall'incisione con la

Battaglia del Pollaiuolo⁽²¹⁾. Non è stato invece individuato il modello della seconda figurazione, con l'ignudo accovacciato, di cui non conosco ulteriori ricorrenze in prodotti scultorei lombardi dell'epoca.

Gli altri rilievi neotestamentari del ciclo pavese sono privi di questi inserti figurativi all'antica, e, rispetto ai rilievi del Piatti assunti a modello, presentano talvolta alcune modifiche soprattutto nelle ambientazioni scenografiche, con qualche clamoroso scompensamento nella resa prospettica, e la perdita di quel rigore sempre rispettato dal Piatti nella rappresentazione degli ordini architettonici⁽²²⁾. Valga come esempio il confronto tra le due versioni della *Strage degli Innocenti* (FIGG. 74-75), laddove quella del Castello Visconteo, tra le scene più danneggiate dell'intero ciclo, altro non è che un pallido riflesso di quella del Piatti, con la coreografia del proscenio banalizzata ai minimi termini e il piano del podio di Erode inclinato in modo vistosamente difforme da come dovrebbe apparire. La stessa figura di Erode, frontale e assai diversa da quella rappresentata di profilo dal Piatti, riprende un'immagine di *Marte* dalle incisioni dei tarocchi detti 'del Mantegna'⁽²³⁾.

Viceversa, la *Strage degli Innocenti* del Piatti ci pone di fronte a una delle composizioni più colte, virtuose e complesse dell'intero panorama scultoreo lombardo degli anni Settanta. La scena strutturata a blocchi e alcuni suoi elementi salienti ne rendono ben riconoscibile il modello nell'affresco di Andrea Mantegna con *San Giacomo davanti a Erode Agrippa*, del perduto ciclo degli Eremitani a Padova (FIG. 81)⁽²⁴⁾. La deduzione, una delle più importanti e misconosciute testimonianze del mantegnismo in Lombardia⁽²⁵⁾, può essere avvenuta direttamente dal dipinto o tramite un disegno, poiché non risulta che il ciclo degli Eremitani fosse riprodotto in incisione. Da disegni dovevano provenire le immagini di sarcofagi antichi certamente usate per comporre il gruppo di figure in lotta sulla metà destra del primo piano, e così anche, sul lato opposto, per la figura della madre abbandonata alla disperazione, che accarezza il figlio ucciso mentre lo stava allattando: tutti motivi che reinterpretano riprese dall'antico già presenti qualche decennio prima nei disegni del Pisanello e della sua cerchia, ma privi di altri riscontri nella scultura lombarda del tardo Quattrocento⁽²⁶⁾. Questa scena del Piatti, dove il marasma di concitazione e dolore risponde allo stesso ordine razionale che rigorosamente domina lo spazio prospettico, è la dimostrazione più limpida della posizione di questo giovane artista, morto trentaduenne nel 1480, in uno stato dell'arte che vedeva come alternative l'irrazionale espressionismo di Antonio Mantegazza, il goticismo attualizzato del fratello Cristoforo e il ridondante ma confusionario estro modernista dell'Amadeo.

All'aprirsi degli anni Ottanta, l'eredità del Piatti e l'ascendente di Bramante (per il finto coro di San Satiro anche più che per la Prevedari) furono le basi su cui gli scultori lombardi elaborarono uno stile narrativo non più concepibile senza visione prospettica. L'*Annunciazione* del Castello Visconteo, che mette insieme Piatti e l'incisione Prevedari, è un tipico prodotto di questa congiuntura, molto simile a certe proposte sperimentate nello stesso decennio dalla bottega Cazzaniga-Briosco. Ma il bramantismo che si incontra in

questi casi non sta ai livelli di complessità che l'Amadeo, convertito alla prospettiva, finirà per mettere a punto nel grande e canonico riquadro del duomo di Cremona con l'*Elemosina di sant'Imerio*, consegnato nel 1484⁽²⁷⁾. Nonostante ciò, l'utilizzo della Prevedari nell'*Annunciazione* pavese riveste un certo interesse sia perché risale allo stesso decennio dell'incisione, sia per l'originalità con cui è interpretato il modello e per la buona traduzione tridimensionale delle forme architettoniche nel difficile scorcio adottato.

Un'analoga riuscita nella resa in scorcio plastico di un modello bidimensionale si ritrova nell'ultimo rilievo del ciclo del Castello Visconteo, con la *Pesca miracolosa* (FIG. 76), ove è certamente derivata da una fonte grafica l'immagine dell'enorme caravella che occupa più di metà della composizione, relegato nello spazio residuo la scena il vero soggetto evangelico, cui è peraltro estranea. Una simile anomalia potrebbe far pensare a un'opera votiva, ma rende anche la certezza che la fonte di questo dettaglio venne cercata e studiata con cura. Già Hind aveva segnalato un gruppo di incisioni italiane della seconda metà del Quattrocento con immagini di imbarcazioni, il cui carattere puramente illustrativo ha portato gli studi seguenti a supporre un'originaria destinazione come modelli figurativi ad uso di botteghe artistiche⁽²⁸⁾. In una di queste, raffigurante tre esempi di navi, si ritrovano soluzioni molto simili a quelle adottate nella caravella pavese, che potrebbe in qualche modo dipendere da tutti e tre gli esempi⁽²⁹⁾. Tuttavia, la raffigurazione più simile a quella del marmo è risultata essere quella dipinta in una carta nautica su rotolo di pergamena firmata da Grazioso Benincasa e datata 1482 (FIG. 77), conservata alla Biblioteca dell'Università Bologna, che illustra le terre e i mari europei e mediorientali⁽³⁰⁾. Non è facile congetturare che lo scultore del ciclo pavese avesse direttamente conosciuto questo manufatto grafico, con iscrizioni e stemmi che ne attestano la committenza d'eccezione nel cardinale Raffaele Riario. Nell'incertezza di un'intermediazione piuttosto che di una fonte comune non ancora identificata, pare ovvio che alla circolazione di simili modelli contribuissero in buona misura i miniatori implicati nella realizzazione di carte nautiche per i complementi figurativi⁽³¹⁾.

Chiuso il discorso sul ciclo del Castello Visconteo, un'escursione supplementare nella scultura pavese del tardo Quattrocento ci fa incontrare una deduzione mantegnesca certamente meritevole di una segnalazione in questa sede (FIGG. 78-79). In una coppia di statue a tutto tondo di *Apostoli*, pervenute nei secoli addietro alla parrocchiale di San Martino a Carpiano, presumibilmente dalla facciata della Certosa di Pavia⁽³²⁾, si rileva chiaramente che l'esemplare raffigurato con una trave tra le mani (forse il resto di una croce o di un oggetto in origine più grande) deriva dalla figura di sant'Andrea dell'incisione di Mantegna con *Cristo risorto, san Longino e sant'Andrea*⁽³³⁾. La ripresa non è letterale, tuttavia evidente nella postura del corpo in rapporto alla trave e nel modo in cui le mani la reggono. Se è corretta l'attribuzione di queste due statue all'estrema attività di Cristoforo Mantegazza⁽³⁴⁾, morto nel 1479, ci troveremmo di fronte a una ripresa alquanto precoce dell'incisione mantegnesca, ritenuta databile tra il 1470 e il 1475.

Un ringraziamento a tutti coloro coi quali ho potuto discutere di questi argomenti, e dai quali ho spesso ricevuto preziosi consigli, in particolare Maria Grazia Albertini Ottolenghi, Laura Aldovini, Matteo Ceriana, Marco Collareta, Matteo Facchi, Jessica Gritti, Cristina Quattrini, Richard Schofield, Francesca Tasso, Donata Vicini (alla quale devo fra l'altro la segnalazione di fondamentali ragguagli storici sulle vicende dei rilievi qui discussi), ed Edoardo Villata.

NOTE

⁽¹⁾ I quattro rilievi veterotestamentari, misuranti in media cm. 43x54x10, rappresentano la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, il *Sacrificio di Caino e Abele*, *Caino uccide Abele*; quelli neotestamentari hanno in media il lato di cm. 55 e la profondità di 10 e raffigurano i seguenti soggetti: *Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al tempio*, *Strage degli Innocenti*, *Fuga in Egitto*, *Pesca miracolosa*. Il ciclo è riprodotto integralmente da A. Peroni, *Pavia. Musei Civici del Castello Visconteo*, Bologna 1975, pp. 124-128, figg. 570-580.

⁽²⁾ La studiosa ha dato conto in un contributo ancora inedito della descrizione dei rilievi contenuta nel documento del 1852, da cui risulta che tre di essi (*Pesca miracolosa*, *Annunciazione* e *Adorazione dei Magi*) erano installati in un lavabo nell'andito di accesso alla sacrestia della chiesa, mentre dei rimanenti nove, detti già «guasti» e alcuni anche «mutili», sei risultavano sulle pareti dello stesso ambiente e due presso l'attiguo scalone (D. VICINI, *I reperti scultorei rinascimentali da S. Salvatore raccolti presso i Musei Civici di Pavia*, in *La rifabbrica rinascimentale del San Salvatore di Pavia. Memoria dell'antico, materiali, problemi conservativi*, Seminario didattico, Pavia, Collegio Ghislieri, 6 novembre 2008; a cura di C. Maccabruni, M.T. Mazzilli Savini; il documento è nell'Archivio Storico Civico di Pavia, archivio Comunale, archivio U.T.C. cart. 106). Il lavabo, smembrato, è conservato anch'esso presso i Musei del Castello Visconteo di Pavia (EAD., scheda nr. 60, *Memorie locali (dal Trecento) nella raccolta epigrafica dei Civici Musei di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XCII, 44 [1992], p. 68). Per ragioni di contesto, riferite da Vicini nell'intervento del 2008, il lavabo si suppone databile al 1608 circa, data che fornisce anche il termine *ante quem* per il reimpiego dei rilievi.

Nel 1893, con l'ingresso dei rilievi ai Musei Civici di Pavia, la relazione di Luca Beltrami, in veste di Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Lombardia, dava conto della deliberazione dell'Ufficio «di ritirare nel Museo civico undici bassorilievi, frammenti di un monumento del Secolo XV, dispersi nei locali ad uso militare», nella «Chiesa di san Mauro (ora Caserma)» (relazione trascritta in *I monumenti d'arte pavesi e la prima Relazione Annuale dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti in Lombardia*, «Bollettino Storico Pavese», 3-4 [1893], p. 366). Da documenti inerenti la musealizzazione delle opere si apprende che «all'atto dell'acquisizione in museo le formelle risultavano in gran parte immurate nel chiostro e tre di esse reimpiegate in un lavabo» (D. VICINI, *Il Castello Visconteo di Pavia e i suoi musei*, Pavia 1984, p. 69; Pavia, Archivio del Museo Civico, Inventario, Ciclo di formelle Antico/Nuovo Testamento, c. 44; sull'uso militare del complesso si veda L. ERBA, *San Salvatore*, Pavia 2002).

⁽³⁾ Entrati al Castello Visconteo, i rilievi venivano riferiti da Sant'Ambrogio (D. SANT'AMBROGIO, *Bassorilievi dispersi del primo Rinascimento nella Certosa di Pavia*, «Il Politecnico», 44 [1896], pp. 27-29) all'Amadeo intorno agli anni Settanta, e l'improponibile ipotesi che appartenessero ad un originario progetto accantonato per l'arca di San Lanfranco. Nel contempo, lo studioso rilevò la somiglianza dei quattro di soggetto veterotestamentario ai corrispondenti della Certosa (sui quali vedi *infra*, nel testo). L'attribuzione e la cronologia proposte dal Sant'Ambrogio vennero confermate da F. MALAGUZZI VALERI (*Gio. Antonio Amadeo. Scultore e*

architetto lombardo (1447-1522), Bergamo 1904, pp. 79-81), il quale precisò che «le ricerche fatte nella carte pavesi per rintracciarne la storia, la data e il nome dell'artista riuscirono infruttuose». L'autore si interrogò anche sulle fonti dei rilievi neotestamentari, che individuò nel monumento di Giovanni Borromeo (realizzato da Giovanni Antonio Piatti tra il 1469 e il 1479), nella facciata della Certosa e in altre opere musealizzate. Sui rilievi tornarono, con pareri discordanti, chi li riferì a «scolari dell'Amadeo» e chi a un seguace di Cristoforo Mantegazza (rispettivamente G. A. DELL'ACQUA, *Problemi di scultura lombarda: Mantegazza e Amadeo*, in «Proporzioni», 2 [1948], p. 27, nn. 26-27, ed E. ARSLAN, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano. 7. L'età sforzesca dal 1450 al 1500*, Milano 1956, p. 708). Sull'Amadeo e la probabile appartenenza all'arca di San Lanfranco rimaneva anche W. SUIDA (*Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, p. 59, fig. 77), che per la verità menzionava il solo rilievo con la *Natività*, proponendone un confronto con l'analogo soggetto dipinto dal Bramantino nella tavola dell'Ambrosiana. L'attribuzione venne successivamente lasciata su un generico «Maestro lombardo, intorno al 1470/80» da Peroni (PERONI, *Pavia*, cit. n. 1, pp. 124-128, catt. 570-580), come anche da Vicini (VICINI, *Il Castello Visconteo*, cit. n. 2, p. 69), secondo la quale (VICINI, *I reperti*, cit. n. 2) i rilievi potevano trovarsi in origine «se non in due manufatti, in due diversi ordini di un monumento complesso, opera di scultori di personalità distinta ma non lontani nel tempo».

⁽⁴⁾ Per la testimonianza del Ridolfi vedi R. SCHOFIELD, *Giovanni Ridolfi's description of the facade of the Certosa di Pavia in 1480*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, atti del I Convegno Internazionale di Studi (Pavia, Università, Istituto di Storia dell'arte, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 95-102; per la scultura della facciata della Certosa vedi C. MORSHECK, *Relief sculpture for the facade of the Certosa di Pavia 1473-1499*, New York-London 1978; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, I-V Milano 1984-2000, III, pp. 606-616; V. ZANI, *La scultura della facciata fino al 1550*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 68-75; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La facciata della chiesa: contributo per una rilettura*, in *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno (Pavia, La Chartusiana, Sala Maia-Gra, Centro Congressi della Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005), a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli, Milano 2008, pp. 55-81. In specifico sui medaglioni installati sulla facciata della Certosa, raffiguranti profili di imperatori e altre deduzioni dall'antico vedi A. BURNETT, R. SCHOFIELD, *The Medallions of the Basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence*, «Arte Lombarda», 120 (1997), pp. 5-28; R. SCHOFIELD, *The Certosa Medallions: An Addendum*, «Arte Lombarda», 127 (1999), pp. 74-85.

⁽⁵⁾ Il nucleo principale di questo ciclo è costituito dalle sedici formelle installate a metà Cinquecento sulla parte alta della facciata della Certosa (vedi MORSHECK, *Relief sculpture*, cit. n. 4, pp. 144-146; ALBERTINI OTTOLENGHI, *La Certosa*, cit. n. 4, pp. 609-610; EAD., *La facciata*, cit. n. 4, pp. 58-59; *La Certosa di Pavia. Il grande racconto della facciata*, a cura di L. Erba, M.T. Mazzilli Savini, C. Pagani, Pavia 2010, pp. 172-177).

⁽⁶⁾ MORSHECK, *Relief sculpture*, cit. n. 4, pp. 148-151, 229-236; ALBERTINI OTTOLENGHI, *La facciata*, cit. n. 4, pp. 65-72; *La Certosa di Pavia*, cit. n. 5, pp. 71-78.

⁽⁷⁾ I principali termini di confronto nel portale piacentino sono le statue sulla sommità e gli angeli a rilievo sulle colonne. I documenti sul portale sono pubblicati da G. FIORI, *Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e Giovan Pietro da Rho. I portali di S. Francesco e del palazzo Landi*, «Archivio Storico Lombardo», s. IX, 6 (1966-1967), pp. 138-139. Per un esame stilistico del manufatto e della sua matrice amadeesca si veda R. SCHOFIELD, *Note sul 'Sistema di Amadeo' e la cultura dei committenti*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, Sala dei Capitani, 21-23 ottobre 1999), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Città di Castello 2002, pp. 165-185. Per un profilo sui due artisti si veda C.R. MORSHECK, *Rho*, in *The Dictionary of Art*, XXVI, New York 1996, pp. 288-289.

⁽⁸⁾ Ad esempio i due rilievi con *San Gerolamo* e *Sant'Antonio Abate* della Pinacoteca Ala-Ponzone di Cremona (uno dei quali firmato, cfr. *Museo Civico Ala-Ponzone*, a cura di A. Puerari, Cremona 1976, p. 56, catt. 32-33, figg. 235-236).

⁽⁹⁾ «Gabriel de Raude» è elencato nel marzo 1489 tra i lapicidi attivi nel duomo di Milano, associati alla Scuola dei Santi Quattro Coronati (G. BISCARO, *La Scuola dei Quattro Martiri Coronati presso il Duomo di Milano*, «Archivio Storico Lombardo», s. IV, 39 [1913], p. 224). Ritengo che vada attribuita allo stesso maestro dei rilievi neotestamentari del Castello Visconteo un'anconetta raffigurante *Gesù ritrovato dai genitori coi Santi Sebastiano e Rocco*, conservata al Castello Sforzesco di Milano (A. ROVETTA, *La cultura antiquaria a Milano negli anni Settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno [Milano, Università degli Studi e Università Cattolica del Sacro Cuore; Bergamo, Palazzo della Ragione; Pavia, Università degli Studi, 21-24 aprile 1992], a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, p. 398, n. 23, p. 409, fig. 2, ove se ne rileva la dipendenza dell'apparato scenografico dal rilievo cremonese dell'Amadeo con l'*Elemosina di Sant'Imerio*, consegnato nel 1484, sul quale vedi *infra* n. 27).

⁽¹⁰⁾ J. SHELL, *Amadeo, the Mantegazza brothers and the facade of the certosa di Pavia*, in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. n. 9, pp. 196-198, 209-211, doc. 2.

⁽¹¹⁾ I riquadri raffigurano le seguenti scene: *Annunciazione*, *Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione al tempio*, *Fuga in Egitto*, *Strage degli Innocenti*, *Gesù tra i dottori*, *Gesù ritrovato dai genitori*. Il monumento Borromeo era stato in larga parte realizzato tra il 1445 e il 1456 dai maestri Filippo Solari e Andrea da Carona (G. GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1996, pp. 47-82), comprese la struttura e le partiture del sarcofago, predisposte per ospitare i rilievi poi eseguiti dal Piatti e collaboratori (M. TANZI, *Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo*, *Ibidem*, pp. 251-258), con pagamenti che vanno dal 1475 al 1478, proseguendo l'anno dopo per la messa in opera e altro (riassunti da GENTILINI, *Virtù ed eroi*, cit., pp. 62-63). Il primo accordo per l'esecuzione di questi rilievi, stipulato sotto forma di scrittura privata da Giovanni Antonio Piatti insieme al collega Pietro Paolo da Lugano nel gennaio 1469, è stato recentemente reso noto da S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*, Milano 2008, pp. 45-48.

⁽¹²⁾ Sull'uso generalizzato di queste fonti da parte degli scultori lombardi del tardo Quattrocento si veda G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 47-102; R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, «Arte Lombarda», 100 (1992), pp. 29-44; ID., *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. n. 9, pp. 125-156; M. LEINO, *Italian Renaissance plaquettes and Lombard architectural monuments*, «Arte Lombarda», 146-148 (2006), pp. 112-126.

⁽¹³⁾ SCHOFIELD, *Avoiding Rome*, cit. n. 12, pp. 39-40; sulla statuetta si veda G. AGOSTI, V. FARINELLA, scheda nr. 3, *Artista fiorentino della fine del Quattrocento. Satiro*, in *Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 giugno-19 ottobre 1992), a cura di P. Barocchi, Cinisello Balsamo 1992, pp. 38-39, oltre a C. AVERY, scheda nr. II.34, *Circle of Antonio Pollaiuolo. Marsyas*, in *In The Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra (Atene, Alexandros Soutzos Museum, 22 dicembre 2003-31 marzo 2004), a cura di M. Gregori, I-II, Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 216-217 (che riferisce alla cerchia del Pollaiuolo l'esemplare più noto, della Galleria Estense di Modena).

⁽¹⁴⁾ Segnalazione a voce nel corso della presente giornata di studi. La deduzione è condivisa da Richard Schofield (comunicazione personale). Sull'incisione si veda S.R. LANGDALE, *Battle of the Nudes. Pollaiuolo's masterpiece*, catalogo della mostra (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 25 agosto-27 ottobre 2002), Cleveland 2002 (con bibliografia precedente).

- ⁽¹⁵⁾ MALAGUZZI VALERI, *Gio. Antonio Amadeo*, cit. n. 2, pp. 52-57. Sul programma iconografico della facciata della Cappella Colleoni vedi J. BERNSTEIN, *Patronage, Autobiography, and Iconography: the Facade of the Colleoni Chapel*, in *Giovanni Antonio Amadeo*, cit. n. 9, pp. 157-173.
- ⁽¹⁶⁾ DELL'ACQUA, *Problemi*, cit. n. 2, p. 103; E. ARSLAN, *Sui Mantegazza*, «Bollettino d'Arte», s. IV, 1 (1950), pp. 31, 33.
- ⁽¹⁷⁾ Una diversa opinione sull'identità stilistica di Antonio Mantegazza e sul suo ruolo nel panorama scultoreo lombardo degli anni Settanta del Quattrocento è stata espressa da R. CARA, *Giovanni Antonio Piatti e un "Cristo in pietà tra due angeli" a Casale Monferrato*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico e Gipsoteca Bistolfi, 9 maggio-28 giugno 2009), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2009, pp. 148-149, oltre che dai curatori, nello stesso volume (alle pp. 176-180) e in *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Zuest, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 60-61, n. 21. Gli autori non si pronunciano sul ciclo veterotestamentario della facciata della Certosa, a mio avviso difficilmente riconducibile ad altra circostanza che la campagna decorativa del 1473-1478, e ad altra bottega che quella dei Mantegazza.
- ⁽¹⁸⁾ Nel settembre 1473, l'ingegnere ducale Bartolomeo Gadio aveva sondato la disponibilità di «magistro Christoforo et fratelli di Mantegazi orevexi [orefici]» ad eseguire la statua equestre fortemente desiderata dal duca («volemo sia tanto ben facta et eccellente quanto sia possibile»), e per la quale non si riuscivano a trovare in Lombardia maestri capaci nelle tecniche di fusione in scala monumentale (P. GHINZONI, *Statua equestre in bronzo di Francesco Sforza*, «Archivio Storico Lombardo», s. I, 5 [1878], pp. 140-144). Riguardo al Pollaiuolo, già in contatto con la corte milanese nel 1471, è variamente ricondotta agli anni Ottanta la sua implicazione nel progetto del monumento equestre, comprovata da due disegni e dalla testimonianza del Vasari (A. WRIGHT, *The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome*, New Haven-London 2004, pp. 137-142).
- ⁽¹⁹⁾ Vedi *supra*, n. 11. L'eccezionale qualità prospettica di questi rilievi era già stata notata in primo Novecento, e adotta tra i motivi a sostegno di una cronologia assai più avanzata e di un'ascendenza amadeesca, rispetto a quanto riferito dai documenti. La gran parte dei recenti studi sul Piatti ha pressoché completamente trascurato questa dimensione essenziale dell'artista e il suo ruolo pionieristico nell'introduzione del concetto albertiano dello spazio nella scultura lombarda del Rinascimento, di cui ho già dato sommariamente conto in alcune occasioni (V. ZANI, *La scultura dalla metà del Quattrocento al 1550*, in *Cattedrale di Cremona*, a cura di F.M. Ricci, L. Casalis, Parma 2007, pp. 81-89; ID., scheda nr. 1669, in *Pinacoteca Ambrosiana, V. Raccolte archeologiche-Sculture*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2009, pp. 170-173), e che approfondirò in una prossima pubblicazione. Negli studi sull'arte lombarda del tardo Quattrocento, l'endemica arretratezza in cui versa la scultura rispetto alla pittura dipende in buona parte proprio dalla mancata cognizione di questo processo di iniziazione alla prospettiva, tanto cruciale da fornire a Roberto Longhi l'unico argomento delle sue pochissime parole sulla scultura lombarda del Rinascimento nelle pagine introduttive del catalogo della mostra sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza: «fu soltanto ora che gli scultori appresero a serrare i loro rilievi nella cassetta della prospettiva, a segarvi i piani delle loro immagini cristallizzate, ora più calme nell'Amadeo, ora più crudeli nei Mantegazza» (R. LONGHI, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958], Milano 1958, p. XXXVI). Sui termini di questo problema nella teoria dell'Alberti (il cui trattato sulla scultura verte esclusivamente sulla statuaria, rendendo implicita ma ben chiara l'estraneità di quest'ultima alla prospettiva come fondamentale elemento di distinzione tecnica rispetto alla plastica in scorcio dei rilievi)

si vedano gli accenni di M. COLLARETA, *Origine e sviluppo del sistema albertiano delle arti*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del "De Re Aedificatoria"*, atti del convegno (Mantova, 17-19 ottobre 2002, 23-25 ottobre 2003), a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, I-II, Città di Castello 2007, I, pp. 3-12, in part. pp. 7-8.

- ⁽²⁰⁾ Sull'incisione (commissionata il 24 ottobre 1481 dal pittore Matteo de Fedeli all'orafo Bernardino Prevedari «secundum designum in papiro factum per Magistrum Bramantem de Urbino») si veda il contributo di Laura Aldovini in questo stesso volume.
- ⁽²¹⁾ Sul Caradosso si veda C.M. BROWN, S. HICKSON, *Caradosso Foppa (ca. 1452-1526/27)*, «Arte Lombarda», 119 (1997), pp. 9-39, dove si ipotizza (pp. 21-22) che l'originale placchetta sia stata realizzata entro il 1485; la copia conservata alla National Gallery di Washington (tav. I) mostra la stessa composizione utilizzata da Giovan Pietro da Rho in un clipeo della Porta Stanga di Cremona, ora al Louvre, dove ne compaiono altre desunte da placchette del Caradosso, come osservato da LEINO, *Italian Renaissance*, cit. n. 12, pp. 119-120, figg. 24-26.
- ⁽²²⁾ Nei rilievi Borromeo risultano spesso sorprendenti le stesse citazioni architettoniche, così come gli inserti figurativi all'antica. La *Natività*, ad esempio, porta forse per la prima volta a Milano una rappresentazione filologica delle colonne binate all'antica (una è nascosta dietro la cornice). Come mi segnala Fabrizio Tonelli, il basamento comune per le colonne e l'arco deriverebbe dall'Arco dei Sergi a Pola. Sul piano figurativo, è altrettanto eccezionale un'immaginetta di *Apollo e Dafne* sul basamento della colonna al centro dell'*Annunciazione*, forse una libera interpretazione di figure derivate da sarcofagi antichi.
- ⁽²³⁾ A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described I-VII*, New York-London 1938-1948, I, pp. 221-240 cat. E.I.1-50 (per l'esemplare con *Marte*, p. 239, cat. E.I.45a-b).
- ⁽²⁴⁾ Sulla fortuna del ciclo degli Eremitani, vedi G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 105-107. Una riedizione della scena, anche qui riadattata a *Strage degli innocenti*, compare in Lombardia negli anni Sessanta in una miniatura del *Libro d'Ore Sforza* di Ginevra, presentata da Cristina Quattrini in questo stesso volume.
- ⁽²⁵⁾ Sull'argomento si veda AGOSTI, *Su Mantegna*, cit. n. 24, pp. 357-432.
- ⁽²⁶⁾ Si veda ad esempio il disegno pisanelliano, conservato in Ambrosiana a Milano, con figure dal sarcofago di Marte e Rhea Silvia e dal sarcofago di Oreste (A. CAVALLARO, scheda nr. 23, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra [Roma, Musei Capitolini, 24 maggio-19 luglio 1988], a cura di A. Cavallaro e E. Parlato, Milano-Roma 1988, pp. 93-95). Il foglio appartiene ad una serie, dispersa tra Milano e altre città d'Europa, ricondotta a Pisanello e a suoi collaboratori tra il 1431 e il 1432, quando l'artista è impegnato in San Giovanni in Laterano a Roma per concludere la decorazione lasciata incompiuta da Gentile da Fabriano alla sua morte, nel 1427. In tali fogli sarebbero le prime conosciute testimonianze quattrocentesche di disegni dall'antico raffiguranti dettagli di sarcofagi allora conservati a Roma, ripresi in libero abbinamento, secondo la tradizione medievale di raggruppare diversi particolari in un unico foglio (A. CAVALLARO, *Studio e gusto dell'antico nel Pisanello*, in *Da Pisanello*, cit., pp. 89-92). Per il gruppo delle figure in lotta nella *Strage* del Piatti, si potrebbe azzardare un riflesso grafico di un sarcofago romano, come ad esempio quello col *Ratto delle Leucippidi* ai Musei Vaticani, ricopiato da un artista toscano tra tardo Quattro e primo Cinquecento in un disegno conservato agli Uffizi, riferito in passato anche a Bramante e a Mantegna (G. AGOSTI, V. FARINELLA, scheda nr. 6, in *Il Giardino di San Marco*, cit. n. 13, pp. 43-45). La deduzione da un sarcofago antico, sia pure indiretta, è un elemento di distinzione del Piatti rispetto all'Amadeo e alla sua cerchia, apparentemente del tutto estranei a simili fonti archeologiche, come osservato da SCHOFIELD, *Avoiding Rome*, cit. n. 12, pp. 33.
- ⁽²⁷⁾ V. ZANI, *La scultura*, cit. n. 19, pp. 81-89.

⁽²⁸⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 23, pp. 51, 254-255, cat. A.I.63-65, E.III.9-12. L'ipotesi sull'originaria destinazione come modelli è formulata da Levenson, che presenta la più tarda versione in controparte di un esemplare già noto (*Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra [Washington, National Gallery of Art, 1973], a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973, scheda nr. 68, pp. 160-161).

⁽²⁹⁾ Hind, *Early Italian Engraving*, cit. n. 23, p. 255, cat. E.III.11.

⁽³⁰⁾ L. MIANI, *Grazioso Benincasa, Carta nautica*, in *Tesori della Biblioteca Universitaria di Bologna. Codici, libri rari e altre meraviglie*, a cura di B. Antonino, Bologna 2004, p. 236.

⁽³¹⁾ Nel caso del Mappamondo di fra' Mauro e Giulio Bianco, conservato alla Marciana di Venezia e datato 1460, il carattere belliniano di alcune figurazioni - soprattutto quella del Paradiso Terrestre con Adamo ed Eva, su un angolo - ha suscitato una proposta attributiva a Leonardo Bellini (1423-25 ca. - 1490), nipote ed allievo di Jacopo e cugino di Gentile e di Giovanni, noto per la sua attività di miniatore (S. Marcon, *Il mappamondo di fra' Mauro e il miniatore Leonardo Bellini*, in *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di G.M. Pilo*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, I-II, Monfalcone 2001, I, pp. 103-108). Nelle registrazioni dei conti per un altro perduto mappamondo che fra' Mauro aveva realizzato negli stessi anni per il re del Portogallo, risultano spese per pagare "pentori per lavorar el suo Mapamundi" (P. Zurla, *Il Mappamondo di Fra Mauro camaldolese*, Venezia 1806, pp. 84-85).

⁽³²⁾ Le statue sono testimoniate a partire dal Sant' Ambrogio (che diede conto della loro presunta provenienza dalla Certosa) sulla facciata della chiesa di Carpiano, dove rimasero fino al 2004 circa, allorché vennero ripulite e ricollocate nel battistero (D. SANT'AMBROGIO, *Carpiano, Vignano Certosino e Salvanesco*, Milano 1894, p. 14; ID., *Una breve corsa artistica fra le grangie o possessioni della Certosa di Pavia*, «Archivio Storico Lombardo», s. III, 6 [1896], p. 370; ID., *La statuaria nella facciata della Certosa di Pavia*, «Il Politecnico», 45 [1897], pp. 177, 185-186; L. ERBA, *Edifici di culto e agricoli nelle possessioni della Certosa (secoli XIV-XVIII)*, «Annali di Storia Pavese», 25 (1997), p. 252, figg. 88-89).

⁽³³⁾ Sull'incisione si veda L. ALDOVINI, scheda nr. 95, in *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 266-267.

⁽³⁴⁾ L'attribuzione è stata formulata dallo scrivente (V. ZANI, *Mantegazza, Antonio e Cristoforo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 164-168), che a breve pubblicherà questa coppia di figure marmoree, improntate a un tipo di bellezza monumentale ancora sconosciuto agli studi sulla statuaria lombarda del Rinascimento.

Modelli seriali nella miniatura milanese del secondo Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento

Cristina Quattrini

La miniatura del Rinascimento nel ducato di Milano è rappresentata in larga parte da codici e incunaboli appartenuti a membri della famiglia Sforza e a personaggi legati alla corte, in misura molto minore da libri da coro, dei quali più spesso rimangono solo pagine e iniziali ritagliate. Si tratta, dunque, di una minima parte di quello che doveva essere il patrimonio esistente. In ogni modo, poiché anche molta pittura della stessa epoca è perduta, la miniatura resta un campo privilegiato per capire quali fossero i modelli più fortunati, di natura grafica o monumentale. Verso la fine del XV secolo, inoltre, diversi miniatori a loro volta praticavano l'incisione o fornivano disegni per incisioni e xilografie ed erano anche per questo recettivi verso le stampe. Gli esempi considerati in questo contributo vanno dal penultimo quarto del Quattrocento ai primi anni del Cinquecento e mostrano la fortuna protratta nel tempo di Maso Finiguerra, di Andrea Mantegna e poi di Martin Schongauer e di Albrecht Dürer, nonché dell'incisione Prevedari di Bramante e di opere di pittura locali molte delle quali scomparse.

Il Maestro delle Ore Birago, uno dei primi miniatori lombardi ad aprirsi alle novità rinascimentali, è stato riconosciuto nel *Messale di Barbara di Brandeburgo* accanto a Belbello da Pavia, è noto da una serie di codici degli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento, probabilmente operava a Pavia ed era anche pittore⁽¹⁾. Già Pier Luigi Mulas⁽²⁾ lo ha messo in relazione con gli affreschi datati 1475 della cappella del collegio Castiglioni di Pavia ipotizzando che si tratti dell'autore dell'*Annunciazione*. Fra i due pittori che ha individuato in quel ciclo Marco Albertario⁽³⁾ credo lo si possa avvicinare piuttosto all'autore del *Cristo risorto*, dell'*Adorazione dei Magi*, dell'*Eterno benedicente* e nei *Simboli degli Evangelisti* sulla volta. Il codice che dà il nome convenzionale all'artista è un *Libro d'Ore* per un membro non identificato della famiglia Birago, di collezione privata, ma conservato presso la Biblioteca Pubblica e Universitaria di Ginevra⁽⁴⁾. Nello stesso manoscritto è presente anche Belbello con una sola miniatura raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* al foglio 125. Il suo intervento va fatto risalire al periodo fra il precipitoso allontanamento dalla corte dei Gonzaga, dove nel 1450 subì una condanna a morte in contumacia per sodomia, e il definitivo trasferimento a

Venezia nel 1462, dopo che da Milano egli aveva inutilmente chiesto di poter portare a termine la decorazione del *Messale di Barbara di Brandeburgo*, l'impresa che lo aveva impegnato fra il 1442 e il 1461 e che nel 1461 tramite Andrea Mantegna la marchesa fece invece proseguire da Girolamo da Cremona⁽⁵⁾. Non è chiaro se si sia trattato di una collaborazione o se il Maestro delle Ore Birago abbia portato a termine la decorazione del manoscritto nel corso degli anni Sessanta. Le *Ore Birago* sono molto interessanti ai fini del nostro discorso, poiché contengono diverse citazioni da modelli non solo seriali.

L'edificio in cui si svolge la *Circoncisione* al foglio 43v (FIG. 82) sembra preso da un niello di ambito donatelliano con la *Carità di san Lorenzo*, di cui si conserva una prova su carta ai Musei Civici di Pavia (FIG. 83) e che fu impiegato nel 1458 da Paolo da Caylina il Vecchio nel polittico di Sant'Albino a Mortara, ora alla Galleria Sabauda di Torino⁽⁶⁾. La miniatura ricorda anche la *Presentazione al tempio* di Vincenzo Foppa della Pinacoteca di Brera, databile all'incirca fra il 1465 e il 1470⁽⁷⁾. Non si tratta, beninteso, di una ripresa diretta, ma il confronto è eloquente sulla cultura e il grado di aggiornamento di questo miniatore.

Nell'*Adorazione dei Magi* al foglio 32r lo scudiero chinato a slacciare uno sperone di Baldassarre e il tetto della capanna derivano dall'ancona di Gentile da Fabriano per Santa Trinita a Firenze. In particolare il motivo dello scudiero conobbe una notevole diffusione in Lombardia, forse grazie a un libro di disegni o a qualche niello perduto.⁽⁸⁾ Il caso più interessante è quello della *Strage degli Innocenti* al foglio 38r (FIG. 80), con una precoce citazione, in controparte, dell'affresco perduto di Andrea Mantegna che raffigurava *San Giacomo davanti a Erode Agrippa* nella Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova (FIG. 81)⁽⁹⁾. Lo stesso richiamo, sempre in controparte, torna in un'altra *Strage degli Innocenti*, quella scolpita su delle formelle di Antonio Piatti del monumento Borromeo all'Isola Bella, realizzato tra il 1475 e il 1478-1479, analizzata in questa sede da Vito Zani (FIG. 75). Tra Milano e Pavia, dunque, doveva esistere già negli anni Sessanta del Quattrocento un modello comune, perduto, che raffigurava proprio la *Strage degli Innocenti* riprendendo la composizione dell'affresco di Mantegna.

Le miniature di Cristoforo de' Predis e le miniature e gli smalti che si possono ascrivere alla bottega familiare dei de' Predis offrono durante gli ultimi trent'anni del Quattrocento una casistica di riprese di modelli seriali assai vasta e in continuo aggiornamento, da Finiguerra a Schongauer. Su questo argomento rimando però ai contributi di Marco Collareta e di Pier Luigi Mulas in questa sede, soffermandomi invece su altri casi, risalenti agli ultimi decenni del Quattro e ai primi del Cinquecento.

Un artista che ricorreva volentieri a modelli seriali, ma che ne era anche autore, in quanto a sua volta incisore o autore di disegni per incisioni, è Giovan Pietro Birago, che approdò a Milano al principio degli anni Novanta del Quattrocento, diventando il miniatore prediletto di Ludovico il Moro dopo una lunga carriera che lo aveva portato a lavorare a Brescia, a Venezia e a

Roma⁽¹⁰⁾. Le sue stampe, quasi tutte di soggetto devozionale, dovevano avere molto successo, se nel 1506 Luigi XII ne vietò la contraffazione facendo riferimento a « [...] el signo dela gloriosissima Vergine Maria [...] », ovvero alla sigla «D.MAR.V» che egli a volte impiegava⁽¹¹⁾.

Nel suo manoscritto più famoso, il *Libro d'Ore di Bona di Savoia* della British Library di Londra (Add. Ms. 34294), noto come *Ore Sforza*, rimasto incompiuto poco prima del 1495, Birago riprende dalla serie di Martin Schongauer della *Vita di Cristo* (c. 1480) (FIG. 45) l'*Orazione nell'orto degli ulivi* (f. 145v) (FIG. 84), la *Cattura di Cristo* (f. 147v) e l'*Ecce Homo* (f. 153v)⁽¹²⁾. Nelle *Tentazioni di sant'Antonio* (f. 202v), invece, i diavoli riecheggiano, come è noto, una delle *Battaglie di dei marini* e i diavoli della *Discesa di Cristo al Limbo* di Mantegna, ma le loro fisionomie mostruose sembrano prese dall'incisione dello stesso soggetto di Schongauer. Più in generale la familiarità con le stampe tedesche appare una delle fonti di ispirazione del Birago nelle *Ore Sforza*, come si vede dai motivi di città e castelli sparsi nei paesaggi e dalla violenza caricaturale delle scene di martirio, o in alcune scene dagli episodi secondari incorniciati come 'quadri nel quadro', che evocano le stampe di Israhel Van Meckenem. Mantegna, visto negli anni veneti, riaffiora nel dettaglio dello svenimento della Vergine nella pagina della *Crocifissione* (f. 161r), che viene dallo scomparto dello stesso soggetto nella predella della pala di San Zeno a Verona⁽¹³⁾.

Le fonti del Birago includono anche le opere di Leonardo da Vinci, che egli stesso contribuì a divulgare: il *Cenacolo* del refettorio di Santa Maria delle Grazie, copiato all'indomani della sua conclusione in un'incisione, e la *Vergine delle rocce*, ripresa in un'incisione raffigurante la *Madonna con il Bambino e le sante Agnese e Lucia*⁽¹⁴⁾. A sua volta due composizioni di Birago (o per Laura Gnaccolini del suo collaboratore Maestro del Breviario Barozzi⁽¹⁵⁾), le miniature che raffigurano a piena pagina *Apollo e le Muse* e *Apollo e Dafne* in un codice di *Sonetti e Canzoni* della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 277.4 Extr., ff. 1v, 22r), furono copiate da Hans von Kulmbach in due xilografie realizzate intorno al 1501, dopo che il codice era stato portato in Germania probabilmente da Willibald Pirckheimer⁽¹⁶⁾.

Oltre a Schongauer e a Mantegna, la cui fortuna nella Lombardia dell'ultimo Quattrocento è ampiamente documentata anche nella pittura e nella scultura, pure l'incisione realizzata nel 1481 da Bernardo Prevedari su disegno di Donato Bramante⁽¹⁷⁾ (FIGG. 29, 37, 38) fu adottata da alcuni miniatori. Una citazione abbastanza precoce e un po' maldestra si trova in una rappresentazione della *Punizione di Amore*, riferibile all'ambito del Maestro di Anna Sforza, in un codice contenente *Rime e Trionfi* di Petrarca della British Library (Add. Ms. 38125, f. 50r), la cui decorazione, eseguita da più mani, risale all'inizio degli anni Novanta del Quattrocento⁽¹⁸⁾.

La stampa Prevedari, Mantegna e Schongauer sono i modelli prediletti da Matteo da Milano, i cui esordi sembrerebbero almeno in parte legati al Birago e che compì una brillante carriera alla corte estense, dove è documen-

tato fra il 1502 e il 1513, e poi a Roma⁽¹⁹⁾. A Milano, per la verità, le opere pervenute attribuibili direttamente a Matteo si limitano all'intervento nel secondo tomo di un Salterio-Innario diurno già in San Sisto a Piacenza (collezione privata) e in alcuni incunaboli a poche iniziali del *Messale dell'arcivescovo Guido Antonio Arcimboldi* della Biblioteca Capitolare del Duomo di Milano (ms. II.D.1.13)⁽²⁰⁾, mentre un piccolo gruppo di manoscritti degli anni Novanta sembra riferibile a una sua bottega.

Nelle pagine di questi codici si incontrano diverse riprese dalle stampe di Schongauer e di Mantegna, ma si assiste anche al ricorrere di alcune composizioni che probabilmente riflettono modelli monumentali perduti.

L'*Orazione nell'orto* di Schongauer (FIG. 45) è ripresa dalla bottega di Matteo nel *Libro d'Ore di Ascanio Sforza* della Bodleian Library di Oxford (ms. Douce 14, f. 56v)⁽²¹⁾ (FIG. 85) e in un *Libro d'Ore* all'uso degli Umiliati della National Gallery di Londra (Add. Ms. 38124, f. 103v)⁽²²⁾. Il *Libro d'Ore di Ascanio Sforza* è da considerare anteriore al 1499 in relazione alle vicende biografiche del committente. Dopo la caduta di Ludovico il Moro nell'agosto 1499, infatti, Ascanio Sforza visse un periodo alquanto travagliato, durante il quale cercò di organizzare dai territori della Germania e della Svizzera una spedizione per liberare il ducato, fu per un breve periodo reggente di Milano e dopo la battaglia di Novara, nell'aprile del 1500, venne consegnato ai Francesi dai Veneziani e trascorse due anni di esilio nella torre di Bourges. Liberato nel 1502, tornò a Roma e vi morì nel 1505⁽²³⁾.

Il *Libro d'Ore* all'uso degli Umiliati è anch'esso databile approssimativamente nella seconda parte degli anni Novanta. Nel *Libro d'Ore di Ascanio Sforza* troviamo inoltre una *Crocifissione* (f. 161v) che recupera diversi elementi mantegneschi: il san Giovanni piangente dal bulino del *Seppellimento di Cristo*, e lo svenimento della Vergine dalla *Crocifissione* nella predella della pala di San Zeno. Ancora nel *Messale Arcimboldi* (f. 250v) e nel *Libro d'Ore di Ascanio Sforza* (f. 173v) la raffigurazione della *Pentecoste* trova una stretta corrispondenza con quella nel dipinto da cui prende il nome il Maestro della *Pentecoste* Cernuschi, una tempera su tela parte di una serie databile agli anni Ottanta che costituiva forse un apparato di qualche confraternita⁽²⁴⁾. È verosimile che si tratti almeno in parte di derivazioni da modelli monumentali perduti, forse le *Storie di Cristo* sui tramezzi delle chiese francescane di San Giacomo alla Vernavola a Pavia, di Sant'Angelo e di Santa Maria della Pace a Milano, di Santa Maria delle Grazie a Monza⁽²⁵⁾.

Anche nelle opere eseguite dopo il suo trasferimento a Ferrara Matteo da Milano ricorre volentieri alle incisioni. Mantegna e Schongauer appaiono soppiantati da Dürer, come si vede da una serie di corrispondenze da tempo individuate da Charles M. Rosenberg⁽²⁶⁾. Lo studioso ha collegato l'architettura della *Morte della Vergine* in un foglio del *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este*⁽²⁷⁾ della Strossmayerova Galerja di Zagabria (SG 350) a quella della *Presentazione al Tempio* della serie della *Vita della Vergine* di Dürer, spostando la datazione almeno al 1511 rispetto ai pagamenti a Matteo documentati negli anni 1502 e 1505, e ha notato nel paesaggio della *Chiamata di Pietro* e

Andrea in un foglio del *Breviario*⁽²⁸⁾ dello stesso duca nel medesimo museo (SG 337) una ripresa dall'incisione del *Mostro marino* (1498). A Ferrara fra le fonti di ispirazione di Matteo resiste invece la stampa Prevedari (FIGG. 29, 37, 38), ripetutamente dissimulata in edifici all'antica fantasiosi, coloratissimi e per metà in rovina. Il modello è immediatamente riconoscibile nel foglio del *Breviario di Ercole I d'Este con Davide con il salterio* (Zagabria, Strossmayerova galerja, SG 336) (FIG. 86), sia nell'edificio, compreso il fregio, sia nei due personaggi dialoganti. La finestra con due personaggi affacciati, oltre i quali si vedono le travi di un soffitto, sembra invece avere origine dal *Martirio e trasporto del corpo di san Cristoforo* di Mantegna nella Cappella Ovetari. In modo meno diretto, l'invenzione di Bramante ha ispirato le architetture iperdecorate e pericolanti di Matteo nel foglio raffigurante *San Paolo* dello stesso *Breviario* e in quelli con l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* del *Libro d'Ore di Alfonso I* (Zagabria, Strossmayerova Galerja, SG335, SG339 e SG 342).

Nelle poche opere superstiti di uno dei più grandi miniatori attivi fra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, il francescano Antonio da Monza⁽²⁹⁾, si incontra un *Davide* tratto dal *Figliol prodigo guardiano di porci* di Dürer (nel *Salterio-Innario diurno* ms. Arm.I.17 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, f. 30v⁽³⁰⁾), nodi vinciani, grottesche che trovano puntuali riscontri in quelle di Pintoricchio e composizioni che derivano da opere, in parte perdute, di Vincenzo Foppa. Quest'ultimo è il caso dell'iniziale ritagliata con l'*Ultima Cena* della British Library di Londra (Add. Ms. 35254f) e del foglio di corale con la *Pentecoste* dell'Accademia Albertina di Vienna (n. inv. 1764), databile fra il 1482 e il 1503 per la presenza di un ritratto di Alessandro VI⁽³¹⁾. La composizione di entrambe le miniature è confrontabile con quella dell'*Ultima Cena* nella vetrata del Nuovo Testamento del Duomo di Milano, su cartoni commissionati a Vincenzo Foppa nel 1482⁽³²⁾. Non è detto che il modello sia proprio la vetrata; potrebbe trattarsi di un'opera perduta anch'essa del pittore bresciano, forse una scena affrescata su un tramezzo di una chiesa francescana come Santa Maria delle Grazie a Monza o di Sant'Angelo a Milano⁽³³⁾. Questo lascerebbe supporre la stretta corrispondenza fra l'iniziale e la scena dello stesso soggetto nelle *Storie della Passione* sul tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona, affrescato poco dopo il 1513 dalla bottega di Stefano e Felice Scotti⁽³⁴⁾.

Ai Minori Osservanti, l'ordine al quale apparteneva Antonio da Monza, erano destinati due *Salteri-Innari* conservati presso la Biblioteca Franciscana di Sant'Angelo a Milano (corale n. 1) e presso la Pinacoteca Civica di Varallo Sesia (inv. 2969), miniati a parere di chi scrive dalla bottega degli Scotti⁽³⁵⁾.

Per le numerose corrispondenze iconografiche le miniature del primo sono state collegate al ciclo della *Passione* affrescato sul tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona e sia le une che l'altro sono ritenuti probabili derivazioni dal perduto ciclo del tramezzo della vecchia Sant'Angelo a Milano, per il quale si possiedono ora importanti indizi a favore della paternità di Foppa negli anni Ottanta. Il corale, tuttavia, non viene da Sant'Angelo, ma

venne acquisito nell'Ottocento attraverso uno dei lasciti a favore del convento di Santa Maria delle Lacrime a Dongo da parte di famiglie della provincia di Como e se ne ignora finora la provenienza originaria. Il *Salterio-Innario* di Varallo, invece, viene proprio dalla locale Santa Maria delle Grazie ed è databile all'ultimo decennio del Quattrocento in base alle vicende della chiesa, del convento e delle prime cappelle del Sacro Monte: il complesso era realizzato entro nel 1493, quando avvenne la donazione a Bernardino Caimi e recentemente è stato pubblicato un testamento del 1498 con il quale Ermes Visconti di Castelletto Ticino dava disposizioni per la pala dell'altare maggiore, forse la *Crocifissione* di Gaudenzio nella Pinacoteca Civica di Varallo⁽³⁶⁾.

Le miniature dei due codici, databili negli ultimi anni del Quattrocento, presentano corrispondenze iconografiche e stilistiche strettissime e sono dovute alla medesima bottega, a mio avviso quella degli Scotti, nella quale sono documentati diversi membri della famiglia e altri pittori dei quali non si conoscono per ora opere⁽³⁷⁾. Si tratta di una bottega che lavorava per i Minori Osservanti, ad esempio nella stessa Varallo, e che spesso ricorreva a cartoni che riprendevano autorevoli modelli foppeschi milanesi, come le vetrate del Nuovo Testamento e di Sant'Eligio del Duomo e presumibilmente il tramezzo di Sant'Angelo. Abitualmente considerate in merito alla questione dei tramezzi francescani lombardi, le iniziali di questi due corali sono un'antologia di riprese da modelli seriali disparati per epoca e provenienza.

Nel corale di Sant'Angelo si trovano un'*Andata al Calvario* che torna puntualmente nel tramezzo di Bellinzona, ma anche nel più antico *Libro d'Ore di Ascanio Sforza* (f. 147v) e in due tavole di Ambrogio Bevilacqua e rimanda dunque a un comune modello perduto⁽³⁸⁾. Al foglio 36v, invece, nell'iniziale con il *Giudizio Universale* (FIG. 87) la figura di Cristo riprende in controparte il *Giove* dei cosiddetti Tarocchi di Mantegna⁽³⁹⁾ (FIG. 88), mentre il *Davide* nel medaglione a fondo pagina corrisponde a un modello presente in diversi cicli di affreschi francescani degli ultimi anni del Quattrocento, da quello di Cortemaggiore, di Marco Lombardi e Giovanni Antonio da Cantù⁽⁴⁰⁾, a quello staccato da una cappella di Santa Maria delle Grazie a Bergamo⁽⁴¹⁾, alle *Storie della Vergine* degli Scotti nella cappella della Vergine nella stessa Santa Maria delle Grazie a Varallo⁽⁴²⁾. L'*Orazione nell'orto* dipende come a Bellinzona dalle incisioni della *Vita di Cristo* di Schongauer; le figurazioni della *Natività* e della *Pentecoste* nelle iniziali ai fogli 89v e 97r riproducono invece formule piuttosto diffuse nella pittura del tempo, corrispondenti, rispettivamente, alla *Pentecoste* già Cernuschi ricordata prima e all'*Adorazione del Bambino* di Foppa al Detroit Institute of Arts e con varianti a un'incisione conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi.⁽⁴³⁾ Delle due iniziali del *Salterio-Innario notturno* di Varallo, quella con la *Visitazione* è quasi identica a quella dello stesso soggetto nel manoscritto della Biblioteca Franciscana, mentre quella con l'*Incoronazione della Vergine* (f. 29v) (FIG. 89) deriva da un fortunato niello di Maso Finiguerra del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, riconosciuto quale parte della pace per il Battistero di

Firenze pagata all'orafo nel 1452 (FIG. 18)⁽⁴⁴⁾.

Proseguendo nei primi decenni del Cinquecento il quadro della miniatura nel ducato milanese si fa più rarefatto e sfocato⁽⁴⁵⁾. Fatta eccezione per l'intensa operosità del Maestro BF⁽⁴⁶⁾, sempre più leonardesco, e per poche altre figure, come il Maestro dell'Antifonario DR-1 di Busto Arsizio, la cui attività di incisore è stata ricostruita da Mulas⁽⁴⁷⁾, sembrerebbe che si sia verificata una situazione di stallo, ma il materiale superstite è poco per permettere giudizi definitivi.

Lo stesso vale per la ricerca sui modelli grafici dei miniatori, che esula dai limiti cronologici di questo contributo. Gli esempi non sono numerosi, ma mostrano anche in questo campo la diffusione delle stampe di Dürer⁽⁴⁸⁾ e degli incisori della cerchia di Raffaello⁽⁴⁹⁾.

NOTE

- (1) P.L. MULAS, *Maestro delle Ore Birago*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 571-572, con bibliografia precedente; F. TONIOLO, *Gli incunaboli della Biblioteca del Seminario Vescovile: saggio critico e descrizione delle miniature*, in *Gli incunaboli della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova. Catalogo e Studi*, a cura di P. Gios, F. Toniolo, Padova 2008, pp. 137-139; G.Z. ZANICHELLI, *Le Ore di Cecilia Gonzaga*, in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma 2008, pp. 327-343.
- (2) MULAS, *Maestro delle Ore Birago*, cit. n. 1, p. 272; P.L. MULAS, *La miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Quattrocento* in *Il Libro d'Ore Torriani. Volume di commento*, a cura di P.L. Mulas, Modena 2009, pp. 9-33, in particolare p. 14.
- (3) M. ALBERTARIO, *Pavia 1475. Gli affreschi della Cappella Castiglioni*, Pavia 2004.
- (4) Bibliothèque Publique et Universitaire, Fonds Comites Latentes, ms. 52. Sul codice cfr. J.J.G., scheda nr. 54, in J.J.G. ALEXANDER, A. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library on Major J.R. Abbey*, Londra 1969, pp. 147-150; C. QUATTRINI, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, catalogo della mostra (Coligny-Ginevra, Musée de la Fondation Martin Bodmer, 25 novembre 2006-1 aprile 2007), a cura di M. Jeanneret, M. Natale, Milano 2006, pp. 268-269, dove si ipotizza che il *Libro d'Ore* sia stato realizzato per Daniele Birago prima del 1474.
- (5) Per il *Messale di Barbara di Brandeburgo* cfr. G. PASTORE, G. MANZOLI, *Il Messale di Barbara*, Mantova 1991; A. DE MARCHI, *Tra Ferrara e Mantova: il Messale di Barbara Gonzaga*, in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo-31 maggio 1998), a cura di F. Toniolo, Modena 1998, pp. 115-118; G. PASTORE, scheda nr. 52, *ibid.*, pp. 119-125.
- (6) Cfr. G. ROMANO, scheda nr. 14, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della Città, 3 marzo-30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, p. 112.
- (7) S. BUGANZA, scheda nr. 40, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 6, p. 168. L'opera è stata attribuita a Stefano de' Fedeli da M. BOSKOVITS, *Poscritto per Stefano de' Fedeli*, «Arte Cristiana», 86 (1998), pp. 343-352; *id.*, scheda nr. 13, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, Certosa di Pavia, 4 aprile-30 giugno 1998), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 346-347.

⁽⁸⁾ A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano*, Milano 1992, pp. 64, 190 n. 77.

⁽⁹⁾ Per la fortuna degli affreschi della Cappella Ovetari cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 105-107; C.B. STREHLKE, schede nrr. 12-14, in *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-9 gennaio 2009), a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 82-83.

⁽¹⁰⁾ L.P. GNACCOLINI, *Birago, Giovan Pietro*, in *Dizionario biografico*, cit. n. 1, pp. 104-110; EAD., *Maestro del Breviario Barozzi*, *ibid.*, pp. 485-487, con bibliografia precedente. Per l'attività di Birago alla corte sforzesca M. EVANS, *New Light on the 'Sforziada' Frontispieces of Giovan Pietro Birago*, «The British Library Journal», 2 (1987), pp. 232-247; P.L. MULAS, *I Commentarii del Simonetta*, in *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, a cura di L. Giordano, Vigevano 1995, pp. 132-141; ID., *L'investitura ducale*, in *Ludovicus Dux*, *ibid.*, pp. 172-177; ID., *Auctore Mauro filio. Il programma iconografico dei frontespizi miniati dei Commentarii di Giovanni Simonetta*, «Bulletin du bibliophile», 1 (1996), pp. 9-34.

⁽¹¹⁾ Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Panigarola Statuti, reg. 14, doc. 52, f. 68 r-v, pubblicato in F. CARTA, *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*, Roma 1891, pp. 162-163.

⁽¹²⁾ Per le *Ore Sforza* cfr. M. EVANS, *The Sforza Hours*, Londra 1992; *The Sforza Hours. Add.Ms. 34294*, I-IV, Lucerna 1995 [riproduzione facsimile con saggio introduttivo di M. Evans]. Per i rapporti con la grafica tedesca cfr. C. QUATTRINI, [Recensione a] M. Evans, *The Sforza Hours*, «Prospettiva», 75-76 (1994), pp. 187-191; M. EVANS, *German Prints and Milanese Miniatures: Influences on- and from- Giovan Pietro Birago*, «Apollo», 153 (2001), marzo, pp. 3-12.

⁽¹³⁾ Quest'ultimo modello è ripreso anche da Bernardino Butinone in una tavoletta di collezione privata, parte di una serie di sedici *Storie di Cristo e della Vergine*, fitte di citazioni mantegnesche. Cfr. A. BACCHI, *Bernardino Butinone*, in *Pittura Lombarda 1450-1650*, catalogo della mostra (Milano, Compagnia di Belle Arti, giugno 1994), a cura di A. Morandotti, Milano 1994, pp. 16-25; A. DE MARCHI, scheda nr. 59, in *Mantegna*, cit. n. 9, p. 174.

⁽¹⁴⁾ A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, (I-VII, London 1938-1948), ed. cons. London 1970, V, p. 78, scheda nr. 4 e pp. 88-89 scheda nr. 9, VI, tavv. 603.4, 616; A. ROVETTA, schede nrr. 43-45, in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), a cura di P.C. Marani, Milano 2001, pp. 174-176.

⁽¹⁵⁾ GNACCOLINI, *Maestro del Breviario Barozzi*, cit. n. 10.

⁽¹⁶⁾ EVANS, *German Prints*, cit. n. 12, pp. 6-7.

⁽¹⁷⁾ A. ALBERTI, scheda nr. II.11, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo 2005, p. 136. Per la stampa Prevedari e le sue derivazioni rimando al saggio di Laura Aldovini in questa sede.

⁽¹⁸⁾ C. QUATTRINI, *Miniatori a Milano al passaggio tra Quattrocento e Cinquecento: il Maestro di Anna Sforza*, «Libri & documenti», 1 (1998), pp. 1-13, in particolare pp. 9-10.

⁽¹⁹⁾ Per l'attività di Matteo da Milano al di fuori della Lombardia rimando alla bibliografia citata da F. LOLLINI, *Matteo da Milano*, in *Dizionario biografico*, cit. n. 1, pp. 742-746, e da V. DA GAI, *Matteo da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma 2009, pp. 240-243.

⁽²⁰⁾ K. SUTTON, in *Valuable Manuscripts and Printed Books*, Christie's London, 12 November 2008, Lotto 46; J. OVERTY FILIPPONE, *Reconstructing the Monastic Choir Books of San Sisto in Piacenza*, «Rivista di storia della Miniatura», XIV, (2010), pp. 151-162, in particolare p. 161; P. L. MULAS, *I corali di San Sisto a Piacenza*, Catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, 5 novembre 2011-17 febbraio 2012) a cura di M. Bollati, Bologna 2011, pp.

45-66, in particolare pp. 58-61. La presenza di Matteo nel Messale Arcimboldi è stata individuata da J.J.G. ALEXANDER, *Matteo da Milano, Illuminator*, «Pantheon», 50 (1992), pp. 32-45, in particolare pp. 40-43, che gli ha attribuito direttamente otto iniziali – quelle raffiguranti *Sant'Andrea*, la *Natività*, *San Giovanni evangelista*, la *Strage degli Innocenti*, la *Presentazione al tempio*, l'*Adorazione dei Magi* e *San Galdino* (ff. 21r, 53r, 59r, 61r, 67r, 70r, 322v) – e ha riferito le altre alla bottega. L'autografia di Matteo è ristretta alle sole iniziali con *Sant'Andrea*, *San Giovanni evangelista* e *San Galdino* da F. LOLLINI, *Appunti su Matteo da Milano*, «Studi umanistici piceni», 12 (1992), atti del convegno (Sassoferrato 1991), a cura di S. Troiani, A. Grilli, p. 147, n. 1, ed è invece estesa a tutte le iniziali da M.P. LODIGIANI, *Per Matteo da Milano*, «Arte Cristiana», 745 (1991), pp. 287-300, e da C. ROMANO, *Matteo da Milano e il Messale Arcimboldi: problematiche e spunti di riflessione*, «Libri & documenti», 22-23 (2006-2007), pp. 27-33.

⁽²¹⁾ O. PÄCHT, scheda nr. 75, in *Italian Illuminated Manuscripts from 1450-1530*, catalogo della mostra (Oxford, Bodleian Library 1948), Oxford 1948, pp. 24-25 (con datazione intorno al 1500); A.C. DE LA MARE, scheda nr. 80, in *The Douce Legacy. An Exhibition to commemorate the 150th anniversary of the bequest of Francis Douce (1757-1834)*, catalogo della mostra (Oxford, Bodleian Library 1984), Oxford 1984, pp. 50-51; LODIGIANI, *Per Matteo da Milano*, cit. n. 20, pp. 288 (come Matteo da Milano), ALEXANDER, *Matteo da Milano*, cit. n. 20, p. 42; C. QUATTRINI, *La miniatura 'all'antica' a Milano fra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento*, in *Lombardia rinascimentale. Arte e architettura*, a cura di M.T. Fiorio, V. Terraroli, Milano 2003, p. 78; C. ROMANO, *L'esordio di Matteo da Milano e il Libro d'Ore ms. Douce 14 di Oxford*, «Rivista di storia della miniatura», 8 (2003/2004), pp. 9-33, con bibliografia (come Matteo da Milano fra il 1484/1485 e il 1488); MULAS *La miniatura Lombarda*, cit. n. 2, p. 14, e *I corali*, cit. n. 20, p. 59 (con datazione dalla seconda parte degli anni Ottanta).

⁽²²⁾ ALEXANDER, *Matteo da Milano*, cit. n. 20, p. 42; C. QUATTRINI, *Il 'Maestro delle Ore Landriani', un miniatore del tempo di Ludovico il Moro*, «Libri & documenti», 2 (1995), pp. 20-23; EAD., *Miniatori a Milano*, cit. n. 18, pp. 7-8.

⁽²³⁾ M. PELLEGRINI, *Ascanio Maria Sforza: la parabola politica di un Cardinale-Principe del Rinascimento*, 2 voll., Roma 2002. Mi sembra troppo precoce la datazione del Libro d'Ore agli anni 1484/1485-1488, poco dopo il conseguimento della porpora da parte di Ascanio Sforza nel 1484, proposta da ROMANO, *L'esordio di Matteo da Milano*, cit. n. 21, pp. 150-151. Continuo a pensare che lo schema decorativo del manoscritto dipenda da modelli di Giovan Pietro Birago come le *Ore Sforza* e dal repertorio 'all'antica' nella tradizione veneta da questi imposto a Milano negli anni Novanta, e non viceversa.

⁽²⁴⁾ R. BATTAGLIA, *Maestro della Pentecoste Cernuschi*, in *Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Torino, Antichi Maestri Pittori, 21 aprile-27 maggio 1989), a cura di G. Romano, Torino 1989, pp. 22-29; M. NATALE, *Un repertorio della pittura italiana dal '200 al '500: istruzioni per l'uso*, in *Pittura italiana dal '300 al '500*, catalogo a cura di M. Natale, Milano 1991, pp. 13-14; L.P. GNACCOLINI, *Antonio da Pandino e la vetrata del Nuovo Testamento nel Duomo di Milano*, «Arte Cristiana», 759 (1993), p. 408; F. MORO, *Maestro della Pentecoste Cernuschi*, in *Pittura lombarda*, cit. n. 13, pp. 26-30.

⁽²⁵⁾ Per i tramezzi francescani lombardi cfr. E. ROSSETTI, *Una questione di famiglia. Lo sviluppo dell'Osservanza francescana e l'aristocrazia milanese*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell'osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV)*, a cura di L. Pellegrini, G.M. Varanini, «Quaderni di storia religiosa», 2011, pp. 101-165, in particolare pp. 121-123, con bibliografia. Per i perduti tramezzi di Santa Maria degli Angeli a Milano, probabile opera di Vincenzo Foppa e probabile modello di numerose raffigurazioni delle scene della Passione tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, cfr. M. NATALE, *La maturità di Foppa*, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 6, pp. 45-46; L. ANDREZZI, *Vincenzo Foppa in Sant'Angelo Vecchio a Milano*, «Prospettiva», 125 (2007), pp. 35-37.

- ⁽²⁶⁾ C.M. ROSENBERG, *The Influence of Northern Graphics on Painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano*, «Musei Ferraresi», 15 (1985-87), pp. 61-75. Rimando inoltre all'intervento di Giovanni Maria Fara in questa sede.
- ⁽²⁷⁾ Per i quattordici fogli del *Libro d'Ore di Alfonso I d'Este* miniati da Matteo da Milano conservati alla Strossmayerova galerja starih majstora di Zagabria (il codice si trova invece al Museo Calouste Gulbenkian di Lisbona, inv. L. A. 149) cfr. ALEXANDER, *Matteo da Milano*, cit. n. 20, pp. 32, 34, 42; ID., scheda nr. 72 a-l, in *La miniatura a Ferrara*, cit. n. 5, pp. 305-311; H.J. HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 21 (1900), pp. 117-271 (ed. italiana *La miniatura estense*, a cura di F. Toniolo, Modena 1994, pp. 166-170, 173-183, 199, n. 107 di F. Toniolo).
- ⁽²⁸⁾ Il *Breviario* è conservato alla Biblioteca Estense di Modena, ad eccezione di quattro fogli miniati da Matteo da Milano che si trovano alla Strossmayerova galerja di Zagabria. Cfr. ALEXANDER, *Matteo da Milano*, cit. n. 20, p. 34; ID., scheda nr. 70 a-d, in *La miniatura a Ferrara*, cit. n. 5, pp. 299-303, con bibliografia; HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei*, cit. n. 27, pp. 166-178, 198-199, n. 102 di F. Toniolo.
- ⁽²⁹⁾ C. QUATTRINI, *Antonio da Monza*, in *Dizionario*, cit. n. 1, pp. 29-32, con bibliografia precedente.
- ⁽³⁰⁾ M. ROSSI, R. CASCIARO, *Miniature rinascimentali inedite alla Biblioteca Braidense*, in *Rinascimento in miniatura*, «Quaderni di Brera», 6 (1990), pp. 13-40.
- ⁽³¹⁾ Cfr. J.J.G. ALEXANDER, scheda nr. 119, in *The Painted Page. Italian Renaissance Illumination 1450-1550*, catalogo della mostra (Londra, The Royal Academy, 27 ottobre 1994-22 gennaio 1995; New York, The Pierpont Morgan Library, 15 febbraio - 7 maggio 1995), a cura di J.J.G. Alexander, Munich-New York 1994, p. 226; R. CASCIARO, *Su Antonio da Monza miniatore*, «Prospettiva», 75-76 (1994), pp. 110, 116; C. QUATTRINI, *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. Parte I*, «Arte Cristiana», 88 (2000), 796, p. 23.
- ⁽³²⁾ M.P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di Sant'Eligio e del Nuovo Testamento nel Duomo di Milano*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere», 132 (2005), pp. 133-150.
- ⁽³³⁾ Cfr. NATALE, *La maturità di Foppa*, cit. n. 25, pp. 45-46; S. BUGANZA, *Foppa e la cultura artistica filo-ferrarese in Lombardia*, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 6, p. 72, n. 4.
- ⁽³⁴⁾ Il termine *post quem* è il tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia, affrescato da Gaudenzio Ferrari e datato 1513 e ripreso in più parti dalla bottega attiva a Bellinzona, come ha dimostrato E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOCO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 13-96. Per il tramezzo e gli altri affreschi riferiti alla bottega degli Scotti in Santa Maria delle Grazie a Bellinzona cfr. inoltre L. CALDERARI, *Bellinzona. Santa Maria delle Grazie*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, Milano 2010, pp. 60-65.
- ⁽³⁵⁾ C. QUATTRINI, *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. Parte II*, «Arte Cristiana», 88 (2000), 798, pp. 201-209.
- ⁽³⁶⁾ D. MIRABILE, *Un nuovo documento per Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia: un nuovo appiglio per Gaudenzio giovane?*, «Sacri Monti», I (2007), pp. 365-379. L'attribuzione della Crocifissione a Gaudenzio Ferrari è stata proposta per primo da G. TESTORI, scheda nr. 1, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Civico Francesco Borghese, aprile-giugno 1956), Milano 1956, pp. 91-92; cfr. ora VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 34, pp. 59-65 (cui si rimanda per le vicende della chiesa e del convento di Santa Maria delle Grazie a Varallo, pp. 49-53), e MIRABILE, *Un nuovo documento*, cit., *infra*.
- ⁽³⁷⁾ Per la bottega degli Scotti cfr. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 34, pp. 19-59; nuovi spunti in M. BOSKOVITS, *Pittura lombarda di secondo Quattrocento: qualche aggiunta*, «Arte Cristia-

na», 854 (2009), pp. 361-362, n. 13; G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento Lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle Terre Ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, p. 62 nota 48.

- ⁽³⁸⁾ Per le due tavole di Ambrogio Bevilacqua nelle collezioni Suida Manning e Stanley Moss di New York cfr. N. RIGHI, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, «Arte Cristiana», 83 (1995), n. 72, pp. 184, 191-192; G. BORA, scheda nr. 13, in *Capolavori della Suida Manning Collection*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, 27 ottobre 2001-28 aprile 2002), a cura di J. Bober, G. Bora, Milano 2001, p. 44.
- ⁽³⁹⁾ Per il punto sui cosiddetti Tarocchi di Mantegna, attribuiti a Gherardo da Vicenza da L. SYSON, *Tura and the "Minor Arts": the School of Ferrara*, in *Cosmè Tura. Painting and Design in Renaissance Ferrara*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 30 gennaio-12 maggio 2002), Milano 2002, pp. 58-61, 69, n. 97, cfr. S. POLLAK, schede nrr. 107-122, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Dei Diamanti-Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 398-403; G. SASSU, *Verso e oltre Schifanoia*, *ibid.*, pp. 421-423.
- ⁽⁴⁰⁾ M. TANZI, *Margini zenaliani. Gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in *Materiali zenaliani*, «Solchi», 8 (2005), 3, pp. 13-39.
- ⁽⁴¹⁾ Ora presso la Provincia di Bergamo e al Museo Szépművészeti di Budapest. G.C. SCIOLLA, *Probabili affreschi di Niccolò da Varallo nel Museo Nazionale di Budapest*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 20 (1966), pp. 126-130; L.P. GNACCOLINI, *Opere d'arte lombarda nei musei italiani e stranieri: Szépművészeti Múzeum, Budapest. Un ciclo di affreschi quattrocentesco da Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, «Arte Lombarda», 2 (1996), pp. 127-132; G. VALAGUSSA, *Gli affreschi della cappella con le storie di Maria*, in *Immagini di un ritorno. Gli antichi affreschi francescani di Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, a cura di F. Noris, Bergamo 2004, pp. 78-85; VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 34, p. 54.
- ⁽⁴²⁾ VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, cit. n. 34, pp. 53-56.
- ⁽⁴³⁾ Per la vasta fortuna lombarda dell'invenzione di Foppa — fatta risalire al perduto tramezzo di San Giacomo alla Vernavola a Pavia da G. ROMANO, *Il polittico di Marco Scarognino alla Pinacoteca di Varallo e il Maestro della cappella di Santa Margherita a Crea*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, p. 84 n. 14 — cfr. S. BUGANZA, scheda nr. 45, in *Vincenzo Foppa*, cit. n. 6, p. 182; C. SALSI, *Una stampa di ambito lombardo in relazione con il Presepe di Trognano e alcune considerazioni iconografiche*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studi (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 93-100.
- ⁽⁴⁴⁾ Per l'*Incoronazione della Vergine* di Maso Finiguerra, nota dalla pace in argento del Museo del Bargello, da due zolfi e da una prova su carta conservati al Louvre, al British Museum e alla Bibliothèque Nationale di Parigi, e per la sua vasta fortuna cfr. M. COLLARETA, scheda nr. 39, in M. COLLARETA, A. CAPITANIO, *Oreficeria Sacra Italiana. Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1990, pp. 136-141; ID., *Finiguerra Tommaso (Maso)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma 1997, pp. 52-55.
- ⁽⁴⁵⁾ Per una traccia cfr. P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano 2009, pp. 15-47.
- ⁽⁴⁶⁾ C. QUATTRINI, *Maestro B.F.*, in *Dizionario biografico*, cit. n. 1, pp. 439-442.
- ⁽⁴⁷⁾ P.L. MULAS, *Maestro dell'Antifonario D.R.I di Busto Arsizio*, in *Dizionario biografico*, cit. n. 1, pp. 549-550.

⁽⁴⁸⁾ Si vedano, ad esempio, le citazioni individuate nel *Salterio V-2* e nell'*Antifonario D-R 4* (scritto nel 1522) della Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio, da A. GRECO, *Coralini miniati della Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio*, «Quaderni della Capitolare», 3 (1993), pp. 11-16.

⁽⁴⁹⁾ Alcune riprese da stampe raffaellesche si trovano, ad esempio, nelle miniture e nelle xilografie di Gian Giacomo Decio. Cfr. R. MELLINI, *I corali di Santa Maria Rossa di Crescenzo e la miniatura lombarda rinascimentale*, «Paragone», 567 (1996), p. 132; MULAS, *Giovanni Giacomo Decio*, cit. n. 44, pp. 151, 189.

Schemi impaginativi e apparato iconografico dell'*Offiziolo* *Borromeo*: le fonti

Pier Luigi Mulas

L'*Offiziolo Borromeo* della Biblioteca Ambrosiana (S.P. 42), uno dei più noti manoscritti miniati del Rinascimento lombardo, può essere considerato il capolavoro del milanese Cristoforo de' Predis, che lo ha firmato al f. 15v. Oggi si presenta protetto entro una legatura di marocchino ornata di ferri e cantonali argentei incisi con le imprese del casato e gli emblemi della dignità cardinalizia di Federico Borromeo: questi lo aveva fatto acquistare verso il 1619 dopo aver riconosciuto nelle miniature le imprese di famiglia, il morso d'argento in campo rosso e il cammello entro la cesta, e i ritratti degli avi, che identificava – non sappiamo perché – nel conte Giovanni III Borromeo e in Cleofe Pio di Carpi⁽¹⁾. Nulla si sa della legatura d'origine. I due stemmi affiancati al f. 15v e la giovane coppia inginocchiata nel foglio seguente indicano che il codice fu confezionato in occasione di un matrimonio. Essenziale per la datazione del manufatto, l'identificazione della coppia è stata però laboriosa. Dopo l'ipotesi del cardinale Federico, Luca Beltrami ha avanzato varie altre proposte alternative, la più fortunata delle quali proponeva di vedere negli sposi Ambrosina Borromeo, sorella del conte Giovanni III, e Guido Rossi di Parma⁽²⁾. Beltrami infatti riconduceva ai Rossi di Parma lo stemma *d'azzurro al leone d'oro* dipinto al f. 15v, identificazione rivelatasi erronea a una verifica: nell'arma dei Rossi il leone è infatti d'argento e non d'oro come quello dell'*Offiziolo Borromeo* che, inoltre, tiene tra le zampe un frutto identificabile plausibilmente, benché minuscolo e un po' rovinato, col cotogno dei Bolognini Attendolo, castellani di Pavia, ai quali l'arma era stata concessa da Francesco Sforza⁽³⁾. L'*offiziolo* va allora messo in rapporto con le nozze di Isabella di Giovanni III Borromeo e Francesco Attendolo Bolognini, celebrate nel 1478, seconde nozze per la sposa⁽⁴⁾. Le *Ore Borromeo* sono l'unico manoscritto riconoscibile tra i codici citati nei *Libri Mastri Borromeo*, tra le spese registrate il 16 maggio 1478: «demo a prete Ambrogio [...] per più spexe fece al oficiolo de domina Isabella»⁽⁵⁾. In lavorazione in prossimità del matrimonio, le *Ore Borromeo* si confermano dunque come il prodotto più tardo del *corpus* di Cristoforo de' Predis, successive ai codici destinati al duca Galeazzo Maria Sforza e al vescovo Fabrizio Marliani, datati al 1476-1477.

La cronologia tarda dell'offiziolo entro il *corpus* di Cristoforo de' Predis – morto il 4 settembre 1483⁽⁶⁾ – è confermata dai dati formali: infatti, per la prima e unica volta, l'artista adotta proprio nelle *Ore Borromeo* schemi impaginativi moderni, caratteristici della miniatura veneta e franco-fiamminga, assenti nei suoi manoscritti anteriori e talvolta privi di precedenti in Lombardia quando non del tutto ignoti ai libri d'Ore miniati nella penisola. Le scelte impaginative più originali mostrano Cristoforo orientato verso quelle soluzioni di natura illusionistica che costituiscono l'ultima invenzione formale del codice miniato prima del suo declino.

Dapprima presenterò dunque l'apparato illustrativo dell'offiziolo segnalandone le singolarità iconografiche e, in alcuni casi, le loro fonti. Mi concentrerò quindi sulle riprese di modelli seriali. Infine discuterò brevemente il *Libro d'Ore Arconati*, modellato su quello Borromeo ma infarcito di derivazioni da fonti seriali. Risulteranno così più chiare da un lato la libertà inventiva con cui Cristoforo contaminava le sue fonti e, dall'altro, la sua eredità milanese.

Il calendario

Eccezion fatta per la legatura, il *Libro d'Ore Borromeo* ci è giunto integro nel testo e nelle miniature: è un libro di piccole dimensioni, misura solo 95x69 millimetri.

I primi dodici fogli contengono il calendario illustrato (ff. 2r-13r)⁽⁷⁾, la sezione più celebre del codice. La freschezza narrativa e la ricchezza di dettagli descrittivi ne hanno fatto una fonte iconografica privilegiata per l'illustrazione della campagna e delle tecniche agricole della Lombardia quattrocentesca. In realtà il calendario Borromeo è eccezionale almeno per tre motivi.

Innanzitutto è inusuale la sua presenza, poiché il calendario Borromeo è preceduto in Lombardia solo da quello miniato da Michelino da Besozzo in un codice oggi ad Avignone illustrato dalle attività stagionali, e da quello miniato da Venturino Mercati coi segni zodiacali, conservato a New York⁽⁸⁾.

Secondariamente, il calendario delle *Ore Borromeo* è eccezionalmente più ricco dei due precedenti, poiché riunisce sia la raffigurazione del segno zodiacale, in alto, che quella delle attività agricole e degli svaghi signorili connessi con i mesi dell'anno, nella metà inferiore del foglio, secondo un modello che ha il suo più illustre precedente nelle *Très Riches Heures* del duca di Berry. Infine, risulta inedita nella Lombardia dell'epoca l'impaginazione di tipo illusionistico, che finge cioè che il testo sia vergato su un foglio srotolato sopra l'immagine dipinta e sospeso a nastri annodati a formare le lettere KL di *Kalendae*. L'inversione del rapporto tradizionale tra immagine e testo non è naturalmente un'invenzione di Cristoforo de' Predis, ma è questa la sua prima occorrenza in Lombardia. Cristoforo potrebbe essersi ispirato a modelli italiani, come un libro d'Ore miniato da Franco dei Russi all'inizio degli anni Settanta⁽⁹⁾, ma è più probabile che fra le sue fonti figurino un manoscritto franco-fiammingo sul tipo dei libri d'Ore realizzati a Bruges, come altri hanno già suggerito⁽¹⁰⁾.

Che la fonte sia franco-fiamminga può essere dimostrato attraverso l'esame

della scena domestica che illustra il mese di gennaio, nella quale un uomo si scalda davanti al camino acceso mentre una donna serve il pranzo e, in strada, i bambini giocano a palle di neve. L'illustrazione è vicinissima a quella di un libro d'Ore miniato a Bruges verso il 1500, finanche nel modo di raffigurare l'alzato della casa nel margine interno del foglio; solo, nel codice nordico i bambini che giocano hanno lasciato il posto a un uomo che cammina per strada⁽¹¹⁾. Naturalmente il codice fiammingo è troppo tardo per essere la fonte delle *Ore Borromeo*, ma basta a dimostrare l'esistenza di un prototipo, che Cristoforo de' Predis poteva conoscere direttamente o attraverso disegni.

Inoltre, che la scena domestica considerata fosse molto diffusa è confermato da una prova su carta – l'unica nota – di un niello, nella quale la composizione è anzi molto più vicina alla versione dipinta dal de' Predis. Blum la identificava con un *ménage brouillé*, una coppia in lite, e la considerava fiamminga del XVI secolo (35x40 mm)⁽¹²⁾. Se l'iconografia è certamente nordica, il niello da cui deriva la prova su carta potrebbe, a mio giudizio, essere italiano, come suggerisce il disegno classico dell'architettura (le incongruenze dell'immagine, con la compresenza di spazi interni ed esterni, indicano che il niello è il risultato di una lunga rielaborazione della scena originale).

Comunque stiano le cose, la scena domestica imitata nelle *Ore Borromeo* era già disponibile tra gli strumenti di lavoro riuniti nella bottega di Cristoforo de' Predis. Il miniatore l'aveva già impiegata nell'*Annuncio ad Anna* miniato entro il 1476 nelle *Vite dei santi Gioacchino e Anna* (Torino, Biblioteca Reale, Varia 124, f. 6v): l'interno è analogo a quello del gennaio Borromeo e, come in quello, Cristoforo rappresenta l'ombra della donna proiettata dal fuoco del camino sul muro di fondo⁽¹³⁾. Come vedremo in seguito, altri esempi mostrano che nelle *Ore Borromeo* Cristoforo de' Predis ha reimpiegato fonti già imitate in manoscritti precedenti, magari adattandole a contesti iconografici diversi.

Non sappiamo invece se Cristoforo disponesse di un calendario fiammingo completo, o solo di qualche scena, ma in ogni caso egli mostra di aver contaminato le sue fonti.

Nel mese di agosto, per esempio, il miniatore raffigura un dottore al capezzale di un malato vittima della canicola estiva, mentre l'assistente lo attende in strada col cavallo. La scena costituisce l'esito finale della trasformazione dell'iconografia classica di Agosto personificato, raffigurato come un uomo sposato circondato da frutta di stagione per dissetarsi. L'iconografia a soggetto medico si trova in qualche libro d'Ore italiano, dove in genere non figura però l'assistente che attende col cavallo. Questi dettagli si trovano invece in un calendario inciso derivato da un prototipo fiorentino perduto risalente al 1465 circa, detto *Calendario I*. Nella fonte, accanto al medico si vedono sia l'assistente che la zampa del cavallo: Cristoforo de' Predis doveva dunque conoscere il cosiddetto *Calendario I* o una fonte comune⁽¹⁴⁾.

L'Ufficio della Vergine e il ciclo cristologico

Al calendario segue l'Ufficio della Vergine, la sezione principale di un libro d'Ore, introdotto da un dittico illustrato sul verso dal *Matrimonio della*

Vergine e sul recto dall'*Annunciazione*, da un'iniziale con *Cristo benedicente* e, nel margine inferiore della carta, dalla coppia qui identificata con Isabella Borromeo e Francesco Attendolo Bolognini in ginocchio (ff. 15v-16r).

Il *Matrimonio della Vergine* occupa la sommità di un'edicola tripartita, costituita da uno zoccolo con la firma del miniatore e gli stemmi degli sposi, da un ordine mediano su cui due putti reggono il *rotulus* coll'intitolazione dell'ufficio, infine da un terzo ordine aperto in una piazza porticata che accoglie la scena narrativa.

Ecco un'altra grossa novità: dal momento che contiene l'intitolazione del libro, il f. 15v può essere definito il primo frontespizio architettonico della miniatura milanese, la prima occorrenza di un'invenzione così diffusa nella miniatura veneta. L'edicola è campita inoltre su un alone azzurro, il che conferma l'origine della fonte del de' Predis. È abissale la distanza che separa la rievocazione classicizzante dei veneti dal festoso decorativismo e dalla narrazione accostante del foglio milanese. La libera reinterpretazione del motivo proposta dal de' Predis colpisce anche se la si accosta ad uno dei frontespizi veneti tra i meno severi, come quelli dipinti dal Maestro dei Putti nel 1473-1476 ca⁽¹⁵⁾.

Altre novità caratterizzano le pagine successive dell'Ufficio della Vergine. L'ufficio di ognuna delle altre sette Ore è introdotto sul verso da una miniatura a piena pagina che riunisce quattro scene cristologiche e, sul recto, da un'iniziale istoriata accompagnata dalla cornice.

Rispetto alle consuetudini del Quattrocento, il ciclo dell'Infanzia e della Passione di Cristo è inusualmente ampio. In genere infatti i libri d'Ore presentano un'iniziale istoriata per ogni Ora dell'Ufficio della Vergine e per ogni Ufficio seguente, per un totale cioè di circa dodici scene, illustrate con episodi della vita di Maria e della Passione di Cristo. Qui si contano invece ventinove scene. Rari per l'epoca, cicli così ampi si trovano nei grandi messal-libri d'Ore lombardi di fine Trecento.

Un'altra singolarità è costituita dalla distribuzione del ciclo cristologico in composizioni quadripartite, un'invenzione priva di precedenti non solo in Lombardia, ma più in generale nel libro d'Ore italiano.

In ambito lombardo una simile distribuzione può evocare i tramezzi francescani, nei quali la *Crocefissione* (f. 63v, FIG. 96), collocata al centro della parete, ha dimensioni maggiori delle altre scene, come qui. Tuttavia, credo che se il de' Predis avesse desunto la distribuzione delle scene dai tramezzi affrescati, ne avrebbe ripreso anche qualche dettaglio iconografico, cosa che non ho riscontrato⁽¹⁶⁾. Per di più, se l'impaginazione quadripartita è inedita nel libro d'Ore italiano, non lo è in assoluto, anzi nasce proprio col *codex*: si pensi all'*Itala di Quedlinburg*, la più antica Bibbia illustrata giunta, dell'inizio del V secolo⁽¹⁷⁾. La pagina quadripartita è poi particolarmente diffusa in epoca medievale, come in una celebre Bibbia istoriata padovana di fine Trecento⁽¹⁸⁾ o in manoscritti gotici francesi⁽¹⁹⁾.

Lo schema quadripartito deve dunque venire dai manoscritti o, eventualmente, da reliquiari o piccoli oggetti di devozione di cui vedremo altri riflessi nel codice.

Qualche cenno per finire all'impaginazione degli altri uffici. I Salmi e le Litanie presentano una soluzione più semplice, costituita dall'iniziale istoriata e dalla cornice. Le cinque sezioni successive – Ufficio dei Morti, della Croce, dello Spirito Santo, Salterio abbreviato e Orazioni – tornano allo schema più ricco, cioè al dittico costituito da una miniatura a piena pagina illustrata da un santo a figura intera e, sul foglio seguente, dall'iniziale istoriata con cornice. L'apparato illustrativo delle *Ore Borromeo*, lussuoso, conosce dunque poche gerarchie interne.

L'analisi delle *Ore Borromeo* ha consentito di individuare sette nuove fonti iconografiche. Mi concentrerò naturalmente sui modelli seriali, ma va da sé che questi sono solo una delle fonti a cui attinge il miniatore, che guarda anche alla pittura a fresco e su tavola.

Al f. 113v, per esempio, il *San Gregorio* che introduce le Litanie è una citazione dello stesso santo affrescato da Vincenzo Foppa nei pennacchi della Cappella Portinari, un ciclo di cui Cristoforo aveva già imitato *Il miracolo della nube* nel codice agiografico del 1476⁽²⁰⁾. Ancora, il *Cristo benedicente* dell'incipit del Mattutino (f. 16r) adotta l'iconografia derivata da un prototipo di Rogier van der Weyden e ripresa in Italia anche da Antonello da Messina⁽²¹⁾.

Forse non è necessario cercare un comune denominatore in queste due fonti pittoriche, ma sia il san Gregorio Portinari che il tipo nordico del Cristo benedicente mostrano una forte componente prospettico-illusionistica, in sintonia con gli interessi esibiti da Cristoforo de' Predis nelle *Ore Borromeo*. È vero che nella pagina miniata viene omissso proprio l'artificio illusionistico, ma non poteva essere altrimenti, perché le convenzioni figurative del codice miniato e il formato minuscolo di un offiziolo escludono sia la visione da sott'in su dell'oculo foppesco che il protendersi della mano di Cristo nello spazio del lettore, che riuscirebbe aberrante. Nel Cristo dipinto da Cristoforo la mano poggia sul ginocchio.

Veniamo infine alle fonti seriali: nelle ventisette scene del ciclo cristologico ho potuto riconoscerne quattro, tutte fiorentine.

Al f. 42v, la *Strage degli Innocenti* è caratterizzata dalla posizione centrale del trono di Erode, eretto davanti a una veduta urbana in prospettiva (FIG. 90). La composizione riprende una *Giustizia di Salomone* nota attraverso una placchetta conservata a Berlino (FIG. 91)⁽²²⁾, che a sua volta deriva da un niello di cui si conserva un esemplare attribuito a Maso Finiguerra al Museo di Santa Giulia di Brescia⁽²³⁾.

Come avviene spesso nel passaggio dal modello seriale alla miniatura, Cristoforo ha ridotto il numero di personaggi, sopprimendo logicamente le figure che identificano la scena biblica nella fonte, cioè la donna in ginocchio e il neonato morto. L'orientamento della composizione suggerisce che Cristoforo abbia usato come modello la placchetta, ma può darsi che conoscesse anche una prova su carta. Infatti la composizione era già stata copiata entro il 1476 nel codice agiografico per Galeazzo Sforza, le *Vite dei santi*

Gioacchino e Anna, più precisamente in due scene di *Cristo davanti a Erode*, nelle quali sono imitati fedelmente anche la cornice ad archetti del baldacchino e i gradini circolari del trono (Torino, Biblioteca Reale, Varia 124, ff. 112r, 112v). Si conferma così che nelle *Ore Borromeo* Cristoforo de' Predis è ricorso a fonti già presenti in bottega, adattandole quando necessario ai nuovi temi richiesti⁽²⁴⁾.

Una seconda fonte seriale di Cristoforo de' Predis è un ciclo della Passione di Cristo, noto oggi attraverso quattordici calchi in zolfo divisi tra il British Museum (FIG. 20) e il Louvre⁽²⁵⁾. All'origine dei quattordici zolfi si collocano altrettanti nielli ricondotti all'attività giovanile di Maso Finiguerra, intorno al 1445, oggi perduti⁽²⁶⁾. Lanzi riteneva che gli zolfi provenissero da un tabernacolo della chiesa dei Camaldolesi di Firenze⁽²⁷⁾. Il successo e la diffusione del ciclo del Finiguerra sono attestati dagli zolfi, da alcune prove su carta e da qualche disegno di mano settentrionale del Quattrocento (FIG. 19)⁽²⁸⁾. A mia conoscenza, non è stata invece individuata finora nessuna ripresa pittorica. Le miniature delle *Ore Borromeo* (cui si legano quelle delle *Ore Arconati* di cui tratterò tra poco) sono dunque le sole citazioni pittoriche del ciclo della Passione individuate finora.

Nelle *Ore Borromeo*, Cristoforo de' Predis ha citato due episodi del ciclo ideato da Maso Finiguerra, tra cui l'*Ultima Cena*, con la singolare veduta in scorcio della panca e lo spigolo di questa in primo piano (f. 47v, FIG. 92). Cristoforo conosceva una prova su carta, poiché la sua composizione è in controparte rispetto allo zolfo (FIG. 93). Tuttavia, come risulterà chiaro più avanti, in quegli anni a Milano era probabilmente nota l'intera serie della Passione. Ci si deve allora chiedere cosa abbia spinto il miniatore a una selezione così drastica entro il ciclo. Bisogna ricordare che l'*Ultima Cena* è un soggetto raro nei libri d'Ore, che dunque non potevano offrire un modello valido per una composizione difficile, con ben tredici personaggi tutti più o meno della stessa importanza. Cristoforo trovò dunque nella sua fonte un bel l'esempio di *Cena* di minuscole dimensioni (61x45 mm, contro i circa 25 mm della miniatura), mostrando dunque di apprezzare in Finiguerra le qualità che gli saranno riconosciute da Vasari nelle vite dei Pollaiuolo: «per lavorare di bulino e fare di niello non si era veduto mai chi, in piccoli o grandi spazi, facesse tanto numero di figure quante ne faceva egli, sì come lo dimostrano ancora certe paci lavorate da lui in San Giovanni di Fiorenza, con istorie minutissime de la Passione di Cristo»⁽²⁹⁾.

È ora più facile cogliere il secondo prestito dallo stesso ciclo, che riguarda l'*Orazione nell'orto* (f. 53v, FIG. 94): se la composizione sembra dipendere dal modello fiorentino solo vagamente, la citazione letterale coinvolge invece san Pietro, che poggia il capo sferico sulla mano aperta sopra il ginocchio (FIG. 95). Infine, la *Crocefissione* Borromeo (f. 63v, FIG. 96) mostra che Cristoforo conosceva il niello con lo stesso soggetto attribuito all'attività tarda di Finiguerra, di cui sono note copie su metallo, prove su carta (FIG. 24), oltre a varie derivazioni, particolarmente frequenti in Lombardia⁽³⁰⁾. Vengono dal niello o da una sua derivazione il gruppo della Vergine sorretta dalle pie donne, e

il soldato appoggiato allo scudo ai piedi delle croce. Anche questa scena continuerà a sollecitare i miniatori più prossimi a Cristoforo de' Predis.

I margini

Accanto alle fonti per le scene narrative, Cristoforo de' Predis disponeva di modelli da utilizzare per l'ornato dei margini, assai vario nelle *Ore Borromeo*.

Il tipo più comune è costituito da volute filigranate arricchite di fiori e di uccelli, secondo le formule elaborate negli anni Cinquanta nel cantiere della *Bibbia di Borso d'Este* e ormai ampiamente diffuse in ambito padano⁽³¹⁾. Altri margini ricorrono al repertorio ispirato all'oreficeria, seguendo le invenzioni profuse da Gerolamo da Cremona nel *Messale di Barbara di Brandeburgo*, agli inizi degli anni Sessanta, anch'esse affermate nella miniatura del tempo⁽³²⁾. A perle e castoni si affiancano talvolta imprese borromaiche in forma di gioiello, che potrebbero riflettere i monili araldici dell'epoca. Al f. 48r, per esempio, l'impresa borromaica del cammello accucciato ricorda un fermaglio del Museo del Bargello di Firenze, prodotto dell'oreficeria parigina di fine Trecento⁽³³⁾.

Ma anche tra i margini del codice si nasconde una derivazione da un modello seriale, la quinta individuata. Al f. 47v, le candelabre esuberanti e un po' instabili che ornano i margini richiamano quelle di un'incisione fiorentina databile intorno al 1465, di attribuzione assai discussa, raffigurante la *Cattura di un prigioniero*, ispirata al gruppo donatelliano di *Giuditta e Oloferne* già in Palazzo Medici (256x182 mm, FIG. 97)⁽³⁴⁾. Nessuna sezione delle candelabre miniate è identica a quelle incise. Siamo però ormai sufficientemente abituati alle riformulazioni di Cristoforo per accettare l'idea che i vasi baccellati ed embricati e le cascate di perle delle sue candelabre derivino da questo foglio. Che proprio questa sia la fonte di Cristoforo mi pare confermato dalla due arpie che, ammansite, ritornano nel margine inferiore della miniatura, anch'esse derivate dall'incisione. È l'ultima fonte seriale che ho identificato nelle *Ore Borromeo*.

Gli ultimi e più bei margini dell'offiziolo sono quelli dell'Ufficio di Nona (f. 58v, FIG. 98), concepiti illusionisticamente come una larga cornice d'oro ornata di festoni, perle, smalti monocromi incastonati. Anche le quattro scene cristologiche sono come incassate nella cornice, che infatti è ombreggiata con inchiostro nero su due lati, lumeggiata con tempera gialla sugli altri due, come per suggerirne la tridimensionalità.

Fernanda Wittgens pensava che le campane vegetali miniate derivassero dai pilastri della Cappella Portinari, ed è questa l'unica fonte della *Ore Borromeo* precisamente individuata finora⁽³⁵⁾. Temo però che non sia corretta: diversamente da quelle miniate, le campane dei pilastri Portinari presentano infatti giri alternati di foglie e frutti. I modelli tipologicamente più prossimi alle miniature di Cristoforo si devono allora cercare ancora una volta nei libri, come in un esemplare delle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone stampato

a Venezia nel 1472 e miniato dal Maestro dei Putti per i veneziani Donà (FIG. 99)⁽³⁶⁾; i motivi ornamentali – festoni, campane vegetali, perle, medaglioni al centro dei margini – e anche la loro disposizione sono molto vicini a quelli delle *Ore Borromeo*. L'esemplare citato permette di ricordare opportunamente che i libri a stampa dipinti erano uno dei canali attraverso i quali i miniatori milanesi potevano venire a conoscenza dei prodotti forestieri.

I *Libri Mastri Borromeo* attestano infatti che il conte Giovanni – il padre di Isabella, proprietaria del nostro offiziolo – fu sollecito acquirente delle novità tipografiche italiane. Nel 1471, per esempio, acquistò a Roma otto libri a stampa, tra i quali un Donato. Salvo errore, dovrebbe trattarsi di un esemplare dell'*Ars minor* stampato a Subiaco nel 1465 da Sweynheim e Pannartz, cioè il primo libro stampato in Italia, un'edizione di cui non sopravvive nessun esemplare⁽³⁷⁾. Ma già nel 1470 i *Libri Mastri* registrano il pagamento per un Plinio acquistato a Venezia⁽³⁸⁾: i registri non dicono se fosse manoscritto o a stampa ma un anno prima, nel 1469, dai torchi di Giovanni da Spira era uscito il primo libro stampato in laguna, e cioè proprio l'*Historia naturalis* di Plinio. È difficile credere a una coincidenza, così il Plinio acquistato dai Borromeo nel 1470 è molto probabilmente un esemplare della *princeps* veneziana.

Evoco questi acquisti perché sappiamo che talvolta tipografi e librai mettevano in commercio libri già miniati, ai quali il committente si limitava ad aggiungere lo stemma. Dunque è anche attraverso gli incunaboli veneti eventualmente acquistati dai Borromeo – è un'ipotesi – che Cristoforo poteva conoscere esempi di decorazione veneziana, come quella riflessa nelle campane dei bordi delle *Ore Borromeo* (f. 58v).

Naturalmente non è questo l'aspetto più singolare della pagina, che risiede invece nella sua concezione illusionistica. La simulazione di smalti dipinti nelle cornici miniate ha qualche precedente in ambito lombardo, ma con pochi rapporti con l'invenzione di Cristoforo de' Predis. I rapporti iconograficamente più stretti si possono individuare invece con la legatura delle *Ore Torriani* del Museo Condé di Chantilly, cioè con un vero e proprio prodotto di oreficeria⁽³⁹⁾: i due piatti interni delle *Ore Torriani* sono costituiti da larghe cornici dorate e incise, che inquadrano uno smalto dipinto raffigurante una scena della Passione di Cristo. Lungo le cornici sono inoltre incastonati sei smalti circolari raffiguranti il busto di un santo, secondo uno schema analogo a quello adottato nelle *Ore Borromeo*. Le *Ore Torriani* risalgono però all'ultimo decennio del secolo e non possono costituire la fonte di Cristoforo de' Predis. Questi doveva dunque essersi ispirato a sua volta a uno dei numerosi oggetti di devozione – paci smaltate, anconette devozionali o anche piatti interni di legature – di cui parlano le carte d'archivio⁽⁴⁰⁾.

La fonte precisa del miniatore attende di essere identificata, ma almeno un'altra pagina delle *Ore Borromeo* documenta la tendenza a trasformare le carte miniate in un autonomo oggetto di meditazione e preghiera che potenzia la funzione devozionale dell'immagine: nei ff. 53v e 54r, le immagini cristologiche sono affiancate da filatteri attorcigliati sui quali sono scritte brevi preghiere, esattamente come in una celebre targa pendente del Poldi Pezzoli,

di un decennio più tarda, che dipende anche stilisticamente dal linguaggio di Cristoforo de' Predis⁽⁴¹⁾.

Un problema importante può per il momento esser solamente evocato: Cristoforo de' Predis non può esser stato l'unico responsabile della concezione di questo libriccino, il cui apparato illustrativo deve esser stato concordato coi committenti e probabilmente col precettore dei rampolli. Nei *Libri Mastri Borromeo* ricorre con frequenza, tra gli anni 1465 e 1472 circa, il nome di un «prete Ambroso da sancto Piero», che riceve tutti i pagamenti relativi alle commissioni librarie: per aver comprato un libro greco, per aver fornito carta e aver scritto un offiziolo, per dei salmitti, cioè delle iniziali ornate, per delle legature; talvolta il prete Ambrogio viene remunerato con formule come «per sue fatiche», oppure perché «fece fare le soprascripte cose», o ancora «per più spese fece a l'oficiolo» (di Isabella). Il prete Ambrogio da San Pietro in Gessate era dunque la persona che si occupava direttamente della biblioteca dei Borromeo, acquistando libri, procurando materiale e distribuendo i compiti ad artigiani e artisti. È un buon candidato per il ruolo di supervisore dell'allestimento delle *Ore Borromeo* e per la programmazione del loro piano iconografico⁽⁴²⁾.

Le Ore Arconati

Circa dieci anni dopo la sua realizzazione, l'*Offiziolo Borromeo* costituì il modello iconografico delle *Ore Arconati*, appartenute a Ippolita Gallarati e Giovan Battista Arconati, sposi dal 1488 circa (collezione privata, 110x80 mm)⁽⁴³⁾.

Esattamente come nelle *Ore Borromeo*, l'Ufficio della Vergine Arconati si apre col dittico *Matrimonio della Vergine-Annunciazione*, cui seguono le altre sette Ore, ognuna introdotta da una miniatura a piena pagina sul verso, che riunisce quattro scene cristologiche, e da una carta con iniziale miniata e cornice sul recto seguente. Le *Ore Arconati* sono, con le *Ore Borromeo*, il solo altro manoscritto che disponga ventisette episodi cristologici in uno schema quadripartito⁽⁴⁴⁾.

Nelle scene cristologiche delle *Ore Arconati* il miniatore ha moltiplicato i ricorsi al ciclo fiorentino della Passione già imitato da Cristoforo de' Predis. Poiché tutte le scene sono in controparte rispetto agli zolfi, il miniatore disponeva di stampe cartacee. Derivano dal ciclo fiorentino *La Cena*, già imitata da Cristoforo, *La lavanda dei piedi*, le pose dei tre apostoli ne *L'Orazione nell'orto*, lo schema del *Bacio di Giuda*, la posizione di Cristo nella *Flagellazione*, la composizione di *Cristo incoronato di spine* e della *Discesa al Limbo*, la Vergine e Simone il Cireneo nel *Cristo portacroce*.

Le riprese sono talmente numerose – otto scene su quattordici, più della metà – da far credere che il miniatore possedesse l'intero ciclo, tanto più che un'indagine più attenta mostra che egli disponeva di un vero catalogo di modelli seriali, tra i quali la ben nota *Crocefissione* attribuita al tardo Finiguerra, già impiegata da Cristoforo⁽⁴⁵⁾. Dilatata la composizione in larghezza (86x65

mm), ridotto il numero delle figure, dell'originale rimangono la densità compositiva e interi gruppi, come la Vergine svenuta, l'armato di spalle con lo scudo o ancora i due uomini ai piedi della croce. L'orientamento della miniatura ricalca quello del niello: come già Cristoforo, il miniatore disponeva dunque di un esemplare su lastra metallica o su carta.

Un'altra fonte seriale opera nel *Matrimonio della Vergine* al f. 22v. La scena si svolge davanti a un tempio a pianta centrale coperto da cupole su tamburo, di cui si è visto il modello nell'edificio inciso sul verso della medaglia disegnata da Sperandio da Mantova per Francesco Sforza⁽⁴⁶⁾. Le due architetture però hanno in comune solo la tipologia planimetrica e il sistema di copertura⁽⁴⁷⁾: nel tempio del libro d'Ore sono omessi l'intero ordine superiore e la cupola centrale del supposto modello.

In realtà, la fonte precisa per il tempio miniato nelle *Ore Arconati* è il niello fiorentino raffigurante l'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, noto in un solo esemplare su carta (48x45 mm)⁽⁴⁸⁾. A parte la soppressione della cupola centrale, la ripresa è fedele fino al dettaglio del cherubino inserito nel frontone triangolare. Cristoforo de' Predis aveva già impiegato questa fonte per i due templi che rovinano dopo la morte di Cristo nel codice agiografico di Galeazzo Sforza (ff. 119v, 120v). La ripresa di Cristoforo è come al solito più libera, ma l'analogia tra le cupole laterali, concluse da una lanterna e da una palla, è evidente. Una volta di più, il miniatore delle *Ore Arconati* impiega fonti presenti nella bottega di Cristoforo.

Anche l'*Annunciazione* Arconati (f. 23r) deriva da un'incisione, nota in un unico esemplare conservato a Praga, databile al 1462 (185x135 mm, 171x132 per il bordo interno)⁽⁴⁹⁾. La miniatura è in controparte, ma la qualità piuttosto modesta dell'incisione suggerisce che si tratti della rielaborazione di un prototipo, che potrebbe costituire la fonte diretta del manoscritto lombardo. L'ultima ripresa di una fonte seriale individuata nelle *Ore Arconati* è al f. 200v, che introduce la Messa per la Vergine illustrata dagli sposi inginocchiati davanti alla Madonna col Bambino (FIG. 100). Il trono a baldacchino retto da volute e il gradino convesso della pedana imitano il niello raffigurante *La Vergine e il Bambino tra i santi Stefano e Albano*, di cui è nota una prova su carta (82x84 mm, FIG. 101)⁽⁵⁰⁾. L'immagine miniata è invertita rispetto alla stampa.

Ambrogio de' Predis

Quali conclusioni possono trarsi da questa indagine? I modelli seriali delle *Ore Borromeo*, tutti fiorentini, precedenti il manoscritto anche di tre decenni, sono solo una delle fonti di Cristoforo de' Predis, che vi attinge con fantasia e gusto per la contaminazione per comporre sia le scene narrative che le soluzioni decorative. Almeno alcune delle fonti non furono ricercate appositamente per le *Ore Borromeo*, ma facevano parte dei ferri del mestiere del miniatore, che se ne era già ispirato per il manoscritto agiografico miniato per Galeazzo Maria Sforza prima del 1476. In almeno un caso è attestato il

reimpiego di una fonte in un contesto narrativo diverso: il *Giudizio di Salomone* è imitato per comporre una *Strage degli Innocenti*.

Le *Ore Borromeo* costituirono il prototipo per le *Ore Arconati*, che ne ripresero l'impaginazione dell'Ufficio della Vergine, il ciclo cristologico, singole iconografie, e soprattutto un metodo di lavoro, la copia di modelli seriali. I modelli seriali sono quelli già usati da Cristoforo o nel manoscritto sforzesco, come il *Tempio di Salomone*, o nelle *Ore Borromeo*, come il ciclo della Passione. A questi il miniatore delle *Ore Arconati* ne affiancò altri, che non costituiscono tuttavia un sostanziale aggiornamento o riorientamento di gusto, e sono ripresi in modo molto fedele.

Le *Ore Borromeo* sono allora ciò che si chiama un prototipo. Poiché questo prototipo non era più facilmente accessibile verso gli anni Novanta del Quattrocento, la sua ripresa deve esser stata consentita da una memoria grafica, come per esempio un repertorio di disegni. La fedeltà al prototipo non può spiegarsi come un semplice fenomeno di circolazione di modelli entro un ambiente di cultura omogeneo per orientamenti di gusto. Tale fedeltà si spiega meglio come un fenomeno di trasmissione di modi operativi e di disegni, modelli seriali e non, entro quella che per convenzione definiamo una bottega, nella fattispecie la bottega depredisiana, alla cui testa, negli anni Novanta, sembra logico trovare Ambrogio.

Come noto, Ambrogio appare infatti a diverse riprese coinvolto nella produzione di miniature, a partire dall'inizio degli anni Settanta e ancora nel 1503 e nel 1509, quando prende a bottega due garzoni per insegnar loro l'arte della miniatura, attestando dunque un'attività continua in questo campo⁽⁵¹⁾.

Anche lo studio delle fonti delle *Ore Borromeo* sembra confermare una continuità tra l'attività di Cristoforo de' Predis e alcuni manoscritti e smalti di fine Quattrocento, tra i quali le bellissime *Ore Torriani*, ornate da miniature e smalti. Le *Ore Arconati* e le *Ore Torriani* imitano il prototipo di Cristoforo de' Predis con una fedeltà e, per così dire, con gli stessi ferri del mestiere, che sembrano pienamente giustificabili entro quella che possiamo per il momento continuare a chiamare la bottega de' Predis⁽⁵²⁾.

NOTE

⁽¹⁾ Il codice appartenne in precedenza al milanese Ludovico Maggi, vescovo di Lucera, morto nel gennaio 1619, cfr. C. MARCORA, *I libri d'Ore della biblioteca Ambrosiana*, Milano 1973, pp. 25-38. La bibliografia essenziale sul miniatore e sull'offiziolo è in C. QUATTRINI, *Predis, Cristoforo de'*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 876-878, alla quale si devono aggiungere M. NAVONI, scheda nr. 63, in *Codex. I tesori della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 2000, p. 115, e P. VENTURELLI, scheda nr. 32, in *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti eoreficerie nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 30 settembre 2011-29 gennaio 2012) a cura di P. Venturilli, Milano 2011, pp. 178-180.

⁽²⁾ L. BELTRAMI, *Il libro d'Ore Borromeo alla Biblioteca Ambrosiana miniato da Cristoforo Pre-*

da. *Secolo XV*, Milano 1896, pp. 21-27. L'ipotesi è riecheggiata da R. PASSONI, *Il codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino e Cristoforo de' Predis*, in *Il codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino miniato da Cristoforo de' Predis* (Milano, 1476), a cura di A. Vitale-Brovarone, Torino 1987, p. 102, e accolta da G.Z. ZANICHELLI, in *Il gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo-28 giugno 1998) a cura di P. Ceschi Lavagetto e A. Gigli, Ginevra – Milano 1998, p. 219, e da C. QUATTRINI, *Il libro d'ore dei musei civici di Como e la miniatura milanese del Rinascimento*, in *Il libro d'ore dei musei civici di Como*, Como 2002, p. 26.

⁽³⁾ V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi*, I-IX, Milano 1928-1936, II, pp. 106-107 (rist. anast. Arnaldo Forni). *Stemmario trivulziano*, a cura di C. Maspoli, Milano 2000, p. 325: *d'azzurro, al leone d'oro, lampassato e osceno di rosso, afferrante con la branca destra un ramo di melo cotogno fogliato di verde, fruttifero in apice di una mela cotogna volta all'insù d'oro*. S. CERRINI, *Libri e vicende di una famiglia di castel-lani a Pavia nella seconda metà del Quattrocento*, «Studi Petrarcheschi», 7 (1990), p. 346.

⁽⁴⁾ A. GIULINI, *Nozze Borromeo nel Quattrocento*, «Archivio Storico Lombardo», 14 (1910), p. 264. Per l'identificazione degli sposi, si veda P.L. MULAS, *La miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Quattrocento*, in *Le Ore Torriani. Commento al fac-simile*, a cura di P.L. Mulas, Modena 2009, pp. 14, 75, n. 6. Alla stessa identificazione è giunta indipendentemente M.C. PASSONI, *Alcune considerazioni su Giovanni Ambrogio de' Predis miniatore e uno smalto inedito*, «Raccolta Vinciana», 33 (2009), pp. 141-186, che ha inoltre ritrovato la data del matrimonio, a me sconosciuta al momento del convegno. In alternativa, per VENTURELLI, scheda nr. 32, in *Oro dai Visconti*, cit. n. 1, il libro d'Ore potrebbe esser stato commissionato per le nozze di Franceschina Borromeo con Francesco Sforza di Borgonuovo, celebrate nel marzo 1486. Poiché Cristoforo morì nel settembre del 1483 (cfr. n. 6), si tratterebbe allora di una commissione per gli sponsali.

⁽⁵⁾ G. BISCARO, *Note di storia dell'arte e della coltura a Milano dai libri mastri Borromeo (1427-1478)*, «Archivio Storico Lombardo», 41 (1914), p. 93. A lungo si è creduto che i *Mastri Borromeo* fossero scomparsi nell'ultimo conflitto mondiale. La loro sopravvivenza presso i Borromeo all'Isola Bella (Stresa) è stata in realtà segnalata da M. PEDRALLI, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano 2002, pp. 278-279, alla quale si rimanda anche per la biblioteca dei Borromeo, da integrare con S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008, pp. 68-71 (qui, a p. 115, n. 172, anche la data di nascita di Isabella, 9 settembre 1459) e EADEM, *Una chiave per Palazzo Borromeo: l'inventario dei beni di Cleofe Pio da Carpi Borromeo e di Lancillotto Borromeo (1513)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 103-113.

⁽⁶⁾ PASSONI, *Alcune considerazioni*, cit. n. 4, p. 143, n. 6. Cristoforo era nato verso il 1443-1445, come si desume da un atto del 1461 in cui risulta avere tra sedici e diciotto anni: P. VENTURELLI, *Documenti inediti per Giovanni Ambrogio de' Predis. Tra miniatura, oreficeria e questioni di metodo*, «Arte Cristiana», 93, 830 (2005), p. 400 (Regesto 1).

⁽⁷⁾ Questa sezione occupa esattamente dodici fogli, uno per mese, e l'illustrazione è sempre sul recto del foglio, sulla metà destra del codice aperto, con una piacevole euritmia distributiva. La soluzione è tutt'altro che scontata: in altri offizioli lombardi, le illustrazioni dei mesi si trovano ora a sinistra ora a destra del libro aperto, là dove inizia il mese illustrato, che si può trovare sullo stesso foglio in cui finisce il mese precedente. Per consentire una corrispondenza regolare tra testo e immagine, il copista delle *Ore Borromeo* ha riservato ai fogli del calendario, e solo a questi, uno specchio di scrittura di diciassette linee, più ampio di quello che caratterizza le altre sezioni del codice, di tredici linee. Egli dunque può trascrivere la totalità dei giorni di un mese sulle due facce dello stesso foglio. È solo uno degli accorgimenti che mostrano la cura riservata all'allestimento del codice.

⁽⁸⁾ M. VISIOLI, *L'iconografia dei mesi nei calendari lombardi del Quattrocento*, in *Le Ore Torriani*, cit. n. 4, pp. 85-122.

⁽⁹⁾ Milano, Biblioteca Ambrosiana, S.P. 13. F. TONIOLO, *Franco dei Russi*, in *Dizionario biografico*, cit. n. 1, p. 241.

⁽¹⁰⁾ A partire da F. WITTEGNS, *Cristoforo de' Predis*, «La Bibliofilia», 36 (1934), pp. 341-370. Si veda anche PASSONI, *Il codice Varia 124*, cit. n. 2, pp. 99-102. Per un esemplare fiammingo simile al nostro, si veda il codice riprodotto in M. SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Leuven – Tournai 1998, p. 391 e sgg.

⁽¹¹⁾ Scheda n. 23, in *Ars vivendi ars moriendi. Die Kunst zu leben Die Kunst zu sterben*, catalogo della mostra (Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 15 dicembre 2001-22 maggio 2002), a cura di J.M. Plotzek et alii, München 2001.

⁽¹²⁾ A. BLUM, *Les nielles du Quattrocento. Musée du Louvre. Cabinet d'Estampes Edmond de Rothschild*, Paris 1950, cat. 200.

⁽¹³⁾ Sul codice, PASSONI, *Il codice Varia 124*, cit. n. 2, pp. 85-113. Cfr. anche C. VITULO, scheda nr. 84, in *Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Marciana, 2 luglio-14 novembre 1998), a cura di S. Gentile, Venezia 1998, pp. 330-333. A questo proposito, e sul “consumo di invenzioni altrui” nei de' Predis, si vedano le osservazioni di G. ROMANO, *Il polittico di Marco Scarognino alla Pinacoteca di Varallo e il Maestro della Cappella di Santa Margherita a Crea*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, p. 384, nota 14.

⁽¹⁴⁾ P.L. MULAS, *L'iconographie du mois d'août dans deux livres d'Heures milanais du XV^e siècle*, in *Création et mémoire dans la culture italienne de la Renaissance au XVIII^e siècle*, a cura di S. Leoni e A. Perifano, Paris 2001 (*Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 718), pp. 23-37.

⁽¹⁵⁾ Si veda per esempio il volume riprodotto in L. ARMSTRONG, scheda nr. 70, in *The Painted Page. Italian Book Illumination 1450-1550*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 27 ottobre 1994-22 gennaio 1995; New York, The Pierpont Morgan Library, 15 febbraio – 7 maggio 1995), a cura di J.J.G. Alexander, London – New York 1995, pp. 151-152.

⁽¹⁶⁾ A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano 1983, pp. 197-214. Per C. QUATTRINI, *Foppa e i miniatori*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauri*, atti del seminario internazionale di studi (Brescia, 26-27 ottobre 2001) a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Ginevra-Milano, 2002, p. 250, le scene del ciclo potrebbero venire da modelli pittorici perduti.

⁽¹⁷⁾ K. WEITZMANN, *Manuscripts gréco-romains et paléochrétiens*, New York 1977, pp. 15, 40.

⁽¹⁸⁾ A. DONADELLO, F. TONIOLO, scheda nr. 58, in *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo-27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo, Modena 1999, pp. 161-165.

⁽¹⁹⁾ Un esempio parigino è nel Salterio-Libro d'Ore del nono decennio del Duecento, riprodotto in *The Burdett Psalter and Hours*, Sotheby's, London, 23 June 1998, lot 50. Un altro esempio in un libro di preghiere tedesco, cfr. scheda nr. 102, in *The Golden Age of Dutch Manuscript painting*, introduzione di J.H. Marrow, New York 1990, pp. 293-294.

⁽²⁰⁾ QUATTRINI, *Foppa e i miniatori*, cit. n. 16, pp. 249-257. La scena del miracolo fu imitata anche da Giovan Pietro Birago nei corali del duomo di Brescia, cf. C. MORI, scheda nr. 5, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia,

Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002) a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Ginevra-Milano 2003, p. 160.

- (21) J. BIALOSTOCKI, *Fifteenth-Century Pictures of the Blessing Christ, Based on Rogier van der Weyden*, «Gesta», 15 (1976), pp. 313-320. S. RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, Paris 1997, pp. 197-205.
- (22) A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948, I, nr. A.I.94 (vicino a Antonio Pollaiuolo, verso 1460-1480); M.J. ZUCKER, *Early Italian Masters*, in *The Illustrated Bartsch*, 24, *Commentary*, Part I, New York 1993, nr. 2401.038, p. 21 (da un niello di Finiguerra, terzo quarto del sec. XV).
- (23) G. PANAZZA, *I musei e la pinacoteca di Brescia*, Bergamo 1959, p. 80, propendeva per un'origine bresciana della lastra.
- (24) *Il Giudizio di Salomone* è imitato anche in una *Strage degli Innocenti* miniata verso il 1485 da Francesco da Castello in un corale di San Sisto a Piacenza, oggi in collezione privata italiana. P.L. MULAS, *I corali di San Sisto: gli artisti*, in *I corali di San Sisto a Piacenza*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Farnese, 5 novembre 2011-27 febbraio 2012) a cura di M. Bollati, Piacenza 2011, p. 53. K. SUTTON, in *Valuable Manuscripts and Printed Books*, Christie's, London, 12 november 2008, p. 96, aveva notato la particolare iconografia della *Strage degli Innocenti* miniata da Francesco da Castello.
- (25) A. BLUM, *Les nielleurs du Quattrocento et Maso Finiguerra*, «Gazette des Beaux-Arts», 9 (1933), pp. 214-230. A.M. HIND, *Nielli chiefly Italian of the XV Century. Plates, sulphur Casts and Prints preserved in the British Museum*, London 1936, catt. 142-150. BLUM, *Les nielles*, cit. n. 12, catt. 2-6. Per la serie parigina si veda ora C. LOISEL, P. TORRES, *Les premiers ateliers de la Renaissance de Finiguerra à Botticelli*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 7 luglio-8 ottobre 2011), Paris 2011, p. 145.
- (26) Scheda nr. 42, in *Oreficeria sacra italiana. Museo Nazionale del Bargello*, a cura di M. Collareta e A. Capitanio, Firenze 1990. M. COLLARETA, *Finiguerra, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, p. 54.
- (27) L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia*, I-VI, Bassano 1809, I, p. 90. Cfr. anche L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze 1968, p. 79 e n. 1.
- (28) G. PANAZZA, C. BOSELLI, *La Pinacoteca Tosio Martinengo*, Milano 1974, p. 198, figg. 192-194 (maestro veronese).
- (29) G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, I-VI, Firenze 1966-1987, III, pp. 500-501.
- (30) K. OBERHUBER, *A Niello Plaque in Washington*, «The Burlington Magazine», 97, n. 871 (1975), p. 672. M. COLLARETA, scheda nr. 44, in *Oreficeria sacra*, cit. n. 26.
- (31) Cristoforo utilizza cornici ferraresi quattro volte, ai ff. 28v-29r, 71v-72r, 176v-177r, 204v-205r.
- (32) A. DE MARCHI, *Tra Ferrara e Mantova: il Messale di Barbara Gonzaga*, in *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmé Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 marzo-31 maggio 1998) a cura di F. Toniolo, Modena 1998, pp. 115-118. Sul tema, si veda ora G. BALDISSIN MOLLI, *La miniatura ingioiellata di Girolamo da Cremona*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in Onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Milano 2012, pp. 285-291.
- (33) E. TABURET-DELAHAYE, scheda nr. 85, in *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 22 marzo-12 luglio 2004) a cura di E. Taburet-Delahaye, Paris 2004, pp. 163-164. Cfr. P. VENTURELLI, scheda nr. 10, in *Oro dai Visconti*, cit. n. 1, pp.

128-129, per un'attribuzione a bottega lombarda dell'inizio XV secolo e un'ipotesi di identificazione coll'impresa borromaica.

- (34) HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 22, cat. A.II.11, p. 67 (bottega del Pollaiuolo). J. GOLD-SMITH PHILLIPS, *Early Florentine designers and engravers*, Cambridge 1955, p. 55 (Finiguerra per gli elementi decorativi). ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 22, n. 2403.125, p. 267 (Baccio Baldini). *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973, p. 20, n. 12 (Maestro della Passione di Vienna).
- (35) WITTGENS, *Cristoforo*, cit. n. 10, p. 358. La fonte è rievocata da L.P. GNACCOLINI, scheda nr. 10, in *Ambrogio. L'immagine e il volto*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, Chiostri di Sant'Eustorgio, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. Biscottini, L. Crivelli, S. Zuffi, Venezia 1998, pp. 58-59.
- (36) G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento*, Venezia 1969, cat. 43, fig. 54. L. ARMSTRONG, *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London 1981, pp. 113-114, cat. 18.
- (37) BISCARO, *Note di storia dell'arte*, cit. n. 5, p. 92.
- (38) BISCARO, *Note di storia dell'arte*, cit. n. 5, p. 92.
- (39) Il confronto tra gli smalti delle *Ore Torriani* e i bordi delle *Ore Borromeo* è proposto in P.L. MULAS, scheda nr. 13, in *Enluminures italiennes. Chefs-d'oeuvre du Musée Condé*, catalogo della mostra (Chantilly, Musée Condé, 27 settembre 2000-1 gennaio 2001), Chantilly-Paris 2000, pp. 51-56. ID., *Les Heures Torriani au Musée Condé*, «Le Musée Condé», 57 (2000), pp. 8-15. Si vedano inoltre P. VENTURELLI, *Paxeta, Maestà, Agnusdei, libretti. La targa pendente del museo Poldi Pezzoli di Milano*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'Antichità ai giorni nostri*, a cura di L. Lenti, D. Liscia Bemporad, Venezia 2001, pp. 79-99 (poi in *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, p. 182), e EAD., scheda nr. 32, in *Oro dai Visconti*, cit. n. 1.
- (40) Una rassegna è in VENTURELLI, *Paxeta, Maestà*, cit. n. 39.
- (41) Questo il testo dei filatteri: in alto nel cartiglio, PASSIO DNI YHU; a sinistra, SI NON ALBUERO (?) TIBI PEDES (?) NON [...] (Giovanni, XIII, 8) / XPI SECUNDUM LUCAM MANE AUTEM [IAM] FACTO; f. 54r, IN ILLO TEMPO EXTOLLENS QUEDAM [VOCEM] MULIER DE TURBA DIXIT BEATUS [...] (Luca, 11, 27). Per l'iconografia della targa smaltata del Poldi Pezzoli, cfr. G. ROMANO, scheda nr. 22, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982, pp. 78-80. A. ZANNI, scheda nr. 48, in *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Milano 2009, p. 158. VENTURELLI, scheda nr. 34, in *Oro dai Visconti*, cit. n. 1, pp. 186-188, avanza dubbi sull'autenticità dei filatteri e sulla morfologia d'origine della targa. Personalmente non vedo ragioni di credere che la targa fosse in origine un oggetto diverso, come una legatura.
- (42) Sul prete Ambrogio, si veda PASSONI, *Alcune considerazioni*, cit. n. 4, pp. 150-151.
- (43) P.L. MULAS, *Il libro d'Ore Arconati: committenza e modelli iconografici*, «Artes», 3 (1995), pp. 46-56. J.J.G. ALEXANDER, [Recensione a] *Enluminures italiennes. Chefs-d'oeuvre du Musée Condé*, catalogo della mostra (Chantilly, Musée Condé, 27 settembre 2000-1 gennaio 2001), Chantilly-Paris 2000, «Bulletin du bibliophile», 1 (2001), p. 223, segnala che il manoscritto è oggi in una collezione privata milanese.
- (44) La successione degli episodi è quasi la stessa: nelle *Ore Arconati* due episodi dell'Infanzia e della Passione di Cristo, *Il ritorno di Gesù dal Tempio* e *Cristo inchiodato alla croce*, sono tuttavia sostituiti da due scene *post mortem*, la *Pietà* e la *Discesa al Limbo*.
- (45) COLLARETA, scheda nr. 44, in *Oreficeria sacra*, cit. n. 26, fornisce un elenco di derivazioni.

Invenzioni e derivazioni nei libri illustrati milanesi del Rinascimento

Silvia Urbini

Per la diffusione dei linguaggi pittorici e in generale per la circolazione dei modelli iconografici e stilistici, accanto al nomadismo degli artisti, è significativo considerare anche quello dei tipografi, che nei loro voluminosi bagagli riservavano un posto speciale a matrici e incisioni su legno e su rame, e a libri illustrati da replicare a seconda delle richieste del mercato. Si spostavano, come gli artisti del resto, verso i luoghi dove la congiuntura politica ed economica dava speranze di lavoro.

Dalla Germania arrivarono a Milano due tipografi molto prolifici, Leonard Pachel e Ulrich Scinzenzeler⁽¹⁾. In società e autonomamente pubblicarono quasi 500 opere, a coprire ogni ramo dello scibile del tempo. Non mancarono i libri illustrati, come il *Tractatus contra amorem* di Battista Fregoso del 1496 (FIG. 102), e ci soffermiamo su un esemplare conservato a Washington⁽²⁾. Nella bottega del libraio, come è noto, i volumi giungevano non rilegati. Chi comprava, a seconda delle possibilità, sceglieva la sua legatura: in questo caso si preferì una copertina in carta (rarissima vista la deperibilità del materiale). Max Sander, che studiò questo tipo di legature 'povere', pensava fosse di derivazione ferrarese, dal momento che esiste un'altra copertina appartenente alla stessa famiglia dove sono rappresentati Giorgio e Maurelio, santi totemici della capitale estense⁽³⁾.

Dentro il libro invece soffia il vento del nord. Secondo Samek Ludovici, l'immagine del poeta-soldato che compone davanti ai protagonisti del suo poema (*Iinopia, Zelotipia, Derisio, Luctus, Mors immatura, Morsa eterna, Amore legato*), deriva dalla grafica di Bamberg, e in particolare da *Der Ackermann aus Boehmen* del 1463. Secondo Lamberto Donati invece il prototipo è francese⁽⁴⁾.

Per gli stessi editori uscì un prezioso *Officio della Vergine* nel 1503 (FIGG. 103a, 103b). Si tratta di un libro rarissimo, di cui conosco solo la copia conservata alla Fondazione Cini. Ha condiviso la storia collezionistica di alcuni tra i più importanti libri rinascimentali: nell'Ottocento faceva parte della collezione del raffinato bibliofilo milanese Girolamo d'Adda, da qui passò in quella del pittore preraffaellita, conoscitore e antiquario londinese Charles

⁽⁴⁶⁾ Scheda nr. 260, in BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Exhibition of Illuminated Manuscripts*, London 1908, p. 126. Ripreso nella bibliografia successiva, cfr. scheda nr. 90, in G. WARNER, *Descriptive Catalogue of Illuminated Manuscripts in the Library of C.W. Dyson Perrins*, I-II, Oxford 1920, I, pp. 201-204.

⁽⁴⁷⁾ Per la medaglia, scheda nr. 361, in G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.

⁽⁴⁸⁾ Scheda nr. 192, in BLUM, *Les nielles*, cit. n. 12. La fonte è la placchetta fiorentina del Louvre qui riprodotta da Collareta, FIG. 5.

⁽⁴⁹⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 22, cat. E.III.76. ZUCKER, *Early Italian*, cit. n. 22, Part IV, New York 1999, cat. 2417.006, p. 172.

⁽⁵⁰⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 22, p. 318 (Pollaiuolo, 1460-80). BLUM, *Les nielles*, cit. n. 12, scheda nr. 172 (*idem*). LOISEL, TORRES, *Les premiers ateliers*, cit. n. 25, p. 110 (*idem*). Un altro frammento è conservato alla Bibliothèque nationale de France a Parigi, cfr. G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento-début du Cinquecento*, Paris 1999, scheda nr. 10. Per una composizione analoga attribuita al Francia, si veda anche la scheda nr. 8.

⁽⁵¹⁾ VENTURELLI, *Documenti inediti*, cit. n. 6, pp. 399, 402, Regesto 16 e 19.

⁽⁵²⁾ Riassumo qui, in termini volutamente concisi, temi su cui sono intervenuto recentemente, cfr. MULAS, *La miniatura lombarda*, cit. n. 4, pp. 66-74. Per un'opinione diversa, rinvio all'ultimo contributo di P. VENTURELLI, "Con bel smalto e oro". *Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Oro dai Visconti*, cit. n. 1, pp. 31-61, in particolare pp. 44-45.

Fairfax Murray, quindi in quella di Tammaro de Marinis e infine alla Fondazione Cini. Girolamo d'Adda, in una nota manoscritta presente nel volume, ci informa che si tratta dell'imitazione milanese, incisa in legno e metallo, di un libro d'Ore francese, e che ricorda «il più puro stile di Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari, di Borgognone e soprattutto d'Andrea Solari». I riferimenti sono roboanti: i disegni preparatori, che in effetti dovevano essere molto belli, purtroppo hanno incontrato uno xilografo un po' brutale: i riferimenti avanzati da Girolamo D'Adda rimangono comunque come valide suggestioni.

È importante il collegamento del libro a prototipi francesi, che sarebbe interessante verificare con precisione. I documenti raccontano che emissari degli Sforza venivano inviati in ogni dove a fare incetta di libri: Erasmo Brasca, ad esempio, si recava apposta in Provenza e in Lorena⁽⁵⁾.

Vari tipografi francesi ebbero un ruolo importante per la diffusione della stampa nel nord Italia: ad esempio André Beaufort a Ferrara 1471-1493, o Pierre Maufer, un tipografo errante che trasportò i suoi torchi da Padova a Verona, da Venezia a Modena, e da qui a Cremona⁽⁶⁾.

A Milano i protagonisti della *french and flemish connection* sono i tipografi Le Signerre di Rouen e Gottardo da Ponte di Bruges.

A partire dal 1496, compaiono edizioni sottoscritte da Guillaume Le Signerre, tipografo originario di Rouen. Secondo Emile Picot era figlio di un architetto e scultore⁽⁷⁾. È necessario soffermarsi su questo personaggio perché pubblicò alcuni fra i più importanti figurati milanesi a cavallo tra i due secoli e perché fu sicuramente un illustratore.

La sua storia di incisore è stata recuperata da Giovanni Mardersteig in un saggio poco noto che accompagna le riedizione di una cinquecentina milanese, *Le littere maiuscole antique* del novarese Francesco Tornielli, uscito per Gottardo da Ponte nel 1517 (a otto anni dall'edizione veneziana del *De divina proportion* di Luca Pacioli)⁽⁸⁾.

Il capitolo della cattedrale di Rouen assegnò a Le Signerre una borsa di studio della durata di sette anni che derivava dal lascito di Branda Castiglione all'Università di Pavia a favore degli studenti stranieri. Guillaume lasciò Rouen e il padre architetto verso il 1486 per trasferirsi a Pavia e studiare teologia, ma seguì poi un'altra carriera professionale. Nel 1496 infatti aprì la sua tipografia a Milano, e scelse come marca tipografica il cigno, a ricordo del suo nome. Lavorò per diversi editori, fra cui Minuziano, ma quello che fece la sua fortuna fu Gottardo da Ponte, originario di Bruges, che fu costantemente impegnato nel finanziamento e poi nella stampa in prima persona di libri illustrati: alcuni molto pregevoli, come la prima guida illustrata al Sacro Monte di Varallo⁽⁹⁾, la vita della santa viva Veronica da Binasco⁽¹⁰⁾, il volgarizzamento di Vitruvio da parte di Cesariano del 1521⁽¹¹⁾. Bruges, città d'origine di Gottardo, e Rouen, da cui proveniva Le Signerre, non erano lontane: il sodalizio dei due fu motivato forse anche dalle comuni origini.

Dal 1496 al 1501 a Milano Le Signerre pubblica: la *Practica musicae* di Franchinus Gafurius, un *Esopo*, lo *Specchio de Anima* (FIG. 104) e il *Tesau*

Spirituale (FIG. 105) di Pietro Ferraro, il *Libro delle Sorti* di Lorenzo Spirito. Lo *Specchio de Anima*, pubblicato nel 1498, e il *Tesau* *Spirituale coll'Epistole et Evangelii istoriate* dell'anno seguente, scritti da Giovanni Pietro Ferraro, un prete di Vigevano altrimenti sconosciuto, insieme con le *Sorti*, sono fra i migliori prodotti dell'illustrazione libraria milanese del primo Rinascimento⁽¹²⁾.

Lo *Specchio* e il *Tesau* raccontano, con poche varianti l'uno dall'altro, la vita di Cristo, con affondi reiterati sui momenti della Passione: l'apparato iconografico è quasi uguale. Nel *Tesau* *Spirituale* sono aggiunte cinque nuove xilografie che tratterò in chiusura di articolo. Come ci spiega Ferraro nella lettera dedicatoria a Ludovico il Moro, il testo non è farina del suo sacco⁽¹³⁾. Scrive infatti:

[...] in Hispania essendomi venuto e le mane uno libreto historiato de molti mysterii maxime de la divinitate et humanitate de Christo, me parsi cosa degna che pervenisse in mano de molti, come quella che non meno potessi piacere alli docti per alchune contemplatione dentro accomodatamente inferte, che a l'indocti per la sua significatione per figure evidentemente explicata. Ma ad tutti essere utile per potersi da quello così le fredde devotioni excitare, come le calde più accendere [...]

È probabile che il «libreto historiato» sui misteri della vita di Cristo visto in Spagna dal Ferraro sia la *Vita Jesu Christi* scritta nel XIV secolo dal domenicano, poi certosino, Ludolfo di Sassonia. Il testo, che ebbe un'enorme diffusione, contribuì a stabilire e radicare il riferimento alla vita e alla Passione di Cristo nella preghiera individuale. Importante quanto la *Leggenda Aurea*⁽¹⁴⁾, la *Vita Christi* condivide con il libro di Jacopo da Varagine la predisposizione del contenuto letterario ad essere reso in figura. Nel nord Italia il testo fu letto e illustrato anche prima della diffusione della stampa: ne è testimonianza il codice conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna minciato da Cristoforo Cortese dopo il 1443⁽¹⁵⁾. All'*editio princeps* strasburghese del 1474 seguirono molte decine di pubblicazioni – tedesche, francesi, spagnole, italiane – dove le molte xilografie dipendevano sostanzialmente dai prototipi germanici. Così avvenne anche per la prima edizione stampata nella penisola iberica, che potrebbe essere il modello dello *Specchio de Anima* di Ferraro⁽¹⁶⁾.

Le Signerre si trasferì poi a Saluzzo dove stampò nel 1503, su commissione di Francesco Cavassa, l'*Aureum opus de veritate contritionis* di Ludovico Vivaldi, confessore del marchese Ludovico II: è un'ossimorica esaltazione della mortificazione come condizione necessaria per la Salvezza, e si apre con un san Girolamo a piena pagina⁽¹⁷⁾.

Gli anni a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento rappresentano per il marchesato di Saluzzo un momento di grande fervore culturale: avviene il passaggio da un'epoca di piena adesione della corte all'arte oltralpina, a una

fase di orientamento verso la civiltà umanistica e la maniera rinascimentale: ne sono testimonianza la presenza nel capoluogo marchionale di un pittore come Hans Clemer, a metà strada fra memorie tardogotiche e aperture verso i nuovi modelli proposti dall'arte padana, e di scultori di origine lombarda, che dal ducato di Milano si spingono a lavorare in Piemonte e in Liguria, riproponendo i termini di un linguaggio ormai consolidato. Francesco Cavassa, che possedeva una grandissima biblioteca personale, sembra essere il regista della fioritura artistica del marchesato⁽¹⁸⁾.

I fratelli Le Signerre, una volta rimasti senza committente (il marchese Ludovico II muore nel 1504), vendettero i loro strumenti a Giacomo Cerchi di San Damiano d'Asti e Sisto de' Somaschi di Pavia, i quali pubblicarono nel 1507, a spese della marchesa Margherita di Foix, una raccolta di brevi trattati sempre del domenicano Vivaldi intitolata *Opus Regale*; tale edizione, curata da Bernardino Dardano e Andrea Soncino, è arricchita da tre grandi xilografie, una raffigurante il ritratto del marchese Ludovico II, una san Tommaso d'Aquino in adorazione del crocifisso e un'altra san Luigi che prega la Vergine⁽¹⁹⁾. Probabilmente si tratta degli stessi illustratori dell'*Aureum opus* di Le Signerre.

Dal 1503 Le Signerre non pubblicò più⁽²⁰⁾, e si dedicò solo all'illustrazione. Fu Mardesteig a realizzare che Le Signerre, oltre che tipografo, è stato anche illustratore. Nel 1518 Gottardo da Ponte pubblica il *De harmonia musicorum* di Franchino Gafurio, dedicato al gran bibliofilo e numismatico Jean Grolier. Si tratta di un'edizione di lusso, con molte illustrazioni che derivano da edizioni precedenti e altre nuove, ampi margini, carta pregiata. In chiusura del libro (penultima carta verso), fra le dediche e le dichiarazioni finali, prende la parola anche Le Signerre che ci lascia un'importante traccia di sé. Un breve testo che, per quanto ne so, è un *unicum* nel suo genere.

In un elegante latino, con esametri e pentametri alternati, Le Signerre si presenta ai lettori come *figurarum caelator*, ovvero intagliatore di figure, e si sofferma sulle difficoltà del suo lavoro.

Magister Gulielmus lesignerre Rothomagensis
Figurarum celator. Ad lectorem
Desine Mirari: si qua mendosa Figura
Lector: In hoc libro Cernitur esse: Rogo:
Ingenii Studique mei Complexe putavi
Partes: At doleo non placuisse Tibi:
Dum madet ac siccatur (quod nosti) tanta papyrus,
Spargitur: Invito soepius artifice. Vale⁽²¹⁾.

Mardesteig, rintraccia poi altre illustrazioni di Le Signerre per Gottardo da Ponte, in pubblicazioni limitrofe al Gafurio, ed Emile Picot gli attribuiva anche dodici incisioni su rame con le fatiche di Ercole, siglate «GS», eseguite nell'ultimo decennio del Quattrocento, che purtroppo non sono riuscite a reperire. La notizia è interessante anche perché a Saluzzo su una delle pareti

esterne del cortile di Casa Cavassa il pittore Hans Clemer dipinse a *grisaille* proprio le *Fatiche di Ercole*.

Dunque, il tipografo Le Signerre era anche un incisore: la sua bottega, dove lavoravano sicuramente anche altri artigiani, fu attiva nella produzione di xilografie per un lungo arco di tempo, dal 1496 al 1523, anno della morte di Le Signerre; questa bottega produceva xilografie destinate a pubblicazioni anche di altri tipografi, e i disegni preparatori per le xilografie potevano essere eseguiti in bottega o arrivare da artisti esterni.

Le pubblicazioni di Gafurio sono utili anche per una riflessione sul tema della circolazione di modelli. Anche in quegli anni esistevano i *best seller*: i libri di Gafurio, ad esempio, o la più celebre silloge (illustrata) di testi medici del primo Rinascimento, il veneziano *Fasciculus Medicinæ* di John de Ketham⁽²²⁾. In barba a questioni di plagio, questi testi vengono continuamente ristampati nelle varie città. Le immagini vengono incise di nuovo, apportando più o meno sensibili variazioni stilistiche e iconografiche dagli intagliatori locali.

Franchino Gafurio era uno dei vanti della corte sforzesca. Le sue opere erano molto richieste, e il musicista si impegnò in prima persona perché i suoi testi fossero riprodotti sia a stampa che, contemporaneamente, in copie manoscritte di lusso. Fra manoscritti e stampe si instaura un interessante rapporto di dare e avere: ad esempio alcune miniature dell'*Harmonia instrumentalis* in un codice milanese del 1507 conservato a Vienna e posseduto da Jean Grolier, riprendono le xilografie dell'edizione a stampa milanese del 1496 di Le Signerre. L'autore delle miniature viene chiamato convenzionalmente «Maestro degli statuti milanesi del 1498»⁽²³⁾.

Il *Fasciculus Medicinæ* del Ketham è un affascinante esempio dell'andirivieni di modelli stilistici tra Lombardia e Veneto. Confrontando l'edizione veneziana del 1493 e quella milanese del 1516 (FIG. 106)⁽²⁴⁾ notiamo che il grafismo mantegnresco⁽²⁵⁾ dell'incunabolo veneziano si addolcisce, nella cinquantina milanese, in una sorta di leonardismo di risulta.

L'altro tipografo sul quale dobbiamo soffermarci riflettendo sulle illustrazioni ai tempi del Moro, o poco più in là, è Mantegazza.

I Mantegazza tipografi compaiono sulla scena milanese all'inizio dell'ultimo decennio del secolo. Notiamo subito l'omonimia del tipografo con la famiglia di scultori. Probabilmente è solo una coincidenza. Mantegazza, infatti, era un cognome molto comune in Lombardia già dal Medioevo. Il tipografo si faceva chiamare Cassano, a significare la sua provenienza da Cassano d'Adda. Non mi sembra si sappia esattamente dove siano nati gli scultori che compaiono per la prima volta a Pavia nel cantiere della Certosa. Però i tipografi Mantegazza erano molto legati a Pavia, erano infatti i bidelli all'Università, ovvero erano gli editori e i librai dello Studio⁽²⁶⁾.

Fra le molte pubblicazioni illustrate che uscirono dai loro torchi mi vorrei concentrare su alcune, molto note, che mi sembra caratterizzino il panorama grafico milanese di fine secolo⁽²⁷⁾.

La prima è una raccolta di *Rime* di Bernardo Bellincioni, uscita nel 1493, a

un anno dalla sua morte⁽²⁸⁾. Bellincioni era uno dei tanti pennivendoli pellegrini nelle corti italiane, noto più che altro per aver organizzato con Leonardo da Vinci la *Festa del Paradiso*. L'elegante xilografia che rappresenta Bellincioni nello studio ha un corrispettivo su rame⁽²⁹⁾, di fattura un po' greve. Le due incisioni derivano da un disegno perduto che la tradizione ottocentesca voleva fosse stato eseguito da Leonardo in persona.

La questione importante, al di là della stretta paternità di quest'opera, è invece il rapporto di Leonardo e dei suoi allievi con l'incisione (testimoniata da alcuni bulini che derivano da sue invenzioni) e, nel nostro specifico, la penetrazione della grafica fiorentina in Lombardia, testimoniata anche in alcuni libri milanesi⁽³⁰⁾.

È il caso ad esempio dell'*Annunciazione* fiorentina presente in un messale romano stampato a Milano da Zaroto nel 1492⁽³¹⁾. Ispirazione fiorentina e anzi filaretiana per il noto frontespizio del libro pubblicato nel 1508 di Giovanni Giacomo Gilino, amministratore e primo Storico dell'Ospedale Maggiore di Milano⁽³²⁾ (FIG. 107). Gilino desidera abbellire il frontespizio ricorrendo alle due arti, quella del disegno e quella della poesia. Nel legno sono incisi anche due distici dell'amico Jacopo Antiquario: i due amici sono insieme anche nella diciannovesima novella del terzo libro di Matteo Bandello. L'incisore si ispira al progetto filaretiano, così come lo ricorda ad esempio un foglio del codice magliabechiano del *Trattato di Architettura* (Firenze, Biblioteca Nazionale, II, I, 140).

Firenze e Milano, una pagina dopo l'altra, danno il meglio di sé nel messale ambrosiano stampato da Pachel nel 1499. L'*Annunciazione*, che copia quella di Filippo Lippi per la chiesa di San Lorenzo, è un esempio non raro nell'editoria milanese di inserimento di un'incisione da matrice metallica (a rilievo e a incavo) in un libro con xilografie⁽³³⁾. L'originale fa parte di una serie di quindici incisioni dedicate alla vita della Vergine (forse si tratta dei Misteri del Rosario) attribuite a Francesco Rosselli⁽³⁴⁾. Il frontespizio con *Sant'Ambrogio fra i santi Gervasio e Protasio*, invece, è in puro stile lombardo, quello che in contemporanea girava fra le pagine delle *Vite di Cristo*, precedentemente citate, stampate da Le Signerre.

Di grande rilevanza documentaria, oltre che pregevole stilisticamente, la grande xilografia con la *Vergine e il Bambino, san Giovannino, san Paolo e san Domenico* di Giovan Pietro Birago. Alla base della cornice notiamo la scritta *cum privilegio*: dovrebbe essere quello chiesto e ottenuto da Birago il 7 aprile 1506 dal re Ludovico XII, relativamente a incisioni su rame o su legno, con o senza firma (evidentemente riteneva che il proprio stile fosse sufficiente a identificarlo). È un documento importantissimo, a partire dal quale è stato costruito il portafoglio di incisioni su fogli sciolti di Birago, ma che deve essere considerato anche per la complessa identificazione di sue xilografie all'interno di libri⁽³⁵⁾.

Concludo questo breve *excursus* considerando, dopo Guillaume Le Signerre e Giovan Pietro Birago, un altro personaggio del quale sappiamo nome e cognome che risulta concretamente legato all'illustrazione lombarda fra i due

secoli. Si tratta però di un caso ambiguo, che potrebbe rivelarsi una falsa pista.

Nella *Vita della preziosa vergine Maria e del suo unico figlio Iesu Cristo*, stampato da Mantegazza nel 1499, sulla sommità di una xilografia raffigurante l'*Ascensione della Vergine*, nell'ultima carta del libro, è inciso il nome Ioannis Pagani Mediolanensis. La xilografia ripropone un rame di Giovan Pietro Birago con lo stesso soggetto.

Tammaro de Marinis vide il libretto, che ora è conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, nella collezione del barone Henri de Rothschild, e ritiene che Giovanni Pagani fosse il nome dell'illustratore. A partire da questa xilografia lavorò sull'identità dell'artista: possiamo attribuirgli le illustrazioni delle edizioni del *Libro delle Sorti* stampato da Mantegazza nel 1500 (unica copia rimasta alla Bibliothèque de l'Arsenal), la preziosa xilografia del fondo Soliani di Modena con l'*Andata al Calvario*⁽³⁶⁾, il rame con *San Martino e il povero* del quale invece si sono perse le tracce⁽³⁷⁾. Per Le Signerre reincide la seconda edizione milanese del *Libro delle Sorti* stampato, nel 1501⁽³⁸⁾, e incide i cinque nuovi legni nel *Tesoro Spirituale* di Pietro Ferraro. Infine, sfogliando le edizioni milanesi di quest'epoca, sembra possibile individuare altre due personalità artistiche. Si tratta di incisori anonimi che per convenzione chiamiamo «Illustratore bramantesco» e «Maestro del Melchiorre da Parma».

L'«Illustratore bramantesco» è un intagliatore dalle spiccate caratteristiche lombardo-venete⁽³⁹⁾, segno arrotondato e gusti classicheggianti. A Milano, in uno stretto giro d'anni – dal 1498 al 1500 –, sembrano nati dalla sua sgorbia *L'arresto di Gesù* nello *Specchio de Anima*, il frontespizio del *Missale Ambrosianum* pubblicato da Pachel nel 1499, l'*Acquario* nelle *Sorti* di Mantegazza del 1501⁽⁴⁰⁾.

L'attività del secondo incisore anonimo, riconosciuto come personalità autonoma da Kristeller, si ricostruisce a partire dal libro intitolato *Dialogi de Anima* di Melchiorre da Parma, Milano, Leonardo Pachel 1499. Forse per illustrare questo libro egli utilizzò un'idea grafica di Francesco Napoletano, che del resto fu anche incisore: sembra provarlo il confronto tra il bulino *Sant'Alessio* di Francesco (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) e la rappresentazione di *Teosofia* nei *Dialogi de Anima*. Possiamo apprezzare la cifra stilistica del «Maestro del Melchiorre da Parma» anche in alcuni fogli dello *Specchio de Anima*: i suoi modi sintetici e scultorei, le piccole scatole disadorne dove recitano grandi e semplici personaggi dal forte carattere terragno, mi ricordano certe soluzioni adottate nelle botteghe di intagliatori su grande scala, come quella dei de Donati⁽⁴¹⁾.

Spero di aver dimostrato che a Milano, a cavallo tra i due secoli, le illustrazioni nei libri a stampa sono materiali particolarmente pregevoli, sia grazie alla sapienza dei *petits-mâtres* responsabili delle incisioni – che si appoggiano a una solida e composita realtà artistica locale –, che grazie alle stimolanti iniezioni di materiali figurativi provenienti dai più aggiornati contesti stranieri e italiani. In Lombardia, tradizionalmente terra di attraversamenti e rie-

laborazione di linguaggi figurativi importati (padani, fiorentini, franco-fiamminghi, veneti), durante l'età del Moro viene elaborato un linguaggio autonomo che dilagherà oltre i confini del ducato: anche fra le pagine dei libri a stampa, come è dimostrato dalle illustrazioni bramantesche presenti nelle cinquecentine veneziane.

NOTE

- (1) Per questi e per gli altri tipografi citati si veda, *in primis*, *Editori e tipografi a Milano nel Cinquecento. 3 Annali tipografici dei fratelli Le Signerre, Leonhard Pachel, Pietro Martire Mantegazza, Zanotto da Castiglione, Rocco da Valle, Bernardino da Castello, Gio. Maria e Gio. Giacomo Ferrari, Gio. Giacomo Rizzi con Andrea Bracchi e di tipografi minori*, a cura di E. Sandal, Baden-Baden 1981. In generale A. G. CAVAGNA, *Libri e tipografi a Pavia nel Cinquecento. Note per la storia dell'Università e della cultura*, Milano 1981; A.G. CAVAGNA, *Libri in Lombardia e alla Corte sforzesca tra Quattro e Cinquecento*, in *Il libro a corte*, a cura di A. Quondam, Roma 1994, pp. 89-137. Gli studi fondamentali sull'illustrazione lombarda sono (in ordine alfabetico): P. ARRIGONI, *L'incisione rinascimentale milanese*, in *Storia di Milano. 8. Tra Francia e Spagna (1500-1535)*, Milano 1957, pp. 689-719; P. ARRIGONI, *L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei sec. XV-XIX*, in *Storia di Milano. 15. Nell'Unità Italiana (1859-1900)*, Milano 1962, pp. 669-718; C. BARONI, *Stampe lombarde del Rinascimento*, «Emporium», 96 (1942), pp. 505-514; T. DE MARINIS, *Le illustrazioni per il Libro de le Sorte di Lorenzo Spirito*, in ID., *Appunti e ricerche bibliografiche*, Milano 1940, pp. 69-83; A.M. HIND, *An introduction to a history of woodcut with a detailed survey of work done in the Fifteenth century*, I-II, New York 1963 [edizione integrale dell'opera pubblicata da The Houghton Mifflin Company nel 1935.]; A.M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, I-VII, New York-London 1938-1948; P. KRISTELLER, *Die lombardische Graphik der Renaissance*, Berlin 1913 (sarebbe auspicabile una traduzione e riedizione critica di questo importante saggio, ricco di indicazioni non ancora considerate dagli studiosi); P. KRISTELLER, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin 1922; F. LIPPMANN, *The art of wood-engraving in Italy in the Fifteenth century*, Amsterdam 1969 [London 1888]; *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500*, a cura di S. Samek Ludovici, Modena 1960; C. SANTORO, *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*, Milano 1956; L. SORRENTO, *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra, (Milano, Castello Sforzesco, aprile-giugno 1942), Milano 1942.
- (2) Antonio Fregoso scriverà il *Riso de Democrito*, Milano, Petrum Martirem de Mantegatiis dictum Cassanum, 1506, dove compare la celebre xilografia dei due filosofi ispirata al soggetto ideato da Bramante per Casa Visconti Panigarola (Milano, Pinacoteca di Brera).
- (3) M. SANDER, *Copertine italiane illustrate del Rinascimento*, Milano 1936; M. SANDER, *Copertine illustrate del Rinascimento*, «Maso Finiguerra», 3 (1938), pp. 27-37. La questione dei rapporti fra Milano e Ferrara nella produzione di fogli incisi offre ancora margini di indagine. Si tratta di questioni iconografiche e stilistiche di portata significativa. Riflessioni liminali nell'articolo di GIANNI ROMANO, *Appunti sul Monogrammista PP*, «I Quaderni del conoscitore di stampe», 1 (1970), pp. 12-18. Un veicolo preferenziale di divulgazione dei materiali fu senz'altro la connessione tra Andrea Solario e Antonio Maineri. Si veda soprattutto la serie di magnifiche xilografie su fogli scolti rappresentanti *Santa Marta* (probabile produzione del circolo amadeita milanese), *l'Ecce Homo* e il *Cristo portacroce* pubblicati da LIPPMANN, *The*

art of wood-engraving, cit. n. 1, pp. 163, 167, 171. È vero anche che in Lombardia giunsero xilografie emiliane – modenesi e ferraresi soprattutto – tramite Pavia: P. KRISTELLER, *Books with woodcuts printed at Pavia*, in *Bibliographica: papers on books, their history and art*, I-III, 1970, I, pp. 347-372 [riproduzione facsimile dell'edizione London 1895].

- (4) *Illustrazione del libro*, cit. n. 1.
- (5) T. ROGLEDI MANNI, *La tipografia a Milano nel 15 secolo*, Firenze 1980, p. 70.
- (6) E. PICOT, *Les francais italianisants au XVI Siecle*, I-II, Parigi 1906-1907, I, p. 11 n. 1.
- (7) E. PICOT, *Les Imprimeurs rouennais en Italie au 15 siècle*, Rouen 1911.
- (8) *L'Alfabeto Di Francesco Torniello Da Novara [1517]. Seguito da un confronto coll'Alfabeto di Luca Pacioli*, Verona 1970. Edit 16. *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm> (ottobre 2012), *ad vocem*: «Gothard Van der Bruggen, editore e libraio, poi anche tipografo, nacque probabilmente a Bruges nella seconda metà del XV, si trasferì a Milano, dove nel 1495 aprì bottega di libraio nella parrocchia di S. Satiro; in seguito acquistò un'officina tipografica alla Dogana, presso Porta Romana, forse dai fratelli Mantegazza, che in precedenza avevano stampato per lui. Usò materiale tipografico proprio, di Antonio Zarotto, Agostino da Vimercate e Alessandro Minuziano. Fu attivo anche a Como. M. nel 1552. Gli successe il nipote Pietro Paolo».
- (9) *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, Milano, Gottardo da Ponte 1514.
- (10) Isidoro Isolani, *Inexplicabilis mysterii gesta beatae Veronice virginis praeclarissimi monasterii sanctae Marthae urbis Mediolani*, Milano, Gottardo da Ponte 1518.
- (11) Cesare Cesariano nel Vitruvio del 1521 si ispirò per alcune illustrazioni di fantasia a quelle in Virgilio, *Opera*, Strasburgo, Giovanni Gruninger, 1502, eseguite nella bottega di Sebastian Brandt.
- (12) I libri sono accomunati dal formato in-folio e dalla presenza, come vedremo, degli stessi maestri incisori. Su questi libri e per altre riflessioni sull'illustrazione milanese si veda S. URBINI, *Il libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, Modena 2006, pp. 80-101.
- (13) Ma sono sicuramente sue dodici poesie in volgare e un componimento in latino aggiunto alla vita di Cristo: R. MARCHI, *Piccoli e grandi umanisti a Vigevano*, in *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, a cura di G. Chittolini, Milano 1992, pp. 375-377. Il testo fu tradotto in italiano dallo spagnolo Ludovico Besalù. Lippmann (*The art of wood-engraving*, cit. n. 1, p. 442, n. 8), ritiene che l'illustratore del *Tesoro Spirituale* possa essere Giovan Battista Palumba, il maestro I B con l'uccello.
- (14) Tanto che Ignazio di Loyola leggeva i due testi insieme. La *Vita Christi*, a differenza della *Leggenda Aurea*, è assai poco considerata dagli storici dell'arte. Si veda però B. PERIA, *Tintoretto e l'Ultima Cena*, «Venezia Cinquecento», 13 (1997), pp. 111-113, 130-131.
- (15) Il manoscritto gemello, contenente la prima parte della *Vita Christi*, è posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Vienna.
- (16) Ludolphus de Saxonia (tradotto in portoghese da Bernardo de Alcobaça), *Olivro da Vida de Jhesu Christo*, Valentim Fernandes and Nicolaus de Saxonia, Lisbona 1495. In Portogallo la regina Eleonora fece stampare questa *Vita Christi* in traduzione portoghese. Il libro, in quattro parti, uscì a «puntate» nel 1495 dall'officina di due immigrati tedeschi ebrei: da questa edizione partì la tradizione spagnola a stampa del libro. Della pubblicazione portoghese esiste anche un esemplare stampato in pergamena e miniato citato in João José Alves Dias: *No Quinto centenário da Vita Christi. Os primeiros impressores alemães em Portugal*, Lisboa 1995, p. 32, n. 6.
- (17) Edoardo Villata (*Macrino d'Alba*, Alba 2000, p. 82) ritiene che il san Girolamo sia un'invenzione grafica del pittore piemontese Macrino d'Alba.

⁽¹⁸⁾ F. BANFI, *Giovanni Lodovico, Vivaldi da Mondovì umanista domenicano nell'arte della stampa e dell'incisione di Saluzzo*, «Maso Finiguerra», 3 (1938), pp. 260-288; G. VERNAZZA, *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori e intagliatori che operarono negli Stati Sardi di terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821*, Torino 1964; *Le cinquecentine piemontesi*. 3. Nizza Monferrato, Novara, Novi ligure, Saluzzo, Savigliano, Tortona, Trino, Varallo, Vercelli, a cura di M. Bersano Begey, G. Dondi, Torino 1966; N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974; S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974; SANDAL, *Editori e tipografi a Milano*, cit. n. 1; *Il Museo Civico di Casa Cavassa a Saluzzo. Guida alla visita. Storia e protagonisti*, a cura di G. Bertero, G. Carità, Savigliano 1996; *Macrino d'Alba. Protagonista del Rinascimento piemontese*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 20 ottobre-9 dicembre 2001), a cura di Giovanni Romano, Alba 2001; *La pietà dei laici. Fra religiosità, prestigio familiare e pratiche devozionali: il Piemonte sud-occidentale dal Tre al Settecento*, atti delle giornate di studio (Demonte-Villafalletto, 28-29 settembre 2002), a cura di G. Comino, Cuneo 2002, pp. 215-224. L'interesse dimostrato in quegli anni dai marchesi e dal loro *entourage* per la cultura umanistica – e in particolare dal vicario generale Francesco Cavassa proprietario di una biblioteca personale ricca di testi giuridici e filosofici –, è testimoniato dalla presenza di importanti figure di intellettuali chiamati come rettori della scuola locale e per incarichi di corte, nonché dai pregevoli affreschi a monocromo con *Storie di David* eseguiti dal pittore di corte Hans Clemer nella residenza della famiglia Della Chiesa (1500-1507), e dei dipinti murali con i *Dottori della chiesa* che ornano la cappella funeraria dei Cavassa nel convento domenicano di San Giovanni. Ringrazio Sofia Villano per la collaborazione nella ricerca.

⁽¹⁹⁾ Nello stesso 1507 vendono i torchi a Berruerio che poi si sposterà a Mondovì.

⁽²⁰⁾ Se si esclude un ultimo libro nel 1523.

⁽²¹⁾ Maestro Guglielmo Le Signerre da Rouen/ Incisore di figure/ Ai lettori/ Lettore, smetti di meravigliarti se in questo libro si vede (esserci) una qualche figura men che bella/ Ti prego: ho creduto di avere eseguito i miei compiti con ingegno e studio/ e dunque mi dispiace il fatto che non ti sia piaciuto/ mentre tanta quantità di carta è ancora umida e si sta seccando/ come tu sai bene, succede che, a dispetto dell'artefice, il più delle volte (l'inchostro) sbavi. Stai bene.

⁽²²⁾ Curata da Pietro da Montagnana, misterioso medico padovano del quale si è anche messa in dubbio l'esistenza: P. SAMBIN, *Per la biografia di Pietro Montagnana grammatico e bibliofilo del sec. XV*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 131 (1972/1973), pp. 797-817.

⁽²³⁾ L.P. GNACCOLINI, *Maestro degli statuti milanesi del 1498*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 449-450. In parziale disaccordo con quanto affermo.

⁽²⁴⁾ J. KETHAM, *Queste sono le cose contenute in questo dignissimo fascicolo di medicina vulgare; in el quale si contiene le sotoscripte cosse per sanita del corpo umano*, Milano, per Ioanne Angelo Scinzenzeler 1516.

⁽²⁵⁾ E/o bramantesco, secondo Giovanni Romano: G. ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, «Paragone», 27 (1976), 317-319, pp. 82-91.

⁽²⁶⁾ Sembra che abbia avuto bottega presso la chiesa di San Satiro.

⁽²⁷⁾ Un importante libro illustrato che qui non è possibile discutere è quello dedicato alla vita di Anticristo, stampato da Mantegazza nel 1490 e nel 1496 (FIG. 108). Si tratta del primo ciclo figurativo dedicato all'Anticristo in Italia. L. DONATI, *La vita di Anticristo*, «La Bibliofilia», 78 (1976), pp. 37-65. E. BARBIERI, *L'Anticristo: vita, morte e (falsi) miracoli*, in *L'oggetto libro 1998. Arte della stampa, mercato e collezionismo*, Milano 1999, pp. 18-27. In due edizioni

del Diogene, *Vite e sentenze dei filosofi*, del 1495 e del 1497 di Filippo Mantegazza (*Illustrazione del libro*, cit. n. 1, figura a p. 25) compare una xilografia con i *Cinque sapienti*, stilisticamente affine alle *Auctoritates de adventu Antichristi* di Filippo Mantegazza e Alessandro Pelizoni del 1496: lo stesso artista lavorò anche in alcuni fogli dello *Specchio de anima*.

⁽²⁸⁾ Milano, Philippus de Mantegatiis, Cassanus, 1493.

⁽²⁹⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 1, II, p. 91, fig. 621.

⁽³⁰⁾ In generale sull'argomento: *Florence and Milan: comparisons and relations: Act of two Conferences at Villa I Tatti in 1982-84*, I-II, edited by C.H. Smyth, G.C. Garfagnini, Firenze 1989.

⁽³¹⁾ SANTORO, *Libri illustrati milanesi*, cit. n. 1, p. 42 con figura.

⁽³²⁾ G. G. GHILINI, *Fundationis hospitalis magni Mediolani*, Milano, Iacobus Ferrarius impressit, 1508; P. PECCHIAI, *Una silografia filaretiana ed un epigramma latino di Giacomo Antiquarj*, «Maso Finiguerra», 4 (1939), pp. 79-86.

⁽³³⁾ Incisioni in metallo sono presenti, ad esempio, anche nel *Mariale* di Bernardino de Busti pubblicato da Leonardo Pachel nel 1493.

⁽³⁴⁾ HIND, *Early Italian Engraving*, cit. n. 1, I, pp. 120-121; K. OBERHUBER, *Francesco Rosselli*, in J. A. LEVENSON, K. OBERHUBER, J.L. SHEEHAN, *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, pp. 47-62.

⁽³⁵⁾ Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Panigarola Statuti, reg. 14, doc. 52, f. 68rv. P. KRISTELLER, *Fra' Antonio da Monza incisore*, «Rassegna d'Arte», 1 (1901), pp. 161-164; KRISTELLER, *Die lombardische Graphik*, cit. n. 1, p. 43; HIND, *Early Italian Engravings*, cit. n. 1, II, p. 79, fig. 606; L.P. GNACCOLINI, *Giovan Pietro Birago*, in *Dizionario biografico dei miniatori*, cit. n. 23, pp. 104-108.

⁽³⁶⁾ M. GOLDONI, scheda nr. 25, in *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia settentrionale*, catalogo della mostra, (Modena, Chiesa di San Carlo, maggio-ottobre 1986), a cura di J. Bentini, Modena 1986, pp. 82-83.

⁽³⁷⁾ *Illustrazione del libro*, cit. n. 1, fig. 8.

⁽³⁸⁾ Stampata da Guillerme Le Signerre a spese di Gottardo da Ponte. Non ho visto la pubblicazione del 1501 ma la sua riedizione (che Tammara de Marinis giudica identica) del 1509, nell'esemplare conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze: L. SPIRITO, *Libro della ventura ovvero libro della sorte*, Milano, Gotardo da Ponte, 1509.

⁽³⁹⁾ ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, cit. n. 25.

⁽⁴⁰⁾ URBINI, *Il libro delle Sorti*, cit. n. 12, figg. da 44 a 46.

⁽⁴¹⁾ URBINI, *Il libro delle Sorti*, cit. n. 12, figg. da 39 a 43.

Albrecht Dürer in Lombardia nell'età di Mantegna (con una precisazione sul soggiorno in Italia del 1505-1507)

Giovanni Maria Fara

È soprattutto all'inizio del secolo scorso che si comincia a indagare la possibilità di un soggiorno di Albrecht Dürer in Lombardia. Un soggiorno, breve, che avrebbe avuto luogo durante il primo viaggio in Italia. Due, più che altro, sono i contributi intorno ai quali si sviluppò il dibattito storiografico. Oskar Hagen riconobbe una somiglianza fra lo scomparto centrale del cosiddetto *Dresdener Altar* conservato nella Gemäldegalerie di quella città, raffigurante la *Madonna adorante il Bambino* (FIG. 109), e una confrontabile Madonna nell'*Adorazione del Bambino* del Bramantino conservata nella Pinacoteca Ambrosiana (FIG. 110), arrivando di conseguenza a sostenere che Dürer poté riprendere precisamente il motivo delle mani della Vergine rivolte in basso, con i pollici incrociati, dalla tavola del Bramantino, secondo Hagen da Dürer studiata durante un rapido soggiorno milanese avvenuto nei primi mesi del 1495⁽¹⁾. Hans Rupprich, in seguito, si appoggiò su queste considerazioni di Hagen per considerare come ormai accertato il viaggio di Dürer in Lombardia, e quindi sostenere l'ipotesi di un suo rientro a Norimberga insieme a Willibald Pirckheimer, a quel tempo ricordato a Pavia⁽²⁾.

Il fatto che, in tempi più moderni, sia stata autorevolmente esclusa l'autografia düreriana per lo scomparto centrale dell'altare di Dresda⁽³⁾, e che, questa volta pochi anni dopo la sua pubblicazione, sostanziali critiche fossero già state avanzate verso alcuni aspetti della ricostruzione cronologica dell'amicizia fra Dürer e Pirckheimer proposta da Rupprich⁽⁴⁾, ha decisamente mutato il quadro di riferimento. E se talvolta capita ancora di leggere, in alcuni recenti regesti biografici un poco affrettati, che un giovane Dürer sia passato di Lombardia nel 1494/1495 (oltre a Milano e Pavia, anche Mantova e Cremona sono indicate tra le città raggiunte), bisogna semplicemente considerare questo come un vizio tipico della nostra disciplina, in cui le bibliografie si scorrono rapidamente e in maniera incompleta e, anche se certi accostamenti iconografici non vengono più sostenuti, sono però considerate come dati acquisiti quelle che erano soltanto ipotetiche conseguenze di quegli accostamenti. Occorre quindi arrendersi all'evidenza che non abbiamo alcuna testimonian-

za storica che possa sostenere l'ipotesi di un passaggio del giovane Dürer in Lombardia, né alcuna inequivocabile evidenza stilistica di questo passaggio è rintracciabile nella sua arte.

È stato invece Joachim Camerarius, allievo di Melantone e dal 1526 professore di latino e greco a Norimberga, uno dei primi e più importanti biografi di Dürer, che tradusse in latino il trattato sulle proporzioni umane, a ricordare come, durante il suo soggiorno veneziano del 1506, Dürer si fosse messo d'accordo con un vecchissimo Mantegna per andare a trovarlo a Mantova, ma che «prius decesserat Andreas quam [Dürer] Mantuam potuisset pervenire»⁽⁵⁾. Non è qui il caso di indagare la veridicità storica del racconto di Camerarius, che comunque non cozza in niente con quanto noi conosciamo sull'inquieto Dürer di questo scorcio del 1506 il quale, dopo aver terminato, prima del 23 settembre 1506, la grande pala della *Festa del Rosario* per la chiesa della Nazione Tedesca, San Bartolomeo presso il ponte di Rialto, manifestò, in una lettera indirizzata a Pirckheimer databile all'incirca al 13 ottobre 1506, la sua volontà di raggiungere Bologna, per imparare «l'arte della segreta prospettiva»⁽⁶⁾. Vorrei invece soffermarmi su alcuni aspetti dello scritto di Camerarius⁽⁷⁾. Innanzitutto bisogna sottolineare come egli, all'interno della sua biografia, isoli il racconto del mancato incontro fra Dürer e il vecchio Mantegna, riservandogli lo stesso modello retorico che il giureconsulto norimberghese Christoph Scheurl aveva, pochi anni prima, adoperato per raccontare il mancato incontro a Colmar fra il vecchio Martin Schongauer e un giovane e ancora sconosciuto Dürer. Anche in questo caso Dürer – allora, si può dire, un pittore/incisore soltanto in potenza, da poco uscito dalla bottega di Michael Wolgemuth a Norimberga, indaffarato nei suoi misteriosi *Wanderjahre* lungo il corso del Reno – non fa in tempo a raggiungere un vecchio maestro tanto ammirato, morto nel frattempo⁽⁸⁾.

Comunque, che prestiamo fede o meno al racconto di Camerarius, Dürer non raggiunse mai Mantova, neppure dopo la morte di Mantegna. Il suo girovagare nell'autunno del 1506 può essere ricostruito in maniera soddisfacente soltanto se seguiamo le vicende di coloro che ne sono stati in qualche modo testimoni. Da quando, nel 1898, Robert Kautzsch richiamò l'attenzione su quanto scritto da Christoph Scheurl nella seconda edizione del *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*, sappiamo che Dürer mantenne fede al suo proposito, e raggiunse effettivamente Bologna, dove gli furono riservati molti onori dai pittori bolognesi; onori di cui fu diretto testimone lo stesso Scheurl, dal 1498 al 1506 residente a Bologna⁽⁹⁾. Ma Scheurl, oltre a registrare, quasi in presa diretta, l'arrivo di Dürer a Bologna, riporta anche alcune poesie composte dall'umanista friulano Riccardo Sbruglio (Ricardus Sbrulius)⁽¹⁰⁾ per celebrare il transito di Dürer da Ferrara, evidentemente sulla strada del ritorno a Venezia, dove è ricordato ai primi di gennaio del 1507. I componimenti di Sbruglio – un tetrastico, un distico e un epigramma⁽¹¹⁾ – se non si distaccano dal genere encomiastico, rifacendosi tanto al paragone Dürer-Appelle, reso già canonico da Conrad Celtis intorno al 1500⁽¹²⁾, quanto al tema generico di ascendenza classica dei rapporti fra pittura e poesia, sono

però fondamentali fonti di informazione per una corretta ricostruzione degli spostamenti di un inquieto Dürer nei pochi mesi in cui è assente da Venezia, ovvero novembre e dicembre del 1506. Se il viaggio a Ferrara è avvenuto in questo periodo – e non c'è motivo per dubitare di quanto riportato da Scheurl – gli scritti celebrativi di Sbruglio chiudono, a mio parere definitivamente, ogni speculazione su un ipotetico viaggio di Dürer a Roma, non ricordato da alcuna fonte coeva o di poco posteriore e di cui soprattutto non troviamo alcuna evidenza stilistica nella sua arte. Un viaggio che avrebbe comportato un decisivo spostamento verso il meridione, piuttosto che il ritorno verso settentrione sancito dal ricordo del transito ferrarese.⁽¹³⁾ Scheurl accompagnò Dürer a Ferrara, dove fu quindi celebrato da Sbruglio il quale, prima di trasferirsi in Germania anche lui nel 1507, essendo ricordato come professore a Wittemberg già il primo maggio di quell'anno, si trovava a Venezia intorno alla metà di dicembre 1506, come testimoniano alcuni suoi distici che ho rintracciato nella Biblioteca Nazionale Marciana:

Anno a virgineo partu M.D.vj. Idibus Decembris ex tempore venetorum pro Tumulo fraternae visitationis V[irginis]. M[ariae]. Richardus Bruilus. | Auctores Tumuli Tumulo condentur avaro | Suntque Sacerdotes Iamque viator abi. | Aliud. | Virginei fratres cultus struxerunt sepulchrum | Quod quondam cineres et sua membra tegat. | Aliud. | Sarcophagum niveos sponsae: nataeque tonantis | matris / fratres / qui statuerat manet. | Aliud. | Urna sacerdotum fratrumque orbisque Polique. | Reginae officii hic sum pietate sita. | Aliud. | Haec Dominae aetherae fratrum monumenta manebunt | Digna sacris titulis corporibusque suis. | Aliud. | At sanctae Tumulum fratres posuere Parentis | Ut sibi sim nactus post sui fata locus. | Aliud. | Fructibus excelsae matris fabricata viator | Urna est: suam spectas intus in esse. Vale.⁽¹⁴⁾

Non è allora inverosimile ritenere che Sbruglio sia rientrato a Venezia alla metà di dicembre 1506 proprio insieme a Scheurl, come già riteneva l'erudizione settecentesca – e, aggiungo io, doveva con loro essere anche Dürer. Verso la fine di gennaio del 1507, dopo aver conosciuto a Venezia il patriarca Antonio Sorian, il doge Leonardo Loredan e «il migliore nella pittura», il grande Giovanni Bellini, aver dipinto e disegnato molto, aver acquistato la più aggiornata edizione degli *Elementi* di Euclide, curata nel 1505 da Bartolomeo Zamberti, Dürer ritorna definitivamente a Norimberga. Quel che resta in Italia sono alcuni dipinti e, soprattutto, un ragguardevole numero di incisioni. Delle sessanta stampe (bulini e xilografie su fogli sciolti⁽¹⁵⁾) che Dürer pubblicò fra il 1495 circa, allorché incise la *Giovane donna insediata dalla morte* (B. 92)⁽¹⁶⁾ e la *Sacra Famiglia con la libellula* (B. 44, il primo bulino monogrammato), e il 1505, l'anno dei bulini del *Satiro e la ninfa* (B. 69) e del *Piccolo* (B. 96) e *Grande cavallo* (B. 97) che si concluse con la partenza per Venezia, ben trentasei furono integralmente copiate in Italia, entro il primo decennio del secolo. Sono le copie eseguite dai giovani incisori norditaliani formati fino ad allora soprattutto osservando i fogli di Mantegna

(Zoan Andrea/Giovanni Antonio da Brescia, Giulio Campagnola, Benedetto Montagna, Nicoletto Rosex da Modena, un giovane Marcantonio Raimondi e altri anonimi incisori), che videro in queste stampe la possibilità di aggiornare profondamente il loro linguaggio incisivo⁽¹⁷⁾. Se si escludono pochi fogli, ad esempio alcuni (il *Cavaliere al galoppo*, l'*Orientale e sua moglie*) copiati da Nicoletto Rosex da Modena fra il 1500 e il 1505/1506 circa, che riprese fedelmente nello stesso verso le invenzioni düreriane, talvolta aggiungendovi degli adattamenti nell'ambientazione naturalistica negli sfondi, le altre sono generalmente classiche traduzioni in controparte, così diffuse, probabilmente per motivi di esercizio, nelle botteghe degli incisori, e così importanti, se facciamo attenzione nel ricostruire il corretto percorso delle citazioni, per amplificare ulteriormente la conoscenza del modello di partenza. Esemplare in ambito lombardo è il caso della *Madonna della scimmia* (B. 42) (FIG. 111) che, probabilmente attraverso la mediazione della copia di Zoan Andrea (Giovanni Antonio da Brescia?) (FIG. 112), conobbe una serie di precoci riprese in controparte: in un raro disegno di Giovanni Angelo del Maino (FIG. 113), in un affresco anonimo del principio del XVI secolo nell'abside della chiesa di San Pietro di Coccaglio vicino Brescia, in una tavola del pittore di origine bergamasca Giovanni di Giacomo Gavasio da Poscante⁽¹⁸⁾. Le stampe di Dürer, naturalmente, esercitarono la loro influenza come modelli anche prescindendo dalle copie degli incisori cui si è appena fatto riferimento; è il caso di fogli come il *Martirio di santa Caterina* (B. 120), uno splendente fuoco d'artificio xilografico in bianco e nero del 1498 circa che, anche se non conobbe la sua copia incisa, fu bravamente e precocemente ripreso in alcune sue parti esemplari, come la figura del brutale carnefice⁽¹⁹⁾, o l'intera scena centrale del martirio⁽²⁰⁾.

La morte di Mantegna cui si fa riferimento nella biografia di Camerarius è anche il superamento di un precedente modello incisivo, su cui, come è notissimo, si era formato il giovane Dürer⁽²¹⁾. Col suo racconto Camerarius diffonde il punto di vista maturato a Norimberga sul 1530; la rigidità e durezza che egli attribuisce alle opere di Mantegna appartiene all'arte di un'età precedente. Nonostante si riferisca specificamente alla «severitatem quandam et legem» rievocata in pittura da Mantegna, credo però che Camerarius avesse esperienza e intendesse qui le sue incisioni, che avevano conosciuto una loro specifica diffusione, ben oltre il giovane Dürer, nell'arte tedesca di inizio XVI secolo⁽²²⁾. Questo modello storiografico, che confina il Mantegna incisore nell'epoca precedente di Schongauer, è pienamente recepito da Benvenuto Cellini nella piccola appendice con cui conclude la sua introduzione all'arte dell'oreficeria, dove si delinea una sorta di storia dell'incisione:

Alberto Duro ancor lui si provò, et molto più gentilmente del detto Martino intagliò; ma ancora costui non si soddisfece del suo intaglio per niellare, ma si risolse à fare delle stampe, et intagliò tanto bene che nessuno poi l'ha aggiunto à un pezzo. Quest'huomo da bene era Orefice, et per il buon disegno, oltre

allo intaglio, si misse a fare la Pittura, e fe' molto mirabilmente bene; ma dello intaglio mai non ha hauto pari. In prima haveva intagliato Andrea Mantegni, gran Pittore nostro Italiano, e non riuscì; imperò io non ne dico altro; et il simile fece il nostro Antonio del Pollaiuolo; et perché le non satisfaciono, io non dico altro di loro, se bene il detto Mantegni fu eccellente Pittore et il Pollaiuolo eccellente disegnatore⁽²³⁾.

Che Cellini abbia in qualche modo tenuto presente la posizione divulgata da Camerarius è a mio giudizio provato, oltre che dalla non altrimenti spiegabile valutazione negativa su Mantegna incisore, anche dal modo in cui egli apprezza, fatto raro nella letteratura italiana del XVI secolo, l'attività di pittore di Dürer («fe' molto mirabilmente bene»), sia pure registrando uno scarto rispetto all'inarrivabile bravura incisoria. Più che speculare sulla visione di quali opere del Dürer pittore abbia potuto mai fondare il suo giudizio Cellini, credo sia lecito invece supporre che egli si sia affidato alla generica opinione – diffusa nella Francia fra quarto e sesto decennio del XVI secolo, e quindi a cavallo del soggiorno di Cellini – sulla eccellenza della pittura düreriana che aveva portato, in breve tempo, alla pubblicazione della versione latina dei suoi trattati compreso le notizie di Camerarius, nonché alla loro parziale traduzione in francese⁽²⁴⁾. Un punto di vista differente, comprensibile se teniamo presente la biografia di Cellini, che, di lì a poco, verrà spazzato via dal Vasari giuntino, che tenterà invece, a sua volta, di confinare lo stesso Dürer all'interno della stagione dell'arte quattrocentesca, riservandogli, fin dalla diversa italianizzazione del suo nome, quella rigidità e durezza che Camerarius riconosceva in Mantegna: non solo una mancanza di grazia e delicatezza, ma anche qualcosa di non ancora perfettamente compiuto⁽²⁵⁾.

NOTE

⁽¹⁾ O. HAGEN, *Dürer und Bramantino. Ein Beitrag zum Problem der ersten italienischen Reise*, «Kunstchronik», n.s., 20 (1914/1915), coll. 267-272. Sul dipinto del Bramantino si consulti G. AGOSTI, J. STOPPA, scheda nr. 1, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 90-99.

⁽²⁾ H. RUPPRICH, *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Wien 1930, p. 68. Oltre che in Rupprich, il confronto fra il Bramantino e Dürer proposto da Hagen conobbe una certa fortuna nella storiografia tedesca antecedente alla seconda guerra mondiale, che non è forse inutile richiamare brevemente: E. WALDMANN, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 1919, p. 85 (viene accolta l'ipotesi di Hagen, sia pure in via dubitativa); H. WÖLFFLIN, *Albrecht Dürer*, Roma 1987 (trad. it; ed. or München 1905), p. 149 e n. 2 (il brano non compare nella prima edizione della monografia di Wölfflin, ma solo a partire dalla terza edizione del 1918 (p. 126), con esplicito riferimento in nota al contributo di Hagen, le cui conclusioni, anche in relazione al viaggio milanese, vengono accettate *in toto*: «Il rimando ad un quadro come la *Madonna adorante* del Bramantino, conservato all'Ambrosiana [...] offre infatti il più con-

vincente parallelo fino ad oggi noto per tutta la figura nel suo complesso. [...]. Se la tavola del Bramantino costitui per Dürer un modello, egli doveva allora aver già visto Milano a quella data»; E. FLECHSIG, *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, I-II, Berlin 1928-1931, I, p. 163 (la vicinanza fra Bramantino e Dürer non è considerata necessaria, essendo secondo Flechsig il gesto della Vergine rintracciabile nella pittura neerlandese e tedesca del secondo Quattrocento; di conseguenza viene rifiutata l'eventualità del viaggio milanese); H. BEENKEN, *Zu Dürers Italienreise im Jahre 1505*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunst-Wissenschaft», 3 (1936), p. 117 (pure in questo caso viene accolta l'ipotesi di Hagen, che evidentemente, come s'è visto, godeva del sostegno autorevole di Wölfflin).

⁽³⁾ F. ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, pp. 134-137 (nella seconda ed. del 1991, nr. 39-40), con attribuzione dello scomparto centrale della *Madonna adorante il Bambino* a Jan Joest van Kalkar nel 1494, e il completamento da parte di Dürer, intorno al 1496, degli scomparti laterali raffiguranti *Sant'Antonio* e *San Sebastiano*. Si veda anche la scheda di H. Marx in *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 1992, pp. 182-183, che riflette lo stato controverso della questione.

⁽⁴⁾ Si veda, ad esempio, la nota di A. WOLF, *Notiz zu Hans Rupprichs Buch Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, «Die graphischen Künste» n.s., 1 (1936), pp. 138-139.

⁽⁵⁾ Ecco il brano completo di Camerarius: «Tribuit hoc idem illi ingenuitate spectabili Andreas Mantegna, qui Mantuae floruit, revocando ad severitatem quandam et legem picturam, quam quidem primus laudem meruit, dum disiectas et fractas statuas eruit et in exemplum artis proponit. Cuius quidem sunt omnia dura et rigida scilicet manu non assuefacta sequi animi intelligentiam et promptitudinem. Sed illis nihil putatur in arte melius neque perfectius. Is ergo cum Mantuae decumberet et Albertum in Italia esse audivisset, curavit celeriter ad se accersi instructurus facilitatem eius et certitudinem manus rerum cognitione et arte. Non enim raro in sermonibus familiaribus questus fuerat quod vel sibi non contigisset illa, aut Alberto scientia sua. Nihil moratus Albertus posthabitis rebus omnibus ubi nuntium accepit statim itineri se accinxit, sed prius decesserat Andreas quam Mantuam potuisset pervenire, neque quicquam dicere solebat in vita sibi tristius accedis» (A. DURERUS, *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum. Libri in latinum conversi*, Nurembergae, in aedibus viduae Durerianae, 1532, c. n.n. segnata A₃r). Il brano conobbe una certa fortuna nella letteratura artistica italiana fra XVI e XVII secolo, che in questa nota si può brevemente ripercorrere. Fu così tradotto da Giovan Paolo Gallucci, nella sua versione italiana del trattato dureriano: «Gli tribuì il medesimo [onore] Andrea Mantegna, huomo di singolar ingegno, il quale fiori in Mantova, tirando la Pittura ad una certa severità e legge, il quale certo fu il primo, che meritò questa laude tirando in essemplio dell'arte le statue, che egli cavava quantunque fussero sparse in diverse parti, e fracassate. Le cui opere sono certo dure e rigide, non havendo la mano assuefatta ad obbedire l'intelligenza e prontezza dell'animo. Ma si tiene che nell'arte non si possa ritrovare cosa migliore di quelle, ch'egli faceva. Egli dunque ritrovandosi in Mantova, e uedendo che Alberto si ritrovava nell'Italia, usò ogni ingegno subito, perchè egli se ne venesse da lui per ammaestrar la sua securità e la certezza dell'arte sua, con la cognitione e con l'arte. Perciò che spesse volte si era lamentato nei famigliari ragionamenti, che overo egli non havesse la prontezza di Alberto, overo Alberto la sua scienza. Non perdendo punto di tempo Alberto lasciando tutte le altre cose, poi che li fu detto questo, si mise subito in viaggio: ma prima morì Andrea, che egli potesse giungere a Mantova, la qual cosa li fu così molesta, che egli solea dire che non mai gli occorre nella vita cosa più molesta» (*Di Alberto Durero pittore e geometra chiarissimo. Della simmetria de i corpi humani, Libri Quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana, da M. Gio. Paolo Gallucci Salodiano. Et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta, con quai modi possano i Pittori e Scoltori mostrare la diversità della natura de gli huomini e donne, e con quali le passioni, che sentono per li diversi accidenti, che li occorrono. Hora di nuovo stampati. Opera a i pittori e scoltori non*

solo utile, ma necessaria, et ad ogn'altro che di tal materia desidera acquistarsi perfetto giudicio, Venezia, Domenico Nicolini, 1591, c. n.n. segnata †4r). Probabilmente grazie alla grande diffusione che la versione italiana di Gallucci dei libri sulle proporzioni umane di Dürer conobbe nell'Italia del Seicento, vi si rifecero in seguito: Carlo Ridolfi, nella vita del Mantegna contenuta all'interno de *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*, I-II, Venezia, Giovanni Battista Sgava, 1648, I, p. 71; C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, I-II, Bologna, erede di Domenico Barbieri, 1678, I, pp. 301-302, quando lo stesso Malvasia racconta, nella vita di Emilo Savonanzi, di non aver fatto in tempo a raggiungerlo prima che questi morisse, analogamente a quanto accaduto a Dürer con Mantegna.

⁽⁶⁾ G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Milano 2007, p. 64, e quanto sostenuto a pp. 17-18, 71, dove sono anche indicati i necessari rimandi bibliografici per contestualizzare il viaggio bolognese di Dürer. Inoltre si considerino i più recenti interessanti contributi di E. FADDA, A. GREBE e G. PERINI in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2010.

⁽⁷⁾ La più completa disanima sulle notizie biografiche di Camerarius è ancora quella condotta da P.W. PARSHALL, *Camerarius on Dürer-Humanist biography as art criticism*, in *Joachim Camerarius (1500-1574)*, München 1978, pp. 11-29. In particolare, sul brano relativo a Mantegna, si consulti: G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 73-74, 89, 118-119.

⁽⁸⁾ «Caeterum [Dürer] Martini discipulum minime fuisse, immo ne vidisse quidem, attamen videre desiderasse vehementer». Il brano è contenuto a c. 4v della *Vita reverendi patris domini Anthoni Kressen*, stampata a Norimberga nel 1515, e si può agevolmente leggere in *Dürer schriftlicher Nachlass*, hrsg. von H. Rupprich, I-III, Berlin, 1956-1969, I, p. 294. È inoltre da sottolineare come questo giudizio di Scheurl riveda sostanzialmente quanto Jakob Wimpfeling aveva sostenuto ad inizio XVI secolo (*Epitoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempora*, Straßburg 1505, c. 39), allorché «Albertus Tüer» era specificamente indicato come «discipulus» di Schongauer.

⁽⁹⁾ La prima edizione del *Libellus* di Scheurl è della primavera del 1506, stampata a Bologna da Benedetto Faelli, e non reca alcun riferimento a Dürer. Per un confronto fra le due edizioni, si veda: D. MERTENS, *Laudes Germaniae in Bologna und Wittenberg. Zu Christoph Scheurls Libellus de laudibus Germaniae et Ducum Saxoniae 1506 und 1508*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di F. Forner, Milano 2005, pp. 717-731.

⁽¹⁰⁾ Le notizie su Sbruglio, nato a Cividale del Friuli intorno al 1480 e morto dopo il 1528, poeta cesareo alla corte imperiale di Massimiliano I a partire dal 1507, sono piuttosto lacunose, e in gran parte si basano su quanto raccolto dall'erudizione tardosettecentesca, cui bisogna a mio parere ancora riferirsi per recuperare i contorni biografici più attendibili (si vedano, ad esempio, le *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian-Giuseppe Liruti Signor di Villafredda, ec. Accademico nella Società Colombaria di Firenze e dell'Accademia Udinese. Tomo secondo*, Venezia, Modesto Fenzo, 1762, pp. 88-96).

⁽¹¹⁾ «Tantum pingendi artem, multis saeculis intermissam, per Norimbergenses revocatam, quum hoc anno Ferrariae admirata esset Sbrullia musa, in tale Tetrasticon erupit extemporaliter: Pictorem veteres, si mirabantur Apellem: Usque adeo Albertus quis stupor orbis erit? | Quum vel sic pingat pueros iuvenesque senesque, | Exanimum paucis ut videatur opus. Eiusdem distichon Alberto Durero ex tempore dictum: Duriger Albertus Coum qui vincit Apellem | Pictura: aethereas dignus adire domus. Et iterum. Ad celeberrimum pictorum principem Albertum Durerum eiusdem Sbrullii epigramma: Ut me pictura facies volitare per orbem, | Sic tua carminibus fama perennis erit. | Utque tuis digitis longo tempore vivam, | Sic calamis vives tempus in omne meis. | Duriger Albertus calamo pulsabit Olympum, | Sbrullius et digito saecula multa feret» (C. SCHEURL, *Libellus de laudibus Germaniae et ducum Saxoniae*, Lipsiae, Martin Lantzperg, 1508, c. 43v).

- ⁽¹²⁾ Si veda D. WUTTKE, *Unbekannte Celtis-Epigramme zum Lobe Dürers*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 30 (1967), pp. 321-325, in particolare p. 322, e il recentissimo contributo di A. GREBE, «Anderer Apelles» und «haariger bärtiger Maler». *Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500*, in *Der frühe Dürer*, hrsg. von D. Hess und T. Eser, Nürnberg 2012, pp. 78-89 (particolarmente pp. 78-82), con bibliografia aggiornata.
- ⁽¹³⁾ Probabilmente è anche per questo motivo, che gli studiosi che hanno studiato il *Libellus* di Scheurl hanno spesso glissato sul viaggio ferrarese e i componimenti di Sbruglio; Lüdecke e Heiland, nel loro agevole repertorio di testimonianze dureriane, arrivarono addirittura a correggere in Venezia la Ferrara rammentata nel testo di Scheurl, senza fornire alcuna motivazione al riguardo: *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, gesammelt und erläutert von H. Lüdecke und S. Heiland, Berlin 1955, p. 20, n. 11. Ad ogni modo, dopo il recupero storiografico del testo da parte di R. KAUTSCH, *Des Christoph Schuerl Libellus de laudibus Germaniae*, «Repertorium für Kunstwissenschaft» 21 (1898), pp. 286-287, bisogna aspettare A. WEIXLGÄRTNER, *Alberto Duro*, in *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Arpad Weixlgärtner und Leo Planiscig, Zürich-Leipzig-Wien 1927, pp. 162-186 (in particolare, p. 164), il primo a sottolineare l'accoglienza di Dürer a Ferrara da parte di Sbruglio, sulla scorta di questa testimonianza di Scheurl. Si possono poi ricordare le fuggevoli menzioni di Rupprich (*Dürer schriftlicher*, cit. n. 8, I, p. 291), F. ZINK, *Die Reisen Albrecht Dürers*, in *Albrecht Dürer 1471-1971*, catalogo della mostra (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 21.5.1471 – 1.8.1971), München 1971, p. 26; da ultimi: MERTENS, *Laudes Germaniae* cit. n. 9, p. 728; J.L. GONZÁLEZ GARCÍA, «Apelles Vagabundus». *Los viajes de Alberto Durero, del aprendizaje a la rivalidad*, in *Durero y Cranach. Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento*, ed. Fernando Checa, Madrid 2007, p. 106. Chi scrive è invece più volte ritornato sull'importanza di questa testimonianza.
- ⁽¹⁴⁾ Tali distici (sette in tutto), la cui esistenza è ricordata da Liruti nelle sue preziose notizie su Sbruglio, sono contenuti a c. 18v del composito codice marciano It. XI, 66 (= 6730), dove sono raccolti numerosi componimenti poetici del XVI secolo; si tratta di un codice, appartenuto nel XVIII secolo ad Apostolo Zeno, che è stato nel suo insieme studiato da M. CRISTOFARI, *Il codice Marciano It. XI, 66*, Padova 1937.
- ⁽¹⁵⁾ Sono escluse da questo conteggio: le quindici xilografie dell'*Apocalisse* (B. 61-75), apparse in volume già nel 1498, che comunque conobbero la loro bella replica nel 1516 a Venezia, nella bottega di Alessandro de' Paganini; le sette xilografie con scene della Passione (B. 6, B. 8-13), che nel 1511 verranno poi riunite ad altri quattro fogli e un frontespizio per formare il volume della *Grande Passione*, largamente diffuso e copiato nell'Italia del XVI secolo; le diciassette xilografie raffiguranti scene mariane, copiate a Venezia da Marcantonio Raimondi, verosimilmente entro il 1508, prima di essere riunite ad altre due xilografie e un frontespizio nel 1511, in modo da formare il libro della *Vita della Vergine*, forse l'opera incisa più conosciuta di Dürer, sicuramente quella che conobbe il maggior numero di riprese, parziali o integrali.
- ⁽¹⁶⁾ Segnalo qui, una volta per tutte, che, per ogni singola stampa citata, ho sempre indicato fra parentesi tonda il relativo numero nel classico catalogo di Adam von Bartsch.
- ⁽¹⁷⁾ Che le stampe dureriane abbiano costituito il grande «turning-point» nella storia dell'incisione italiana di inizio XVI secolo è stata ricostruita storiograficamente, in tempi moderni, soprattutto da Arthur M. Hind. Per una valutazione complessiva del fenomeno, mi permetto di rimandare a G.M. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie derivazioni*, Firenze 2007 («Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe I»).
- ⁽¹⁸⁾ Esempi che sono da me discussi, con i necessari rimandi bibliografici e insieme a un altro folto gruppo di citazioni, in FARA, *Albrecht Dürer*, cit. n. 17, scheda nr. 25.
- ⁽¹⁹⁾ Ripresa in controparte nella figura del mite giovane sulla destra del *Sant'Abbondio in catte-*

dra nell'ancona lignea di Sant'Abbondio del Duomo di Como, opera giovanile di Giovanni Angelo del Maino, secondo quanto ha chiaramente mostrato M. COLLARETA, *Scultura dipinta nell'Italia settentrionale: la funzione dei modelli*, in *La scultura lignea nell'arco alpino (1450-1550): storia, stili e tecniche*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 21 novembre 1997- Tolmezzo, 22 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, p. 21 (ma tutto il saggio è importante, e sotto molti aspetti pionieristico, per la comprensione dell'uso dei modelli seriali nella scultura lignea dell'Italia settentrionale).

- ⁽²⁰⁾ È il caso della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno, in cui il martirio della santa è parzialmente esemplato – la parte di sinistra – su questa xilografia (affresco del 1515 di Bernardino de Donati e Andrea de Gezis: cfr. la scheda di M. ROSSI, in M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988, p. 59; si cfr. anche G. ROMANO, scheda nr. 47, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra [Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011], a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2010, pp. 196-201).
- ⁽²¹⁾ Mi riferisco, naturalmente, alle celebri copie a penna datate 1494 – realizzate, probabilmente a Norimberga, da un Dürer ventitreenne e oggi conservate all'Albertina – di due celebri incisioni di Mantegna, la parte destra della *Zuffa degli dei marini* (B. 7) e il *Baccanale con Sileno* (B. 20) (FIGG. 114-115). Sul giovane Dürer studioso di Mantegna e della grafica degli italiani – un tema frequentato negli studi dalla fine del XIX secolo – si veda il recentissimo contributo di M. FAIETTI, *Aut facilitas aut Lex? Dürer agli esordi e la grafica degli italiani*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di S. Ebert-Schifferer e K. Herrmann Fiore, Cinisello Balsamo 2011, pp. 25-38, in cui compare anche un esaustivo panorama bibliografico di riferimento.
- ⁽²²⁾ Per farsene un'idea, si può partire dai numerosi esempi radunati da AGOSTI, *Su Mantegna*, cit. n. 7, pp. 117-123.
- ⁽²³⁾ B. CELLINI, [*Trattato dell'oreficeria*], Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. IV, 44 (=5134), cc. 6v-7r. Per un'edizione moderna vedi B. CELLINI, *Opere*, a cura di B. Maier, Milano 1968, p. 633.
- ⁽²⁴⁾ Mi riferisco nello specifico: alle versioni latine del corso di misurazione (*Institutiones geometricae*) e del trattato di fortificazione (*De urbibus, arcibus castellisue condendis...*) stampate a Parigi tra 1532 e 1535 nella bottega di Christian Wechel, e alla versione latina dei quattro libri sulle proporzioni umane (*De Symmetria partium humanorum corporum Libri quatuor*) stampata a Parigi nel 1557 da Charles Perier; stampatore presso il quale viene pubblicata anche, nello stesso anno, la versione latina del testo (*Les quatre livres [...] de la Proportion de parties et pourtraicts des corps humains*). Tanto sui frontespizi di queste versioni, quanto nelle notizie biografiche di Camerarius, quanto nelle lettere dedicatorie di Wechel e Meigret, viene infatti più volte ricordata anche l'attività di pittore di Dürer, con significativi elogi che possono aver senz'altro fondato il giudizio celliniano.
- ⁽²⁵⁾ Ma su questo punto, davvero centrale per la comprensione della fortuna di Dürer in Italia, rimando a un mio recente contributo: G.M. FARA, «Alberto Duro» o «Alberto Durero»? *Cambiare il nome nell'Italia del XVI secolo*, «Rinascimento», 50 (2010) [ma 2011], pp. 361-371.

La circolazione dei modelli incisi. Avvio di un sondaggio territoriale

Emanuela Daffra

Questo intervento si propone come primo giro d'orizzonte per verificare la possibilità di tracciare una mappa, topografica e cronologica, circa l'uso dei modelli incisi in provincia di Bergamo.

L'idea di una simile ricognizione è nata dall'esame, reso possibile in modo puntuale dal restauro⁽¹⁾, della parete di fondo del santuario della Madonna del Castello ad Almenno San Salvatore (FIG. 116), dove è testimoniato un ampio ricorso a esempi forniti da incisioni in un cantiere la cui estensione cronologica è circoscrivibile con sufficiente margine di sicurezza.

Infatti la rivelazione a fine Quattrocento di una immagine miracolosa, dipinta su quello che era uno dei pilastri della antica pieve di Almenno, ha fatto sì che attorno ad essa – subito racchiusa dallo straordinario ciborio ottagonale che san Carlo chiamò «capella fornicata pulchra» – venisse edificata l'aula dell'attuale santuario che, dai documenti, sappiamo avere la cubatura odierna nel 1550⁽²⁾.

Il cantiere procedette a singhiozzo, sostenuto dall'andamento rapsodico delle donazioni senza un progetto cogente. Anche la decorazione pittorica fu condotta con aggiustamenti in corso d'opera, responsabili dell'assetto asimmetrico che colpisce ancora oggi. La fase iniziale, che prevedeva l'esaltazione dell'affresco portentoso attraverso la realizzazione del tempietto ottagonale e di un finto tendaggio rosso che ne ribadiva l'importanza, va ascritta ad una bottega capeggiata da Antonio Boselli. I confronti stilistici con opere datate o databili inducono a porre le pitture del ciborio all'inizio del terzo decennio del Cinquecento⁽³⁾ come indica ad esempio la stretta parentela delle Sibille che si affacciano nell'attico con il polittico di Cusio, dipinto da Boselli subito dopo il 1522. Qui incontriamo il primo debito col mondo dell'incisione: nelle figure dei profeti si può leggere in filigrana il ricordo della celeberrima incisione Prevedari da cui deriva l'idea – passata attraverso innumerevoli elaborazioni – di fare reggere a ibridi fantastici, in questo caso tritoni, un oculo aperto sul cielo da cui si affaccia una figura (FIG. 119).

A questo momento iniziale appartengono anche l'*Adorazione dei Magi* e la *Madonna con Bambino e san Giovannino*, dipinte sulla parete di fondo su di

un alto zoccolo a fasce gialle e grigio/violacee che risvolta anche ai lati della prima arcata del tempietto. Le due scene osservate da una certa distanza risultano perfettamente inquadrate dai fornicelli dell'ottagono, e si presentano perciò come una sorta di completamento della *Madonna con Bambino* romanica. L'appartenenza ad una stessa fase e ad un'unica bottega sono confermate da dettagli tecnici ricorrenti (si veda il modo di stesura degli incarnati su fondo verde, la presenza dell'oro a sottolineare particolari degli abiti o le aureole segnate da incisioni) ma i due episodi sono stati realizzati da pittori distinti, come testimoniano la condotta pittorica differenziata ed il ricorso a modelli figurativi diversi.

La *Adorazione dei Magi*, dove è all'opera lo stesso frescante di stretta osservanza boscelliana che decora l'abside del santuario della Madonna dell'Olmo a Verdellino ed al quale possono essere attribuiti altri cantieri in provincia, è infatti esemplata su di una incisione della *Vita di Maria* di Dürer (FIG. 117)⁽⁴⁾. Invece la *Madonna con Bambino e san Giovannino* dipende in modo palmaro da una invenzione raffaellesca divulgata attraverso incisioni (FIG. 118, quella di Marcantonio Raimondi che qui si propone a confronto è ora datata tra il 1520 ed il 1525) tradotta in pittura avendo negli occhi esempi della pittura bresciana più pacata: il profilo della Vergine o il velo che le gira semplicemente dietro il collo rammentano vivamente quanto realizzato per Bergamo da Moretto fin dai primi anni Venti del Cinquecento. Essa testimonia quindi, rispetto all'*Adorazione dei Magi*, una cultura non solo diversa, ma attenta alle novità più recenti, lombarde o romane che fossero.

Viceversa l'*Incoronazione della Vergine* che chiude il vertice della parete ci riporta ancora una volta a un'incisione di Dürer datata 1510. La dipendenza è lampante, anche se la figura di Cristo che incorona la Madre con la destra pare discendere direttamente dall'altare Heller, dipinto da Dürer nel 1509, piuttosto che dal foglio. Il nostro affresco si può attribuire agevolmente ad Agostino Facheris da Caversegno. Questa paternità porta con sé una datazione a prima del 1539, anno di morte del pittore indicato da Tassi e che alla luce degli ultimi studi è del tutto attendibile⁽⁵⁾, ma non molto discosta da quel termine, perché non ritroviamo più Facheris all'opera nell'ultima fase decorativa costituita dai riquadri con episodi della vita pubblica di Cristo sulla destra della parete. Anche qui si rincorrono, sia pure con riprese meno integrali, desunzioni düreriane (l'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme* cita il medesimo soggetto inciso nella *Piccola Passione*) accostate a modelli pittorici. La derivazione dell'episodio dell'*Ultima Cena* dal dipinto realizzato da Gaudenzio Ferrari per Santa Maria della Passione a Milano (1544) fornisce un'utile *post quem* per la fase terminale della campagna.

Questo specifico osservatorio ci dice dunque che in un cantiere esteso su di un arco cronologico che va dal 1520 circa a dopo il 1544, non sostenuto da una committenza prestigiosa e in una zona periferica, le incisioni risultano usate con sistematicità e, verrebbe da dire, con imparzialità, attingendo a fonti disparate quali Dürer, Bramante, Raffaello.

Considerata l'assoluta indifferenza alle varietà stilistiche e di temperatura

sentimentale, in questo specifico caso il loro uso sembra legato ad un aggiornamento della pratica di cantiere più consueta, che velocizzava il lavoro attraverso l'uso di patroni e la replica di modelli di bottega.

L'impressione era di trovarsi di fronte ad un punto di arrivo di una pratica diffusa.

Perciò mi sono proposta di verificarne gli antefatti, individuando la presenza di prestiti analoghi in un arco di tempo che va dall'ottavo decennio del Quattrocento al 1530 circa. I due termini sono stati scelti perché in terra bergamasca entro il 1480 si pone il precoce ricalco della *Deposizione* di Mantegna da parte dell'anonimo frescante che decora l'aula interna della chiesa del monastero delle Clarisse a Martinengo⁽⁶⁾ mentre nel terzo decennio del Cinquecento la morte di Dürer, la fortuna di Lotto che guardava con attenzione alle stampe nordiche, la circolazione delle invenzioni raffaellesche cambiano radicalmente i termini del problema.

L'intenzione era quella di fare emergere altri casi da affiancare a quelli già noti, quali, ad esempio, quelli di Amadeo o Butinone⁽⁷⁾, ma fin da subito si anticipa che risultano occorrenze sfilacciate e per di più difficilmente databili, perciò poco utili a costruire una trama di riferimento.

Tra quelle collocabili cronologicamente con relativa sicurezza attorno all'estremo cronologico di partenza c'è la decorazione dell'abside dell'oratorio dei Disciplini a Clusone (ricordo che sotto la *Crocifissione* dell'arco trionfale il pittore Jacopo Borlone traccia la data 1471, normalmente intesa come suggello finale dell'impresa decorativa interna)⁽⁸⁾. Nella volta a vela che chiude la piccola abside, intorno all'occhio centrale con il monogramma bernardiniano sono seduti putti suonatori realizzati avendo sotto gli occhi i *Tarocchi del Mantegna* (FIG. 120). Lo prova il confronto tra questo putto dalle guance rigonfie, dall'esile attaccatura del braccio e dalle dita mobili con *Melpomene* e *Euterpe* della Serie E dei tarocchi (FIGG. 121-122) e lo conferma il fatto che in uno dei compagni suonatori incontriamo *Talia* (FIG. 123): pur nel cambiamento di età e di sesso identica è la posizione della testa ed il modo di reggere sia lo strumento che l'archetto ricurvo⁽⁹⁾.

Non si tratta dunque di ricalchi puntuali, ma la plausibilità di una derivazione 'moderna', attenta a quanto si stava realizzando in ambito padano/veneto acquista credito se si allarga lo sguardo all'insieme della volta che riprende, in modo campagnolo, con queste ruote di legno grezzo da albero della cucagna, l'impaginato della volta della cappella Ovetari. La conoscenza di quel cantiere e, più in generale, della cultura figurativa padovana, emerge anche in altri brani della decorazione dell'oratorio, come ad esempio nell'affresco strappato con santo francescano ed altri santi, inquadrati da un'arcata dove putti nudi sostengono festoni e frutti in dichiarato 'stile Squarcione' e fu certo facilitata dal contesto storico complessivo. Basti qui ricordare che col definitivo passaggio della provincia di Bergamo sotto il dominio veneto le deliberazioni della Repubblica prescrivevano per gli studenti la frequenza dell'università a Padova.

Purtroppo però il tentativo di una più puntuale verifica della committenza

attraverso il preziosissimo *Memoriale et Inventarium bonorum Consortium Disciplinatorum terre de Clixione* ⁽¹⁰⁾ non ha fino ad ora dato esiti poiché nei pagamenti prevale il collettivo «Consortium». Sarà perciò necessario uno scrutinio sull'intero corpus dei documenti della confraternita per cercare di individuarne i componenti e – eventualmente – dare un nome ai responsabili di questa apertura in un senso che potremmo latamente qualificare come 'rinascimentale'.

L'effettiva esistenza di tale apertura all'interno del cantiere diretto da Borlone è ulteriormente confermata dal legame della figura della Morte Trionfante ritta su di un sepolcro che domina la celebre *Danza macabra* (1485) all'esterno dello stesso oratorio, con una incisione di Zoan Andrea ⁽¹¹⁾.

Un'altra eco analoga la si rinviene poco distante. Nella chiesa parrocchiale di Ardesio, sotto gli stucchi seicenteschi della attuale sacrestia, nel 1993-1995 è stata parzialmente riportata alla luce la decorazione di quello che era il presbiterio della parrocchiale quattrocentesca. Essa fu commissionata da Vincenzo di Pietro Cacciamali come accerta la scritta che corre lungo la parete di fondo: qui incontriamo, in un contesto che guardava anche all'abside di Clusone ⁽¹²⁾ lo splendido giovane del *Baccanale col tino* trasformato in un *San Sebastiano* bolso e irrigidito (FIG. 124). Si tratta di una citazione puramente iconografica, inserita in una decorazione refrattaria – se non per dettagli superficiali – all'impegno antiquario e stilistico di Mantegna ma che non stupisce nell'impresa voluta dal membro di una delle famiglie più cospicue del paese ai primi del Cinquecento, con ramificazioni anche nel bresciano, che nel proprio stemma aveva il motto «Humanitas» ⁽¹³⁾.

Le propensioni culturali della committenza giocano un ruolo significativo anche nel caso del ciclo di casa Grataroli a San Giovanni Bianco, in Val Brembana, dove immagini devozionali si mescolano a figure eroiche e scene cavalleresche e che una iscrizione frammentaria induce a collocare ancora entro il XV secolo ⁽¹⁴⁾. Una parte della decorazione raffigura un inedito duello tra 'El bon Tristan' che indossa le armi dei Grataroli e Achille ⁽¹⁵⁾ accanto al quale dovevano essere due armigeri a figura intera. Se posa e abbigliamento di quello a capo scoperto fanno correre immediatamente il pensiero a repertori di disegni quali quelli di Jacopo Bellini, il ricorrere del volto dell'armigero di profilo (FIG. 125) in uno dei tondi affrescati nelle lunette della sala a piano terra del Luogo Pio Colleoni a Bergamo fa supporre l'esistenza di un modello comune, probabilmente grafico (FIG. 126) ⁽¹⁶⁾. Sul Colleoni e sulle sue committenze non è qui il caso di soffermarsi, mentre è opportuno fornire qualche cenno intorno ai meno noti Grataroli, originari di Oneta, che devono la loro fortuna economica al commercio dei pannilana. I diversi rami della famiglia per quanto riguarda il Quattrocento sono poco studiati, ma in questo contesto è significativo rammentare che quello trasferitosi a Bergamo allo spirare del secolo si fece costruire un palazzo che la critica concordemente ravvisa tra le prime realizzazioni di Pietro Isabetto, a conferma di una cultura aggiornata e sensibile ⁽¹⁷⁾.

Restando ora nel capoluogo all'inizio del nono decennio un pittore che i

documenti ci permettono di identificare in Giacomo Scanardi da Averara, detto Oloferne ⁽¹⁸⁾, noto da tempo ma fino ad ora 'nome senza opere', nell'ambito dei lavori voluti da Marcantonio Morosini per adeguare gli spazi dell'*Hospitium comunis Pergami*, decora una loggia a due piani con un completamento pittorico inteso a fingere, illusionisticamente, una articolazione plastica delle pareti. I sottarchi a doppia o singola fila di cassettoni con rosette a cinque petali, le teste in terra verde entro clipei, raffigurate alternativamente di tre quarti o di fronte, seguono da vicino il repertorio squadernato sulla trabeazione del vano di destra o nei pennacchi che sorreggono la volta principale nella incisione Prevedari.

Il primo pagamento per le decorazioni «in lobjs Curie [...] noviter reformati» ⁽¹⁹⁾, che oltre alle pitture murali comprendeva anche un soffitto ligneo, è dell'agosto 1482, in perfetta sequenza con la conclusione dei lavori di muratura e dimostra una conoscenza assolutamente tempestiva della grande invenzione bramantesca. Tempestività che non risolveva però il livello irrimediabilmente rustico del suo autore, tecnicamente ineccepibile ma del tutto incapace di dominare una corretta sintassi architettonica e che si limita perciò a riproporre vocaboli staccati di sapore anticheggiante in una parlata sgangherata.

Indubbiamente più raffinato è invece l'anonimo che verso la fine del secolo decora una sala, della quale purtroppo restano solo esigui frammenti, in casa Passi, in via Porta Dipinta ⁽²⁰⁾. Anche in questo caso gli elastici girali popolati da centauri disposti chasticamente e i clipei con imperatori trasportano su scala monumentale dettagli della celebre incisione ⁽²¹⁾.

A chiusura di questa breve fortuna 'minore' bramantesca cito cursoriamente la sacrestia dell'abbazia di Pontida (FIG. 127), affrescata da Antonio Marinoni, con l'intento evidente di tradurre in pittura il coro di San Satiro arricchito però con un repertorio decorativo desunto ancora una volta dalla Prevedari ⁽²²⁾.

Se ora si torna con la mente alla selezione ricavata dai muri di Almenno, tra quanto sino ad ora esposto il grande assente è Dürer. Che compare però proprio sui muri di Pontida dove l'angelo abbigliato con la dalmatica come un diacono, che arresta il volo flettendo le ginocchia discende dall'*Annunciazione* incisa verso il 1510 per la *Piccola Passione* e resterà poi nel repertorio della bottega.

In un ambito sempre legato alla bottega dei Marinoni, ai quali è stata avvicinata l'*Annunciazione* dipinta sull'esterno (FIG. 128) ⁽²³⁾ incontriamo nuovamente Dürer a Gandino, in Val Seriana, nelle ante provenienti dalla dispersa ancona dell'altare maggiore. Probabilmente spostata e smembrata a seguito del rifacimento seicentesco della basilica nonostante il silenzio delle fonti doveva essere un insieme di incomparabile ricchezza, del quale restano appunto le portelle dipinte all'esterno e decorate con rilievi lignei all'interno ed altre sculture ⁽²⁴⁾.

Gandino è noto che intratteneva da secoli rapporti privilegiati di commercio con Austria e Germania. Non stupisce quindi la scelta di un *Flügelaltar*, al

quale collaborarono probabilmente professionalità diverse, secondo una prassi testimoniata, ad esempio, dal contratto per l'altare di San Bartolomeo ad Albino, che affida le sculture a Pietro Bussolo ma la policromia ad Antonio Marinoni e confermata nel nostro caso dalla finezza della veste cromatica esaltata da decorazioni d'oro in conchiglia o graffito⁽²⁵⁾.

L'angelo ripete, privandolo di ogni slancio dinamico quello che compare nell'*Annunciazione* incisa da Dürer per la *Vita della Vergine* (FIG. 129). Si confrontino, fatta salva la resa rigida e rinsecchita, l'abbigliamento, l'acconciatura, le ali volte in alto e il gesto della mano benedicente.

Più fedele e sciolta è invece, passando all'interno, la citazione dalla *Visitazione* della medesima serie⁽²⁶⁾ (FIG. 130) che sta accanto, però, a modelli più antichi e diversi, per la precisione foppeschi. Il rilievo con l'*Adorazione dei Magi* cita la stupenda pala di Foppa ora alla National Gallery, una delle sue opere più belle e più misteriose, degli anni Novanta del Quattrocento, come da un modello foppesco deriva anche l'*Adorazione del Bambino*.

Come si è detto non si possiedono certezze documentarie sulla realizzazione dell'insieme anche se il confronto delle portelle dipinte con altre opere di ambito marinoniano, lo sciolto repertorio decorativo, la morbidezza di modellato delle sculture inducono a collocarle nel terzo decennio del Cinquecento. In anni perciò vicini a quello che ci si è posti come limite cronologico per questa ricognizione ci si trova perciò di fronte ad un esempio, quale quello di Almenno da cui sono partita, di disinvoltata ibridazione di fonti differenti.

Un censimento tanto frammentario e sfocato permette di tirare solo somme (non si può nemmeno parlare di conclusioni) provvisorie e segnalare futuri ambiti di ricerca.

In primo luogo non emerge per ora alcuna logica distributiva di tipo geografico. È chiaro però che una simile ricognizione per risultare davvero utile dovrà essere raffinata a partire dallo studio approfondito dei singoli casi, da collocarsi in un contesto puntualmente definito. Per Bergamo, ad esempio, non si può ignorare la presenza di quella sorta di campionario antiquario a cielo aperto che è la cappella Colleoni la quale potrebbe essere sovente stata il tramite diretto di invenzioni altrimenti divulgate attraverso i modelli incisi. Solo dopo simili puntualizzazioni sarà possibile fissare ancoraggi cronologici affidabili, verificare modalità di diffusione di linguaggi e modelli, la presenza di resistenze ed il 'passo diverso' tenuto da differenti tecniche artistiche.

In seconda battuta il caso di Almenno citato in apertura più che un punto di arrivo, come si postulava, sembrerebbe viceversa segnare l'orizzonte cronologico di partenza – in questo vaglio iniziale non si sono rinvenute altre tracce raffaellesche – di una pratica che vede le botteghe, specialmente di frescanti, valersi delle incisioni, disparate e assunte in modo indifferenziato, come repertorio soprattutto di soluzioni iconografiche e compositive. Invece nei decenni precedenti il loro uso risulta sporadico ma se vogliamo più mirato, a caratterizzare cantieri legati a committenze aggiornate (o desiderose di aggiornamento) oppure a destinazioni programmaticamente di prestigio (è il

caso dell'*Hospitium Communis Pergami*).

Non stupisce dunque che le presenze percentualmente più fitte siano legate al capoluogo e segnalino quale campo privilegiato per indagini future quello poco dissodato della decorazione profana che dovrà confrontarsi con la conoscenza dei committenti, della loro cultura, delle biblioteche private presenti sul territorio⁽²⁷⁾.

A tale proposito porto due ulteriori casi generosamente segnalati da Marco Collareta, sui quali non è stato però ancora possibile rintracciare più specifiche notizie. Il primo è dato dai due resti (FIG. 131) di un ciclo affrescato, strappati nel 1962 da casa Noris in via Giuliani a Bergamo e depositati presso l'Accademia Carrara, con figure femminili, inserite in vasti paesaggi dai caratteri già pienamente cinquecenteschi, derivate dalle *Sibille* di Baccio Baldini incise da Francesco Rosselli. Anche il secondo è uno strappo, un riquadro (FIG. 132) proveniente (1928) da un ambiente del Castello di Telgate dove riunite da un unico fondale riconosciamo Calliope, Urania e Tersicore dai *Tarocchi del Mantegna*⁽²⁸⁾.

Infine la ricerca dovrà affrontare il territorio insidioso e sterminato degli apparati decorativi, dipinti o scolpiti: è in vitalissimi repertori di immagini quali il *Codex Destailleur* oppure tra le incisioni di Giovanni Antonio da Brescia o di Nicoletto da Modena che si incontrano gli ascendenti dei mascheroni piumati che si sporgono dal fondo laccato della cornice del politico di Cima da Conegliano per Olera⁽²⁹⁾; degli elegantissimi ibridi che fanno dell'ancona che nella chiesa di San Pietro Martire ad Alzano, il cui presbiterio fu progettato da Pietro Isabetto, racchiudeva la pala con l'*Uccisione di san Pietro Martire* di Palma il Vecchio (1525 ca.) un vero capolavoro; degli straordinari capitelli policromi che, per tornare al nostro punto di partenza, reggono il ciborio alla Madonna del Castello (FIG. 116). Si apre dunque un percorso molto lungo, ma che fin d'ora si intuisce capace di offrire fertili chiavi di lettura.

NOTE

⁽¹⁾ L'intervento di restauro è stato eseguito dalla ditta Villa tra il luglio 2005 e l'aprile 2006, con la direzione di chi scrive.

⁽²⁾ P. MANZONI, *Madonna del Castello. 1.2 Il Santuario*, [Almenno] 2006; E. DAFFRA, *Un palinsesto anomalo: ragionamenti sulla parete est del santuario nel corso del restauro*, in *Madonna del Castello. 2 Il complesso monumentale*, a cura di G.M. Labaa, [Almenno] 2006, pp. 141-153 con bibliografia precedente.

⁽³⁾ E. DAFFRA, *Un palinsesto anomalo*, cit. n. 2, pp. 145-146.

⁽⁴⁾ La serie, si rammenta, fu incisa da Dürer nel biennio 1503-1504, e raccolta in volume nel 1511, però alcune incisioni erano state già stampate in precedenza e copiate da Marcantonio Raimondi nel 1506. A. BARTSCH, *Le peintre graveur*, I-XXI, Wien 1802-1821, XIV, nn. 621-637; G. DILLON, *Savoldo e l'incisione*, in *Savoldo. Tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990; Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990), Milano 1990, pp. 220-241: 230.

- ⁽⁵⁾ R. TOGNI, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976, pp. 111-123, M. LUCCO, *Lucano Gagio da Imola*, in *Bergamo l'altra Venezia*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001), a cura di F. Rossi, Bergamo 2001, pp. 216-217.
- ⁽⁶⁾ F. MAZZINI, G. MULAZZANI, *I pittori colleoneschi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, II, Bergamo 1986, pp. 271, 282, G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 379, 418.
- ⁽⁷⁾ Per uno sguardo di insieme su Butinone, F. ROSSI, *Bernardino Butinone*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento II*, Bergamo 1994, pp. 159-267. Ma anche l'agile sintesi di S. FACCHINETTI, *Mantegna e il Rinascimento in Valpadana: Donato de' Bardi, Vincenzo Foppa, Giovanni Bellini, Francesco Cossa, Bramante, Bergognone, Bernardino Butinone, Ercole de' Roberti, Carlo Braccresco, Bramantino, Giovanni Martino Spanzotti, Bernardo Zenale*, Milano 2007; su Amadeo, R.V. SCHOFIELD, *The Colleoni chapel and the creation of a local 'all'antica' architectural style*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia-Vicenza 2002, pp. 167-192; R.V. SCHOFIELD, A. BURNETT, *The decoration of the Colleoni chapel*, «Arte lombarda», 126 (1999), 2, pp. 61-89.
- ⁽⁸⁾ L. TOGNOLI BARDIN, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, I, Bergamo 1986, pp. 165-201; C. FORTE, *Jacopo Borlone. Il ciclo interno ai Disciplini di Clusone, il Trionfo della Morte, la Danza Macabra*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre*, Clusone 1997, pp. 393-410; L. TOGNOLI BARDIN, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca sono lo stesso pittore*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo: scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 83-90. Va segnalato che l'abside, tuttavia, è opera di un pittore diverso, con riferimenti culturali più moderni di quelli mostrati da Jacopo Busca/Borlone. Purtroppo però anche nel corso dei recenti restauri (2000-2001) non è stato possibile stabilire con certezza attraverso la successione degli intonaci una precisa sequenza cronologica degli interventi.
- ⁽⁹⁾ Sulla serie di immagini si vedano da ultimo, con la nutrita bibliografia precedente G. BERTI, *I cosiddetti Tarocchi del Mantegna*, in *A casa di Andrea Mantegna: cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, Cinisello Balsamo 2006, pp. 298-307; S. POLLAK, schede nrr. 107-122, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Palazzo Schifanoia, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 398-403.
- ⁽¹⁰⁾ Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Religione 3165.
- ⁽¹¹⁾ Tale rapporto, mediato attraverso la decorazione dell'Ospedale della Foresteria di San Benedetto Po, è stato individuato da V. TERRAROLI, *Il ciclo dei temi macabri a Clusone: problemi critici e iconografici*, «Arte lombarda», 90-91 (1989), p. 15-41: 38.
- ⁽¹²⁾ Infatti anche qui nei peducci delle vele incontriamo la raffigurazione dei *Quattro Elementi*. Essi a Clusone, come anche nella decorazione della cappella del *Corpus Domini* a Pagliaro, sono affiancati a quelli che possiamo individuare come i *Quattro Venti*.
- ⁽¹³⁾ Si veda la documentazione relativa al Consorzio Cacciamali ed alla Misericordia Cacciamali conservata presso il comune di Ardesio. Una precisa ricognizione genealogica sui vari rami della famiglia consentirebbe una datazione più precisa dell'intervento sull'abside.
- ⁽¹⁴⁾ Gli affreschi, strappati nel 1939-1940, provengono dall'antica dimora della famiglia Grataroli a Oneta, impropriamente conosciuta come 'Casa di Arlecchino'. A fianco dell'armigero di profilo si legge «die 7octubris 14[.]5» anche se la lettura dell'ultima cifra è incerta. La presenza, all'interno del ciclo, del *Martirio del beato Simonino* offre un *terminus post quem* sicuro al 1475. Per il ciclo e le sue vicende conservative si veda F. MAZZINI in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, II, Bergamo 1994, pp. 602-603.

- ⁽¹⁵⁾ Non mi è nota alcuna fonte medievale per questo 'duello impossibile'. L'unica occasione in cui, a mia conoscenza, i nomi dei due eroi vengono accostati è la *Commedia* dantesca dove, nel canto V dell'*Inferno*, Achille e Tristano sono accomunati dalla morte per amore.
- ⁽¹⁶⁾ Per la decorazione F. MAZZINI, G. MULAZZANI, *I pittori colleoneschi*, cit. n. 6, pp. 241-243 con una datazione attorno al 1470 sostenuta grazie ad una identificazione tra la figura maschile dipinta accanto alla porta e l'*Omero* dipinto da Giusto di Gand/Berruguete per la serie degli uomini illustri nello studiolo di Urbino assolutamente non convincente. I caratteri complessivi della decorazione inducono a posticipare tale data al decennio successivo.
- ⁽¹⁷⁾ G. PETRÒ, *La casa di Giovannino Cassotti de Mazzoleni in via Pignolo 72 nota come Grataroli-de Beni e Le case di Paolo e di Zovanino Cassotti (via Pignolo 70-72)*, «La rivista di Bergamo» 43 (1992), pp. 115-120.
- ⁽¹⁸⁾ F.M. TASSI, *Vite di pittori, scultori e architetti bergamaschi. Opera postuma*, I-II, Bergamo 1793, I, pp. 29-30; per una ipotetica attribuzione G. VALAGUSSA, *Gli affreschi della cappella con le Storie di Maria*, in *Immagini di un ritorno: gli antichi affreschi francescani di santa Maria delle Grazie a Bergamo*, a cura di F. Noris, Azzano san Paolo 2004, pp. 78-85; *Hospitium comunis Pergamis. Scavo archeologico, restauro e valorizzazione di un edificio storico della città*, a cura di M. Fortunati, A. Ghioldi, Brescia 2012.
- ⁽¹⁹⁾ Cfr. la trascrizione della sequenza di atti relativi alla nomina dei periti, alle perizie e, infine, ai pagamenti, nei *Regesti* in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, II, Bergamo 1994, p. 684. Ulteriori e successivi pagamenti (1481, 1487) riguardano la realizzazione delle insegne dei magistrati.
- ⁽²⁰⁾ Il committente è stato identificato in Benedetto Passi, proprietario della casa tra il 1480 ed il 1507. Cfr. M. ZOPPETTI, A. ROVETTA, *Fregio con tondi di imperatori laureati*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento II*, Bergamo 1994, pp. 530-534.
- ⁽²¹⁾ Allo stesso modo una più meditata padronanza, anche stilistica, degli esempi bramanteschi compare nella decorazione della terza cappella sud in Sant'Agostino, dove ad esempio, sui pilastri, candelabre spiccano su un fondo tappezzato da decorazioni che derivano dai 'gruppi' di Bramante.
- ⁽²²⁾ Da ultimo C. PARATICO, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bergamo 2008, pp. 268-279 che propone una datazione ante 1536.
- ⁽²³⁾ P. BATTISTONI, *Sculture lignee rinascimentali del Museo di Gandino*, «La Val Gandino», 8 (1979), pp. 1-16.
- ⁽²⁴⁾ Di essa infatti dovevano fare parte anche le due sculture raffiguranti *Santa Caterina d'Alessandria* e *Santa Lucia* conservate presso il Museo della Basilica, eseguite ad evidenza dallo stesso intagliatore cui si deve l'interno delle ante con episodi mariani.
- ⁽²⁵⁾ PARATICO, *La bottega Marinoni*, cit. n. 22, pp. 285, 361.
- ⁽²⁶⁾ Riconosciuta già da BATTISTONI, *Sculture lignee rinascimentali*, cit. n. 23, p. 3.
- ⁽²⁷⁾ Utile sarebbe anche uno scrutinio degli incunaboli, che conta in provincia esemplari di qualità molto alta, come dimostrano i due antifonari bellissimi corretti da Francesco de Brugis (il *Proprio e Comune dei Santi* conserva anche il suo proemio sulla *Mano musical perfetta*) stampati da Luca Antonio Giunta ora conservati presso il Museo della Basilica di Gandino.
- ⁽²⁸⁾ Il maniero, che tra Quattro e Cinquecento apparteneva ai Marenzi dei Capitani di Sovere, famiglia legata ai Visconti ma pronta a passare nell'orbita della Serenissima, aveva una cospicua estensione. Nel corso dei secoli è stato manomesso e in gran parte distrutto e per ora non è neppure stato possibile identificare con precisione l'ambiente da cui l'affresco proviene. Cfr. G. COLMUTO ZANELLA, F. CONTI, *Castra Bergomensia: castelli e architetture fortificate di Bergamo e provincia*, Bergamo 2004, p. 586, dove è citata l'esistenza della documentazio-

ne fotografica di un ciclo di tema cavalleresco. A margine si nota che le derivazioni qui segnalate dai cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* ne confermerebbero l'uso come prontuario di modelli.

⁽²⁹⁾ Realizzata però a Venezia da maestri veneziani: M. Ceriana, *Il polittico di san Bartolomeo di Cima da Conegliano. La cornice*, in «Arte Veneta», 61 (2005), pp. 54-69.

A693a: la rotella con la *Medusa* di Vienna riconsiderata

Silvio Leydi

La rotella milanese A693a (FIG. 133) conservata oggi presso la Hofjagd- und Rüstkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna⁽¹⁾ è da molti punti di vista un oggetto singolare: unica arma da pompa per la quale è possibile documentare i modelli romani classici sui quali si è basato il suo autore (conosciuti o direttamente o attraverso disegni), già in possesso dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo almeno dal 1596⁽²⁾, accostata alla borgognotta A693 (ad Ambras già nel 1569) probabilmente senza costituire un insieme⁽³⁾, pur essendo da più di un secolo soggetta a studi e riconsiderazioni ha finora diviso gli esperti circa la sua datazione, la sua committenza, il suo autore.

Sbalzata, cesellata, dorata e argentata all'agemina, porta al centro una grande testa di Medusa (FIG. 134) e, nella sontuosa decorazione che la circonda, quattro figure tratte dalla Bibbia o dalla mitologia classica (*Giuditta con la testa di Oloferne*; *Ercole armato con la clava*; *Sansone con la mascella d'asino*; *Davide che calpesta la testa di Golia*) e, più esternamente, quattro busti di imperatori e generali romani (Giulio Cesare; Ottaviano Augusto; Claudio; Scipione l'Emiliano Africano minore, tutti identificati da iscrizioni che li circondano) entro cornici rotonde. Gli eroi biblici e mitologici più interni sono separati da fasce con raffigurazioni di prigionieri, armi, vasi, bandiere, strumenti musicali e figure più piccole che reggono libri e uno scudo con iscrizioni latine e greche, mentre i personaggi romani separano altre quattro fasce con lotte tra tritoni o scene con mostri marini e Nereidi: lo scudo appare così come formato da tre cerchi concentrici che circondano la testa di Medusa, i due più esterni figurati e quello più interno solamente ageminato in oro. La rotella, che a prima vista si presenta come forgiata in un'unica lastra di acciaio, è in realtà divisa in dieci parti congiunte mediante ribattini.

Se la sua origine milanese e cinquecentesca non è mai stata messa in discussione, la sua datazione è stata al contrario oggetto di varie proposte oscillando, nel corso del tempo e con l'accumularsi degli studi, di un ventennio, tra il 1535⁽⁴⁾ e il 1550-1555; quest'ultima data estrema è stata riproposta solo recentemente su base stilistica (riprendendo l'indicazione di Boeheim del

1889 che collocava l'opera al 1550-1552 ma la riteneva di Lucio Piccinino⁽⁵⁾, mentre la critica aveva in precedenza assegnato quasi unanimemente lo scudo al 1541 e alla mano di Filippo Negroli, considerandolo un dono benaugurante di Ferdinando d'Asburgo, re dei Romani, al fratello Carlo V in occasione della spedizione contro Algeri, risoltasi poi in un disastro.

Tale convinzione era ancorata principalmente alla lettura – o, meglio, allo scioglimento – di quanto si trova ageminato su due libri retti da due nudi posti nella fascia mediana, proprio sotto il mento della Medusa (FIGG. 135-136), lettura offerta da Thomas e Gamber nel 1958⁽⁶⁾: a sinistra, sulle due pagine aperte e su tre righe, troviamo CA / RO / LO / V // IM / SA / ... / D (sciolto in *CAROLO V / Imperatori Semper Augusto ... Divo*, lezione unanimemente accettata) e a destra, FE / ... / ... / D // A / ALP / F / V.D (sciolto in *Ferdinandus Ad Algeriam Liberandum Profecto Fratri Victori Dedicat*). «Fin qui tutto è chiaro» concludevano soddisfatti i due studiosi: «l'indicazione relativa al tempo, luogo e persone è data per lo scudo».

La datazione 1550-1555, riproposta nel 1998 da Pyhrr e Godoy⁽⁷⁾ e poi ripresa nel 2003⁽⁸⁾, basata sia su considerazioni stilistiche sia su più pragmatiche osservazioni storiche – innanzitutto l'impossibilità per l'autore milanese di produrla nel breve lasso di tempo che avrebbe avuto a disposizione tra l'organizzazione e il fallimento della spedizione africana – ha però lasciato del tutto aperta la questione relativa allo scioglimento dell'iscrizione, già considerata poco soddisfacente ma a questo punto divenuta del tutto incongrua, senza però avventurarsi in una nuova interpretazione che si affiancasse ai risultati dell'analisi stilistica. Una datazione così avanzata ha pure fatto vacillare la classica attribuzione del pezzo a Filippo Negroli: non essendo apparentemente giunte fino a noi opere a sbalzo di questo maestro posteriori al 1545⁽⁹⁾, si era preferito prudentemente assegnare lo scudo a un anonimo armaiolo cui erano ben note le opere della bottega Negroli piuttosto che non allo stesso Filippo, pur senza escludere del tutto la possibilità che lo scudo stesso (e la borgognotta che tradizionalmente lo accompagna) possano essere uscite dalla sua bottega e rappresentino l'evoluzione dello stile di Filippo e dei suoi fratelli a un decennio dall'ultima opera datata a noi nota.

La nuova 'storia' della rotella che qui si propone si basa principalmente su una differente lettura e interpretazione dell'iscrizione che, praticamente da sola, ha sostenuto finora l'intero castello della datazione al 1541, proponendo il nome di un nuovo committente dello scudo. Individuato il personaggio che avrebbe ordinato l'opera, gli altri tasselli del *puzzle* (datazione, commissione e bottega di provenienza) troverebbero una migliore e più plausibile collocazione, confermando la data di esecuzione alla metà degli anni Cinquanta e giustificando, tra le altre incongruenze che sono state sottolineate in passato, anche la mancanza di espliciti riferimenti imperiali per un'opera interpretata come dono per l'imperatore in persona. In seconda battuta, il riconoscimento di tre disegni milanesi, che certo si intrecciano con la decorazione della rotella, non solo conferma la sua origine ma apre forse uno spiraglio per l'individuazione di uno dei suoi autori.

Le iscrizioni e il nuovo committente

Per tentare di sciogliere in modo più soddisfacente l'iscrizione non credo si debba immaginare che il braccio della figura che la verga nasconda altre lettere: perché infatti si sarebbe dovuto complicare una decifrazione già di per sé non semplice? La sequenza completa ritengo sia dunque da leggersi così come compare (FIG. 136), e cioè: FR / D // A / ALP / F / V / D.

Che dietro questa scritta, in qualunque ordine considerata, si celasse il committente o il donatore (chiunque esso fosse: il fratello Ferdinando o un'altra persona) non è mai stato messo in discussione. Ma se si accetta la datazione estrema, è certo verso la metà del Cinquecento e probabilmente proprio a Milano che si deve guardare per individuare un qualche importante personaggio, legato politicamente e personalmente alla corte imperiale, la cui vicenda biografica possa aver offerto lo spunto per commissionare lo scudo da donare a Carlo V.

Proprio in quegli anni una tale persona in effetti viveva a Milano, in stretti rapporti anche familiari con Ferdinando I e Carlo V: imparentata indirettamente con gli Asburgo nel 1554 (aveva sposato infatti Isabella Gonzaga, cognata di Caterina d'Asburgo, figlia di Ferdinando), era stata nominata prima comandante generale della cavalleria e quindi, alla partenza del duca d'Alba, nel dicembre 1555, dell'intero esercito imperiale in Lombardia, infine insignita del collare dell'ordine del Toson d'oro nel gennaio 1556 nel primo capitolo presieduto da Filippo II. Costui dunque aveva nel giro di pochi mesi accumulato un enorme debito di riconoscenza con gli Asburgo, debito che ben avrebbe potuto in parte ripagare donando allo stesso Carlo V un prezioso scudo. E proprio costui io credo si possa riconoscere nel committente, leggendo appunto l'iscrizione FR / D // A / ALP / F / V / D come *FRanciscus De Avalos ALPhonsi Filius Vasti Dux*, e cioè Francesco d'Avalos, figlio di Alfonso signore del Vasto. O ancor meglio, riunendo in un'unica dedica le due scritte che si ritrovano sui due libri (FIGG. 135-136), *Carolo V Imperator Semper Augustus Donus // Francisci de Avalos Alphonsi Filius Vasti Dux*, e quindi semplicemente *Dono di Francesco d'Avalos, figlio di Alfonso, signore del Vasto, a Carlo V, imperatore sempre augusto*.

Altre scritte compaiono all'interno dello scudo: una Vittoria regge e indica una targa ovale con VIC / TOR / DD (forse per *Victoria donum deorum*), mentre su di uno scudo abbandonato a fianco di una Fama (FIG. 137) si legge la frase greca ΠΙΠΟΣ / TA / ΑΣΤΡΑ ΔΙΑ / ΤΑΥΤΑ (*Attraverso queste alle stelle*)⁽¹⁰⁾. Infine, almeno due volte la coppia di lettere O V, sovrapposte e separate da una piccola croce, appaiono quasi nascoste in minuscoli particolari, ma comunque ben leggibili benché una O, oggi abrasa, appaia più come una C.

La decorazione: modelli classici e disegni milanesi

Come è già stato ricordato, la rotella è l'unica opera del suo genere per cui risulta possibile riconoscere il prototipo classico che ha fornito il modello per la sua decorazione.

Il bordo più esterno infatti, suddiviso in quattro sezioni da quattro busti in mandorla, presenta quattro scene, una con una 'zuffa' tra dei marini (FIG. 138) e tre con tritoni e nereidi variamente distribuiti e atteggiati (FIGG. 139-141). La 'zuffa' è ripresa, con l'eliminazione di alcune figure dello sfondo, dalla celebre incisione di Mantegna, vecchia di più di settant'anni e ben nota in Lombardia dove era utilizzata per le più varie decorazioni, mentre i tritoni e le nereidi provengono direttamente dal mondo romano.

La parte inferiore sinistra è infatti interamente tratta da un sarcofago che a metà Cinquecento si trovava nella chiesa trasteverina di San Francesco a Ripa (ma oggi al Louvre, MA. 342, FIG. 142), più volte copiato da vari artisti ma apparentemente mai riprodotto in incisione⁽¹¹⁾; anche nella parte superiore sinistra si riconosce una figura proveniente dal sarcofago, il tritone che tiene per il morso un cavallo (all'estrema sinistra della fascia), mentre non è stato per ora possibile risalire alla provenienza dei musici che occupano quasi interamente la scena. L'ultimo quarto, in alto a destra, presenta qualche problema in più di identificazione delle fonti classiche: il modello non è infatti ripreso letteralmente da alcun prototipo noto ma è stato proposto di riconoscerne l'origine in un secondo sarcofago romano conservato oggi al Camposanto di Pisa⁽¹²⁾. Le due coppie di destra sarebbero dunque tratte con qualche variazione dalle corrispondenti in marmo, mentre la parte sinistra del sarcofago sarebbe riprodotta rovesciata in modo da mantenere lo stesso orientamento delle figure, anche in questo caso con variazioni e semplificazioni. Si vedrà però in seguito come tale identificazione presenti vari problemi, primo fra tutti la mancanza di riproduzioni grafiche del sarcofago in questione.

I due sarcofagi non risulta siano mai stati riprodotti in incisioni e quindi la loro conoscenza a Milano deve necessariamente essere stata affidata a rilievi disegnati dal vero (o a copie di tali rilievi). Il primo soprattutto ha goduto di una grande fortuna nel Rinascimento, come testimoniano i numerosi disegni sopravvissuti che lo riproducono: tra i molti, i più "milanesi" sono certamente i due attribuiti a Bambaia, cioè ad Agostino Busti, scultore milanese che avrebbe potuto eseguirli in occasione del viaggio a Roma che, nel 1513-1514, intraprese con Leonardo (e Francesco Melzi, e Salaino), disegni oggi conservati a Berlino (FIGG. 143, 144). I due disegni fanno parte di due serie di schizzi (in tutto 39 fogli) giunti al museo in due acquisizioni e rappresentano gli appunti – rielaborati probabilmente in un secondo tempo – di un artista presente a Roma nel 1514⁽¹³⁾. Ai sarcofagi, ai rilievi dall'arco di Costantino, alle invenzioni all'antica si sono aggiunti, più tardi, altri disegni, anche di mani diverse e di differenti soggetti, ma sempre di ambito milanese, relativi a non poche miniature⁽¹⁴⁾ o statue⁽¹⁵⁾, fatto che porta a credere che il taccuino possa essere stato utilizzato in più di una bottega.

Il primo disegno della serie direttamente connesso con la rotella della *Medusa* (KdZ 1500v, FIG. 143) si presenta come un foglio diviso orizzontalmente in tre fasce, ciascuna delle quali reca il disegno di due coppie di tritoni e nereidi; la prima in alto riproduce la metà sinistra del sarcofago del Louvre. Il secondo disegno (KdZ 1501v, FIG. 144), impostato su due fasce,

vede in basso la metà destra. Ciò che si nota immediatamente confrontando il sarcofago, i due disegni e la fascia inferiore sinistra della rotella è quasi la perfetta linea di derivazione tra il modello e lo scudo: alcuni particolari in secondo piano sono assenti sia nel disegno che nello scudo, mentre la nereide all'estrema sinistra manca solo in quest'ultimo, sostituita da un putto che brandisce una torcia, tratto da un simile soggetto presente lì accanto (sia nel sarcofago che nel disegno). Ipoteticamente, dunque, i due disegni di Bambaia potrebbero benissimo essere il *medium* attraverso il quale gli armaioli di Milano vennero a conoscenza delle figure del sarcofago romano, la cui decorazione venne poi trasposta nello scudo.

La fortuna di queste immagini in ambito locale è pure testimoniata dai disegni di un secondo artista, più tardo, Giovan Ambrogio Figino, il quale riprese le coppie di tritoni e nereidi del taccuino di Berlino in un suo disegno oggi conservato a Windsor (FIG. 145)⁽¹⁶⁾. Anche in questo caso cinque coppie (e un tritone solitario che tiene un cavallo marino per il morso) sono disposte su due ordini, e in quello inferiore si riconosce la parte centrale del sarcofago. Per motivi cronologici questo disegno non può essere stato una fonte per la rotella (Figino nasce proprio negli anni della sua esecuzione se si accetta la datazione estrema del 1555 circa, e molto dopo se ci si attiene a quella più classica del 1541) ed anzi lo si deve collocare certamente oltre un decennio più tardi, come minimo verso la fine degli anni Sessanta, al termine dell'apprendistato pittorico di Giovan Ambrogio⁽¹⁷⁾; né si può immaginare che l'artista abbia potuto vedere la rotella, certamente già venduta da tempo e quindi non più a Milano negli anni del suo apprendistato come pittore, tra il 1564 e il 1568.

La fonte dei disegni di Figino può essere dunque stata duplice, milanese o romana: il pittore potrebbe averli copiati a Milano nella bottega di altri artisti o, anche, nella bottega dell'armaiolo autore della rotella, aiutato in quest'ultimo caso dall'essere figlio e fratello di famosi spadai cittadini e quindi ben addentro nell'ambiente; oppure potrebbe aver rilevato personalmente il 'famoso' sarcofago a Roma, durante il suo soggiorno nell'Urbe, attorno al 1580.

Il sarcofago romano di San Francesco a Ripa non è però l'unico soggetto del foglio di Figino. Le tre coppie di tritoni e nereidi dell'ordine superiore, del tutto congruenti con le altre ma non tratte dal modello trasteverino, ricorrono anche in uno dei due disegni di Bambaia già menzionati (KdZ 1500v, FIG. 143), dove occupano la fascia mediana (due coppie) e parte di quella inferiore (una coppia). E non è tutto: nello stesso ordine sono sbalzate nella rotella di Vienna nella fascia superiore destra (FIG. 140), proprio quella il cui modello (con le figure modificate e a volte anche rovesciate) era stato indicato essere il sarcofago di Pisa. Sembra a questo punto difficile, in presenza di disegni antichi così perfettamente sovrapponibili alla decorazione della rotella, riconoscere ancora nel sarcofago del Camposanto uno dei modelli dello scudo, per quanto rielaborato, stanti le non poche differenze che separano questo da quelli e, al contrario, l'assoluta identità con i disegni attribuiti a Bambaia. Di fronte a tali coincidenze, se così si possono chiamare, il disegno di Bambaia o una sua derivazione ha molte possibilità di esse-

re stato la fonte iconografica per la decorazione della rotella, e il disegno di Figino una copia diretta da Bambaia o da successivi schizzi che riprendevano tale originale.

La rotella: una proposta di attribuzione ai Negroli

La difficoltà nell'attribuzione della rotella (e della borgognotta) alla bottega dei fratelli Negroli risiede principalmente nella mancanza di opere note con cui confrontare tali pezzi, anche se si ammette che lo stile e la fattura non pienamente corrispondenti alle precedenti prove di questi armaioli potrebbero in realtà essere il risultato dell'evoluzione stilistica maturata durante il decennio che non vede opere loro attribuite. Il 1545 è infatti la data ultima cui ancora con certezza un pezzo sbalzato di Filippo Negroli e nulla sappiamo della successiva produzione dei tre fratelli (Filippo, Giovanni Battista e Alessandro: il quarto, Francesco, l'ageminatore, si era staccato proprio nel 1545 rendendosi indipendente), produzione che comunque era continuata almeno fino al 1558, quando anche Filippo si ritirò definitivamente dalla bottega lasciandola ai soli Giovanni Battista e Alessandro. Proprio dagli atti che attestano l'uscita di Filippo dall'impresa di famiglia – una decisione presa alla fine del 1556 e perfezionata nella primavera-estate 1558 – conosciamo però alcune armi che giacevano allora in bottega; non tutte, ovviamente (l'inventario completo del magazzino riempiva 12 quinterni di un perduto libro coperto in cuoio giallo per un totale di 192 pagine), ma forse le più preziose, sbalzate e ageminate, e comunque almeno alcune di quelle che in quel momento si stavano fabbricando.

I documenti mostrano che nel novembre 1556 i Negroli avevano in bottega una rotella sbalzata e ageminata, pezzo venduto entro il gennaio successivo⁽¹⁸⁾, mentre alla fine del 1557 vengono descritte una «rodella et cellata lavorata di rilievo a trofei et figure armate et dorate alla zemina», «una rodella et celata bellissime lavorate di relevo et non finite, qual rodella si pò disfare et metere in sema con le vide», «una altra rodella et celata lavorate di relevo con figure et cartozi con le bisse non finite» e «una celata alla romana anticha con duy captivi per spigolo, il resto a foliame, con uno mascharrone da alzare e abassare per volante, qual non è finita»⁽¹⁹⁾, tutti oggetti che nella divisione vennero considerati di proprietà di Filippo. I medesimi sette pezzi ricompaiono in un successivo patto privato stipulato tra i fratelli il 3 marzo 1558 (allegato al definitivo atto di scioglimento dell'8 agosto)⁽²⁰⁾ con l'aggiunta di altre armi sbalzate grezze, sia appena uscite dalla fucina, sia altre «che si ritrovano [in] alto nelli camerini» della bottega. Queste ultime non sono descritte mentre al primo gruppo, assegnato di nuovo a Filippo Negroli, appartengono appunto i «lavori di ferro sbozati dal foco per lavorare di rilievo» e cioè, stando all'elenco, «uno coppo di celata per fare una testa di morto; un altro coppo di celata per fare una testa de homo caviluta [capelluta] rizza; due poste di maschare per far li volti de ditte celate; uno brazo sinistro che contrafà il modo naturale con le pertinentie a ciò preparate per finirlo, con la sua manopola, et tutti

questi insieme con soi artifizij et giudi a ciò comodati per finire detti lavori». È già stato notato come nessuna delle armi descritte tra 1557 e 1558, sebbene simili per impianto, possa essere identificata con la rotella della *Medusa* o con la borgognotta che tradizionalmente l'accompagna⁽²¹⁾; del resto, a seguire il filo degli anni e della commissione così come la propongo, a queste date la *Medusa* dovrebbe già essere stata terminata e consegnata. Tuttavia altri piccoli indizi, nascosti tra le pieghe degli atti di divisione tra i fratelli, portano a pensare che i Negroli possano aver realizzato in questi anni armi molto simili a quelle che qui interessano seguendo però una divisione del lavoro di bottega parzialmente differente rispetto alla loro produzione precedente e nota. Il metodo di costruzione della rotella di Vienna (suddivisa in vari pezzi riuniti mediante rivetti) ricorda molto da vicino la «rodella con sua celata lavorate di rilievo che si può mettere insieme e disfare con le vide», descrizione che, unita a quella degli altri pezzi dimostra come anche a una data così avanzata i Negroli continuassero a produrre giochi da pompa di borgognotta e rotella. La «celata di rilievo a bisse et mostri marini» poi, doveva essere terminata sì da Filippo, ma con l'aiuto di Giovanni Battista, il quale si era impegnato a «mettere certi tarenchini», cioè, in un milanese italianizzato, sottili nastri o strisce di metallo (simili a quelli che ornano la gronda della celata tradizionalmente associata alla rotella della *Medusa*), «di sua mano» alla detta celata, così come a «stampare le cornize e forarli a sue spese et di sua mano alla celata et rodella a vide» oltre a «a mettere le vide del imbradura a ditte due rodelle»⁽²²⁾.

Giovanni Battista, inoltre, doveva «spigolare detti coppi de celate rizza et di morto de sua mano, et così le maschare, dessignando esso messer Filippo dove deverà spigolare»⁽²³⁾. 'Spigolare' ricorre più volte nei documenti milanesi riguardanti la fabbricazione di armi come sinonimo di 'sbalzare' e quindi il significato che il termine assume nell'accordo tra i Negroli è chiaro: Filippo è tenuto a «disegnare», cioè a indicare, progettare e forse a segnare sul metallo, i decori che poi Giovanni Battista avrebbe «spigolato» (cioè sbalzato) in seguito⁽²⁴⁾. Gli accordi prevedevano anche che Filippo potesse, per terminare il lavoro, usufruire (a sue spese) dei lavoratori della bottega; e pure che gli fosse permesso prendere in prestito gli attrezzi che gli fossero serviti, se avesse preferito lavorare a casa o in campagna («in villa» recita l'accordo), con l'obbligo di restituire gli utensili al termine della sua fatica; in nessun passaggio si fa menzione di lavori a sbalzo eseguiti da Filippo, né che questi dovesse utilizzare la fucina. Da tutto ciò parrebbe quindi di capire che Filippo Negroli si fosse riservato le operazioni a lui più congeniali, quelle che le fonti e la critica gli hanno sempre attribuito, e cioè l'ideazione dei decori e la fase finale del lavoro, la cesellatura a freddo degli sbalzi. Ne fa fede l'obbligo, all'inizio del processo di produzione, di «disegnare» le armi che poi sarebbero state «spigolate» da Giovanni Battista e, in seguito, la possibilità di eseguire l'intervento di finitura anche a casa o in campagna, fatto che presuppone una lavorazione a freddo.

Del resto lo stesso scudo presenta al suo interno uno scarto qualitativo evi-

dente. Benchè di alto livello, lo sbalzo della decorazione delle parti esterne è nettamente inferiore e comunque differente rispetto alla clamorosa perizia dimostrata dall'armaiolo nell'eseguire la testa della Medusa, sbalzata in altissimo rilievo e mirabilmente finita al cesello fino ad ottenere una resa potentemente drammatica che si deve definire scultorea a tutti gli effetti. Questa, per forza espressiva, deve certamente confrontarsi con le migliori opere certe di Filippo Negroli, prima fra tutte la Medusa che orna la rotella del 1541 (Madrid, Real Armería, D 64), opera sicura in quanto firmata e datata dall'armaiolo, che però, a mio giudizio, è meno espressiva e più controllata. L'impianto generale delle due rotelle è per altro molto simile: tre fasce concentriche circondano la Medusa centrale, le due più esterne decorate da medaglioni o ageminature che le dividono in quattro sezioni. Al centro, circondata da una terza fascia ageminata a motivi floreali che si collega con la più esterna, la testa di Medusa.

Altri problemi

Anche il fatto che lo scudo non contenga diretti riferimenti imperiali è stato visto come un impedimento per collocare la sua esecuzione al 1541 e soprattutto a considerarlo un dono del fratello Ferdinando a Carlo V; e apparentemente le stesse ragioni dovrebbero valere se lo si vede come un omaggio all'imperatore da parte di Francesco Ferdinando d'Avalos. L'obiezione è certo fondata, ma la situazione personale di Carlo V era ben differente nel 1555-1556 rispetto al 1541, e tale particolare deve essere tenuto in considerazione. Come è noto, in quel torno di anni l'imperatore si stava spogliando di tutti i suoi titoli, cedendoli al figlio Filippo e al fratello Ferdinando: nell'estate 1554 aveva trasferito definitivamente il ducato di Milano al figlio mentre nell'ottobre dell'anno successivo aveva rinunciato a suo favore alla carica di Gran maestro dell'ordine del Toson d'oro e gli aveva trasmesso i Paesi Bassi e la Borgogna. Tra il 16 e il 17 gennaio 1556 gli aveva poi ceduto, con tre atti separati, i regni di Castilla, Leon e Navarra e le Indie, i regni di Catalogna, Aragona e Cerdeña e la Sicilia e aveva poi rinunciato al titolo di imperatore in favore del fratello Ferdinando, già re dei Romani, che comunque assunse ufficialmente il titolo solo nel febbraio 1558. A tutto ciò si aggiunga che il 26 gennaio 1556 si era svolto il primo Capitolo dell'ordine del Toson d'oro presieduto da Filippo d'Asburgo e che proprio nell'occasione Francesco Ferdinando d'Avalos aveva ricevuto il collare di cavaliere.

Non stupisce quindi (se la rotella fu, come io ritengo, commissionata dal d'Avalos come dono destinato a Carlo V nel 1556) di non ritrovare al suo interno diretti riferimenti alla dignità imperiale o reale quanto piuttosto, oltre all'esplicita dedica ageminata, generici accenni figurati al mondo romano (i Cesari e il generale), biblico (Giuditta, Sansone e Davide) o mitologico (Ercole), tutti temi comunque legati a Carlo. Lungi dal rappresentare un limite alla destinazione dell'oggetto, la sua decorazione sarebbe al contrario un perfetto esempio di 'etichetta istituzionale', dove la dignità del destinatario,

ormai spoglio dei suoi titoli ma sempre circondato da un'aura quasi mitica, viene solo evocata per accenni.

L'ultima obiezione sollevata sulla destinazione del pezzo riguarda la mancata menzione, all'interno della collezione di Ferdinando II del Tirolo, di qualunque accenno a un precedente proprietario della rotella, stante la cura posta nell'attribuire agli originari possessori le molte armi della raccolta. Si è già accennato al fatto che la rotella compaia ad Ambras solo molto tardi, nel 1596, e che nulla si sappia della sua precedente storia. A questo riguardo si possono avanzare solo ipotesi, la più plausibile delle quali è legata ancora alle vicende personali di Carlo V, nel 1556 residente a Bruxelles ma in procinto di trasferirsi in Spagna. Il suo ultimo viaggio prese le mosse alla fine di agosto, prima via terra e poi, dopo l'imbarco del 15 settembre, via mare; è possibile che la *Medusa*, ordinata all'inizio del 1556, fosse giunta nelle Fiandre troppo tardi per essere consegnata e che, in seguito a vicende che non conosciamo, sia alla fine pervenuta ad Ambras priva dell'attribuzione a un reale proprietario.

O + V: la firma dell'ageminatore?

Tra le molte iscrizioni che ornano la rotella, una rimane ancora misteriosa. Pyhrr e Godoy hanno infatti letto su due piccoli scudi, quasi nascosta ma ben riconoscibile, una sigla composta dalle lettere O e V sovrapposte e divise da una piccola croce. È probabilmente anche una lettera V si legge all'interno di una minuscola cartella posta in alto, al centro dell'ageminatura che circonda la Medusa⁽²⁵⁾. I due studiosi ritengono si possa trattare della firma dell'ageminatore, sebbene nessun nome di maestro a oggi noto pare corrispondere o anche solo adattarsi alla sigla, fatto curioso perché è indubbio che sia la perfezione dell'agemina, sia la commissione che la destinazione del pezzo portino a ipotizzare l'intervento di un artista di primissimo piano, che difficilmente potrebbe essere sfuggito alle ricerche che in questi anni hanno interessato il mondo delle armi di lusso milanesi.

Tuttavia una lettura è forse possibile, certo non sicura ma almeno plausibile: le lettere O – V potrebbero corrispondere a *Opus Vincentii*, e l'ageminatore Vincenzo si dovrebbe identificare con Vincenzo Figino, il padre del pittore Giovan Ambrogio, notissimo spadaio e appunto ageminatore attivo a Milano almeno tra il 1526 e il 1564, anno in cui cede la sua enorme bottega all'altro figlio Agostino in cambio di una forte rendita.

Molti elementi concorrono a rendere plausibile l'identificazione, innanzitutto la attestata abilità di Vincenzo nell'agemina. Tra 1533 e 1553 vennero assunti nella sua bottega ben 32 lavoratori destinati alla doratura o all'argentatura delle armi (su un totale di 101 contratti reperiti), ma nessun maestro⁽²⁶⁾, ruolo che evidentemente Vincenzo riservava esclusivamente a sé. L'agemina era la sua specialità, fatto che lo portava a dichiarare, nel 1555, che essendo «desideroso come sempre è stato di portar nove arti nella città di Milano, [aveva] per mezzo suo e soa gran spisa introdotto altre volte l'arte della teusia

[...] maij più essercitata in questa città, con grandissimo emolumento della Cesarea Camera, e per le quali sue invencioni vivono il di d'hoggi in questa terra più de mille persone, e si spendono in Milano delli scuti 25.000 l'anno dai forastieri»⁽²⁷⁾, parole cui si deve prestare fede anche alla luce del panegirico che Paolo Morigi tessera nel 1595 del padre di Vincenzo, Giovan Pietro: «Gio. Pietro Figino merita molte lodi, perché egli è stato il primo inventore della nobilissima virtù dell'arte dell'Azzimina, & fu tenuto da' Prencipi in molta stima, dove che con l'opere sue eccellenti ha immortalato il nome suo, e dato gloria a nostra patria in quella virtù»⁽²⁸⁾. Del resto l'abilità di Vincenzo era ben nota anche ai Negroli tanto che, nel 1533, quando Gian Giacomo Negroli decise di avviare suo figlio Francesco all'arte dell'agemina, la scelta della bottega cui affidare il suo tirocinio cadde proprio su quella di Vincenzo Figino. Per sei anni il giovanissimo fratello di Filippo si sarebbe recato ad apprendere il mestiere e a «laborare cum predicto magistro Vincentio et in eius domo et apotecha de arte adorandi de folijs et de arte adorandi filo aureo ad ziminam seu taucia arma, enses et alia», con in più la possibilità di assentarsi ogni mattina per andare a scuola per imparare a leggere e a scrivere⁽²⁹⁾. Il contratto aveva una durata di sei anni, al termine dei quali Francesco avrebbe dovuto essere considerato un maestro dell'arte; e la bontà della scuola di Figino è testimoniata dalla prima opera di Francesco, uscito di fresco dalla bottega di Vincenzo e ancora probabilmente minorenne, l'armatura detta *de los mascarones* eseguita nel 1539 per Carlo V da Filippo Negroli (per gli sbalzi) e appunto da Francesco (per la decorazione ad agemina)⁽³⁰⁾ o ancor più dalla decorazione in argento, che copre l'intera superficie, dell'armatura per il Delfino di Francia dell'inizio degli anni quaranta⁽³¹⁾. Sappiamo inoltre che Vincenzo possedeva anche una qualche abilità nel disegno: sempre nel 1533 e solo un paio di settimane dopo aver accolto Francesco Negroli nella sua bottega, Figino stipulò un secondo contratto di apprendistato con Pietro Buferis, assumendo per sei anni il figlio Ambrogio come spadaio e impegnandosi anche a «docere una hora pro singulo die pro primo et secundo anno designare super palpiro seu tavoreta»⁽³²⁾. Si devono infine considerare le prestigiose, seppur oggi rare, opere commissionate alla sua bottega, come ad esempio le due lame (da cavallo e da lato) che fanno parte dell'insieme destinato all'arciduca Ferdinando II del Tirolo, eseguito da Giovanni Battista Panzeri (lo Zarabaglia) e da Marco Antonio Fava nel 1559-1560⁽³³⁾ o una *parure* di spada e pugnale, con fornimenti magnificamente ageminati⁽³⁴⁾, o la spada G71 dell'Armeria Reale di Torino⁽³⁵⁾, tutte recanti la sua marca. Proprio la marca di Vincenzo Figino, una piccola croce, che costantemente compare associata a volte a una colonna coronata e affiancata dalle iniziali V e F, a volte a una M coronata – quest'ultima la marca propria del maglio attivo nel castello di Milano che Vincenzo gestì forse fino al 1549, quando passò a Daniele da Serravalle –, coincide con la decorazione che separa le lettere O e V nella rotella della Medusa, appunto una croce, rendendo più plausibile l'attribuzione dell'agemina al Figino, riconosciuto maestro dell'arte nella Milano di metà Cinquecento.

Tale attribuzione è anche rafforzata dalla presenza dei disegni di Giovan Ambrogio Figino: non è difficile immaginare infatti il giovane artista copiare gli schizzi che avrebbe potuto trovare nella bottega paterna e neppure pensare che in precedenza Vincenzo, la cui abilità nel disegno è documentata, abbia voluto serbare memoria della fantastica decorazione di un pezzo che aveva avuto l'incarico di ageminare. I tritoni e le nereidi di Ambrogio, allora, deriverebbero direttamente dalla rotella (attraverso gli appunti del padre) e non dai precedenti schizzi di Bambaia, eliminando così un passaggio non dimostrabile – sebbene i contatti tra Agostino Busti, deceduto nel 1548, e gli armaioli siano ben documentati⁽³⁶⁾.

Conclusioni

Nelle pagine precedenti si è cercato di connettere in un quadro coerente le molte opinioni che, nel corso degli anni, si sono accumulate, spesso contraddicendosi, riguardo la *Medusa* di Vienna.

In questo tentativo, la nuova lettura della criptica iscrizione che compare all'interno della rotella parrebbe poter assegnare la committenza della *Medusa* di Vienna a un nuovo personaggio, Francesco Ferdinando d'Avalos, marchese del Vasto e di Pescara, e collocarla tra la fine del 1555 e i primi del 1556 come dono destinato a Carlo V.

Pur in mancanza di prove certe, l'esecuzione del prestigioso e magnifico dono sarebbe stata affidata alla bottega di Filippo Negroli e dei suoi fratelli che, in quel torno di anni, ancora producevano giochi di borgognotta e rotella da pompa che, stando alle descrizioni che ci sono giunte, non dovevano differire molto dal soggetto di questo studio. La scelta della bottega sarebbe stata ovvia: i Negroli godevano di una giustificata fama internazionale, erano stati in più occasioni fornitori dell'imperatore che li aveva perfino nobilitati nel 1555, e soprattutto a Milano, in quegli anni, ben poche botteghe pare fossero in grado di cimentarsi con lo sbalzo. A Filippo comunque, che dai documenti sappiamo stesse abbandonando la bottega e l'attività pur mantenendo per sé alcuni lavori di finitura, sarebbe da assegnare l'ideazione generale della decorazione (basata su disegni e rilievi tratti dall'antico, magari scelti in quel «camarino fornito de desegni et medaglie» che si trovava nella casa dei fratelli e che chissà quali tesori custodiva) e la cesellatura finale, mentre lo sbalzo spetterebbe a Giovanni Battista; tale divisione giustificerebbe la qualità non omogenea dei decori della rotella, più alta nella Medusa che nei campi di contorno, e la presenza di figure piccole, nuova nel panorama della produzione negroliana. Non è comunque da escludere che la testa di Medusa, di eccelsa qualità anche per lo sbalzo, sia opera unicamente di Filippo, che si sarebbe dunque riservata, forse in considerazione del destinatario, la parte di maggior pregio e visibilità dello scudo.

Un discorso a parte riguarda l'ageminatura del pezzo. Dopo che, nel 1545, Francesco Negroli aveva lasciato l'impresa di famiglia, apparentemente nessun ageminatore era stato chiamato per sostituirlo all'interno della bottega. Il 1545

rappresenta anche l'anno dopo il quale non sono note armi uscite con certezza dalle mani di Filippo e dei suoi fratelli e l'unico pezzo loro attribuito dopo questa data, che in origine era brunito e ageminato in oro e soprattutto in argento, è oggi quasi completamente bianco e ben poco ci dice sul suo ageminatore⁽³⁷⁾. Il riconoscimento di una sigla (O + V) ritenuta la firma dell'ageminatore ha però portato ad ipotizzare un intervento di Vincenzo Figino, la cui perizia nell'arte in questione era, nella Milano del Cinquecento, indubbia; e anche la presenza della piccola croce che divide le due lettere, croce sempre presente nelle seppur rare opere di Figino, supporta l'attribuzione. Inoltre l'esistenza di un disegno di Giovan Ambrogio Figino, il figlio pittore di Vincenzo, che riprende i decori della rotella, avvicinerebbe l'ageminatore alla Medusa. Per riassumere: la rotella A 693a sarebbe stata commissionata tra le fine del 1555 e i primi del 1556 alla bottega di Filippo Negroli da Francesco Ferdinando d'Avalos come dono destinato a Carlo V. Eseguita in collaborazione tra lo stesso Filippo, suo fratello Giovanni Battista e l'ageminatore Vincenzo Figino, avrebbe come modello immediato due disegni dello scultore Agostino Busti (FIGG. 143-144), il Bambaia, a loro volta tratti da un sarcofago romano (FIG. 142) e da un secondo modello classico non identificato. Il più tardo disegno (FIG. 145) di Giovan Ambrogio Figino, figlio di Vincenzo, che riprende sia l'originale di Bambaia sia lo sbalzo della rotella, potrebbe derivare da schizzi tracciati dal padre in occasione della fattura dello scudo o da disegni originali ancora conservati all'interno della bottega.

NOTE

- ⁽¹⁾ O. GAMBER, C. BEAUFORT, *Katalog der Leibrüstskammer, II Teil. Der Zeitraum von 1530-1560*, Wien-Busto Arsizio 1990, pp. 45-47, attribuita a Filippo Negroli.
- ⁽²⁾ W. BOEHEIM, *Urkunden und Regesten aus der K.K. Hofbibliothek*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 7 (1888), p. CCLXIX, fol. 307r.
- ⁽³⁾ La sola borgognotta appare infatti ai piedi di Ferdinando II del Tirolo nel ritratto dell'arciduca inserito tra le *Austriacae Gentis Imagines* (si tratta della prima tavola della seconda parte), un volume di grande formato che raccoglie 58 lastre incise in rame da Gaspar de Avibus (Gaspare Osello) su disegni di Francesco Terzi, pubblicato a Innsbruck. La datazione della serie di ritratti presenta non pochi problemi: divisa in cinque parti con un diverso frontespizio per ciascuna, reca una serie di date (esplicite o implicite) che si scalano tra 1557 e 1573. La prima appare su alcuni esemplari del primo frontespizio, così come le date 1558 e 1569; la serie comprende in apertura della prima parte, gli imperatori Massimiliano II (come regnante, e quindi post 1564), Carlo V e Ferdinando I (come già morti), mentre il ritratto di don Giovanni d'Austria (tavola 42) è datato 1571. L'ultima tavola, con lo stemma del Terzi, è datata 1573. Se è quindi impossibile una datazione al 1557-1558 per l'intera opera, il 1569 appare ben più plausibile: a questa prima edizione sarebbero state aggiunte in seguito almeno le due tavole certamente posteriori. La seconda parte, che si apre appunto con la figura di Ferdinando II del Tirolo, non è datata. A complicare ulteriormente le cose il privilegio di stampa dell'opera (per 25 anni), concesso da Massimiliano II nel 1569, non è ricordato nei frontespizi, dove compare al contrario sempre quello per 15 anni concesso dalla repubblica di Venezia nel dicembre

precedente. Cfr. C.L.C.E. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-century Venice and Rome*, Leyden 2004 (*Studies in Medieval and Reformation Thought*, 100), pp. 215-216; sul Terzi cfr. M. PISTOI, *Francesco Terzi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Bergamo 1976, pp. 593-637.

- ⁽⁴⁾ C. BEAUFORT, *L'armatura milanese*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 febbraio-22 maggio 2011), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2011, pp. 65-69. Beaufort si spinge a considerare la rotella parte «dell'equipaggiamento indossato da Carlo V in occasione della sua entrata trionfale a Napoli come vincitore 'romano' dall'Africa dopo la sua vittoria a Tunisi».
- ⁽⁵⁾ W. BOEHEIM, *Werke Mailänder Waffenschmiede in den Kaiserlichen Sammlungen*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», 9 (1889), pp. 375-418, leggeva «Carolo V Imperatori Semper Augusto / Ferdinando Regi Austriae Arciduci Lucius Piccininus Fecit Ducis Venetorum Deaurator», considerando la seconda iscrizione come redatta su un'unica pagina (F.R.A.A.L.P.F.D.V.D.).
- ⁽⁶⁾ B. THOMAS, O. GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura*, in *Storia di Milano. 11. Il declino spagnolo (1630-1706)*, Milano 1958, pp. 697-841, p. 766. È da notare che il verso di lettura è rovesciato, realizzato affinché la dedica risulti leggibile a chi imbraccia lo scudo e non a chi lo ammira di fronte.
- ⁽⁷⁾ Scheda nr. 42, in S.W. PYHRR, J.-A. GODOY, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 8 ottobre 1998-17 gennaio 1999), New York 1998, pp. 216-224.
- ⁽⁸⁾ Scheda nr. 5, in J.-A. GODOY, S. LEYDI, *Parures Triomphales. Le maniérisme dans l'art de l'Armure italienne*, catalogo della mostra, (Ginevra, Musée Rath, 20 marzo-20 luglio 2003), Milano 2003, pp. 412-413.
- ⁽⁹⁾ Risalirebbe al 1550-1553 la cosiddetta "guarnitura ageminata" della Real Armeria di Madrid (A 159), attribuita a Francesco Negroli e ai suoi fratelli (scheda nr. 38, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor* cit. n. 7, pp. 193-202) ma ogni confronto risulta impossibile non essendo quest'ultima a sbalzo.
- ⁽¹⁰⁾ Iscrizioni simili si ritrovano anche nella borgognotta alla romana del Fitzwilliam Museum di Cambridge (M. 19-1938), molto vicina all'esemplare di Vienna, dove in un libro aperto sulla parte destra della cresta si legge: TAY[TA]IΣΠ[P]OΣ AΣT[E]PAΣ (scheda nr. 40, in *ibid.*, pp. 209-212) e nella borgognotta del Musée de l'Armée di Parigi (H. 253), attribuita a Filippo Negroli e datata a dopo il 1545: TAY AΙΣ / ΠΠOΣ / AΣTEP / ...Σ (scheda nr. 36, in *ibid.*, pp. 188-191), in una cartella sulla visiera.
- ⁽¹¹⁾ Per i disegni tratti dal sarcofago cfr. P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture: A Handbook of Sources*, London 1986, p. 134, nr. 103; A. RUMPF, *Die Meerwesen auf den Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1939 (Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, vol. 5, pt. 1), nr. 132, pp. 56-58, tavola 40 e figg. 87-88.
- ⁽¹²⁾ PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, p. 221. RUMPF, *Die Meerwesen*, cit. n. 11, nr. 131, pp. 55-56, tav. 46 e figg. 84-86. Non si conosce la storia antica di questo sarcofago, ma il fatto che sia stato utilizzato come modello a metà Cinquecento dimostra come fosse già noto ed accessibile agli artisti a quell'epoca.
- ⁽¹³⁾ Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 1500v e KdZ 1501v. Sono riprodotti da G. NICODEMI, *Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1945 (figg. 64 e 85); cfr. anche P. DREYER, M. WINNER, *Der Meister von 1515 und das Bambaja-skizzenbuch in Berlin*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 6 (1964), pp. 53-94 (nrr. 4 e 5, fig. 38) dove nulla è detto dell'origine dei tritoni e nereidi estranei al sarcofago del Louvre. Segnalo anche che Bober e Rubinstein (*Renaissance Artists*, cit. n. 11, p. 134, nr. 103) curiosamente non elencano che un solo disegno berlinese tratto dal sarcofago (relativo alla metà destra), tralasciando il secondo.

- ⁽¹⁴⁾ P.L. MULAS (*Giovanni Giacomo Decio, il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano 2009) ha infatti proposto di assegnare almeno una parte dei disegni del taccuino di Berlino al miniatore Giovanni Giacomo Decio, attivo dal secondo decennio del Cinquecento al 1541 almeno. Sull'identificazione dei Decio, una genia di miniatori attivi a Milano tra la metà del Quattrocento e il pieno Seicento, cfr. R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, I-II, Milano 2005, II, pp. 525-558.
- ⁽¹⁵⁾ S. ZANUSO (*Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, «Nuovi Studi», 8 (2000), pp. 17-33) ha a esempio riconosciuto due statue del Solari – un *San Pietro* e una *Sant'Elena* – all'interno del taccuino.
- ⁽¹⁶⁾ A.E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, p. 230, nr. 326/105; cfr. anche R.P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, cat. 271, pp. 181-182 e fig. 178, p. 305.
- ⁽¹⁷⁾ Giovan Ambrogio Figino, figlio dello spadaio e ageminatore Vincenzo (1492 circa – 1572), nasce nel 1552-1553 ed è collocato a bottega per quattro anni presso Giovan Paolo Lomazzo nel 1564 (cfr. M. GIULIANI, R. SACCHI, *Per una lettura dei documenti di Giovan Paolo Lomazzo «istorito pittor fatto poeta»*, in Rabisch. *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte, marzo-giugno 1998), Milano 1998, pp. 323-335). La sua prima opera certa, il ritratto del mercante milanese Giovan Angelo Annoni, è datata 1570.
- ⁽¹⁸⁾ Il pezzo è citato come giacente il 24 novembre 1556 e come appena venduto il 23 gennaio successivo: entrambi i documenti in Archivio di Stato di Milano (ASMi), Notarile 12236. Filippo riceve 400 lire imperiali come controvalore pari a 2/3 del costo del solo oro impiegato per la decorazione della rotella.
- ⁽¹⁹⁾ ASMi, Notarile 12236, 19 novembre 1557, divisione della bottega tra Filippo (che abbandona l'impresa) e i fratelli Giovanni Battista e Alessandro; cfr. S. LEYDI, *A History of the Negroli Family*, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, pp. 37-60 e doc. nr. 120, pp. 71-72.
- ⁽²⁰⁾ ASMi, Notarile 11509, *liberatio* tra i fratelli Negroli dell'8 agosto 1558, con acclusi i «Pacti e conventioni che si fano tra messer Filippo per una parte e messer Baptista e Alexandro per l'altra parte, tutti fratelli di Negroli» del 3 marzo. In ASMi, Notarile 9075 si trova una copia della *liberatio* alla quale però non sono allegati i patti.
- ⁽²¹⁾ *The Heritage of Filippo Negroli*, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, p. 203.
- ⁽²²⁾ Tutte questi specifici obblighi sono sottoscritti dai tre fratelli nell'accordo privato del 3 marzo 1558 già citato (cfr. n. 20).
- ⁽²³⁾ Così nell'accordo privato, redatto in italiano. Nel susseguente atto notarile, dell'8 agosto 1558 (ASMi, Notarile 11509 e pure Notarile 9075) la clausola è ancora più chiara: a Giovanni Battista «restat spigolare illos copos celade riziis et mortis et mascharas postquam prefatus dominus Filippus illas designaverit quod presente liberatione non obstante prefatus dominus Baptista teneat huiusmodi copos et mascharas post designo seu facto designo per predictum Filippum statui spigolare, iuxta normam dictam conventionem».
- ⁽²⁴⁾ Il lombardo «spigolare» nel significato di sbalzare (e non in altri) si trova ad esempio in un elenco di pezzi di proprietà di Giovanni Battista Panzeri, detto Zarabaglia, del 1567 («una rodela lavorata di relevo di ferro con l'istoria d'Alesandro Magno, comesa di tausia, et la celada sbozata de mezo spigolo»: ASMi, Notarile 14348, all'interno di un atto datato 6 maggio 1567; corsivo mio); martelli «da spigolare» sono elencati nella bottega di Domenico Vigoredo nel 1554 (ASMi, Notarile 13178, 1 febbraio 1554) e in quella dei Borri (ASMi, Notarile 19384, atto nr. 94, 12 dicembre 1578), mentre il maestro Bernardo Santagostino, nel rinnovare l'accordo con Giovanni Battista e Alessandro Negroli, accetta di lavorare a cottimo borgognotte, corpi d'armatura e difese per le gambe, il tutto ben fatto e «spigolato» (ASMi, Notarile 10953, 30 ottobre 1562).

- ⁽²⁵⁾ Scheda nr. 42, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, pp. 220 e 222.
- ⁽²⁶⁾ Su Vincenzo Figino e altri spadaio milanesi del pieno Cinquecento cfr. ora il mio *The Swordsmiths of Milan, c. 1525 - 1630*, in *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe 1520-1630*, catalogo della mostra (Londra, The Wallace Collection, 17 maggio - 16 settembre 2012), a cura di T. Capwell, London 2012, pp. 177-201.
- ⁽²⁷⁾ Supplica (non datata) di Vincenzo Figino per poter impiantare una fabbrica di palle da artiglieria in città; la risposta affermativa del magistrato delle entrate è del 6 aprile 1555 (ASMi, Autografi 231, fasc. 2; cfr. J. GELLI, G. MORETTI, *Gli armaroli milanesi: i Missaglia e la loro casa, notizie, documenti, ricordi*, Milano 1903, p. 14).
- ⁽²⁸⁾ P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano* [...], In Milano, nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1595, p. 297.
- ⁽²⁹⁾ ASMi, Notarile 5291, 22 aprile 1533.
- ⁽³⁰⁾ Madrid, Real Armería, A 139. Scheda nr. 30, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, pp. 160-170.
- ⁽³¹⁾ Parigi, Musée de l'Armée, G 118. Scheda nr. 31, in *ibid*, pp. 171-176.
- ⁽³²⁾ ASMi, Notarile 5291, 9 maggio 1533.
- ⁽³³⁾ Scheda nr. 17, in GODOY, LEYDI, *Parures Triomphales*, cit. n. 8, pp. 421-424.
- ⁽³⁴⁾ Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd-und Rüstkammer, A 794-5. GAMBER, BEAUFORT, *Katalog II*, cit. n. 1, p. 197.
- ⁽³⁵⁾ A. ANGELUCCI, *Catalogo della Armeria Reale*, Torino 1890, p. 252.
- ⁽³⁶⁾ È ormai noto come Bambaia fosse imparentato con l'armaiole Giovan Battista Panzeri (detto Zarabaglia) che molto probabilmente si formò almeno inizialmente nella sua bottega e che, alla morte dello scultore, entrò in possesso di parte dei rilievi del monumento a Gaston de Foix (che poi vendette a Filippo II tra 1582 e 1583 per la somma di 350 scudi): cfr. GODOY, LEYDI, *Parures Triomphales* (cit. n. 8), p. 556 e sgg. Panzeri era anche trasversalmente imparentato con un secondo scultore, Giulio da Oggiono attraverso gli Ermenolfi: la seconda moglie di Giovan Battista, Maddalena Ermenolfi, era infatti sorella di Francesco, marito di Marta da Oggiono, sorella di Giulio.
- ⁽³⁷⁾ Scheda nr. 66, in PYHRR, GODOY, *Heroic Armor*, cit. n. 7, pp. 188-191.

Medaglie e placchette nel ciborio della chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina

Susanna Zanuso

Il ciborio dell'altare maggiore della chiesa di San Maurizio a Ponte in Valtellina è alto più di tre metri, è tutto di bronzo fuso eccettuata alcune decorazioni in lastra sbalzata, è datato 1578 e firmato dagli orafi Innocenzo e Francesco Guicciardi (FIG. 146)⁽¹⁾. A lungo rimasto ai margini della letteratura artistica, il 'grandioso' ciborio aveva avuto il suo primo momento di notorietà alla mostra di arte sacra tenutasi a Como nel 1899 in occasione delle celebrazioni voltiane, allorché era stato esposto «nel mezzo del secondo comparto della prima sala»⁽²⁾.

Pochi anni dopo, le pagine piene di ammirazione che Santo Monti gli dedicava nella sua fondamentale storia artistica della diocesi comasca, costituivano il primo studio specifico sull'opera nel quale erano descritti tutti gli elementi di cui si compone: architettura, rilievi e statue⁽³⁾.

Le poche notizie d'archivio che riguardano questo manufatto e i loro autori sono state invece rintracciate da Francesco Palazzi Trivelli, autore di una ricerca ancora inedita che ho potuto consultare grazie alla gentilezza di Simonetta Coppa⁽⁴⁾. A quest'ultima, infine, va il merito di aver posto all'attenzione degli studi più recenti le diverse problematiche che ruotano attorno al ciborio: dalla sua relazione con le *Instructiones fabricae* di san Carlo, agli aspetti stilistici, a quelli che riguardano la committenza, l'iconografia e l'architettura⁽⁵⁾.

I documenti reperiti dal Palazzi Trivelli ci fanno sapere che i fratelli Guicciardi erano figli di Antonio Guicciardi del ramo di Brianzo e di Simona della Moza di Chiuro, entrambi residenti a Ponte; avevano un fratello maggiore ordinato sacerdote, Giovan Pietro, che dopo il 1536 si era probabilmente trasferito a Roma. La sorella Maddalena abitava invece a Brescia dove aveva sposato l'armaiolo Angelo Campana. Innocenzo, nato verso il 1524 e morto tra il settembre e il dicembre 1594, si era trasferito a Milano nel 1549 dove abitava e teneva bottega nei pressi della parrocchia di San Giovanni sul muro. Francesco, nato nel 1528 circa e morto il 26 marzo 1599, nel 1542 era andato a Brescia «pro adiscendo aliquam artem», probabilmente presso il cognato armaiolo. Nel 1545 firmava un contratto di apprendistato quinquennale con l'orefice di Ponte Francesco Quadrio, artista del quale il locale museo parrocchiale con-

serva una bella croce processionale⁽⁶⁾; il 22 dicembre 1554 raggiungeva il fratello maggiore a Milano «pro artibus exercendis». Diversamente da quest'ultimo, sarebbe tornato con una certa frequenza nel paese natale dove infatti risulta presente in occasione di vari atti stipulati nel 1562, nel 1563 e nel 1576; al solo Francesco, infine, i documenti riconoscono la paternità della statua in rame argentato di *san Michele* realizzata nel 1589 per il coronamento del tiburio del Santuario di Tirano, l'unica altra opera finora rintracciata a cui è legato il nome dei valtelinesi Guicciardi⁽⁷⁾.

Il ciborio era stato commissionato dalla comunità di Ponte, dalle due confraternite mariane – tra cui la potente Scuola di Santa Maria o Scuola Maggiore dei laici che riuniva gli esponenti della nobiltà locale e che fin dal secolo precedente si era distinta per una committenza artistica di altissimo livello – e dal curato di San Maurizio, Giovan Maria Quadrio Brugni.

Realizzato nella bottega milanese dei Guicciardi, il ciborio finito era rimasto per qualche tempo «in ecclesia parochialis sancti Johannis supra Murum» a Milano poiché erano sorti dissidi in merito al suo pagamento: il 5 maggio 1579 si trovava finalmente un accordo e si stabiliva di spedirlo in vari pezzi a Ponte dove i Guicciardi avrebbero provveduto alla messa in opera⁽⁸⁾.

Dopo le prime indicazioni di Santo Monti, che individuava in Annibale Fontana e Francesco Brambilla i maggiori referenti per quanto riguarda lo stile dei rilievi plastici, gli studi successivi, confermando il legame con la contemporanea scultura milanese, hanno tuttavia riservato maggiore attenzione alla struttura architettonica del ciborio, sottolineando come la cultura espressa nell'opera firmata dai Guicciardi appaia anch'essa sostanzialmente legata a quella della capitale del ducato pur con significativi riferimenti alla cultura romana⁽⁹⁾.

Con l'ausilio delle belle immagini realizzate per questa occasione, cercheremo quindi di avviare quell'«indagine analitica» sulle sculture, auspicata da Simonetta Coppa fin dal 1998 ma finora mai tentata, che permetterà di aggiungere qualche nuovo tassello all'indagine e soprattutto di capire meglio che tipo di oggetto abbiamo di fronte. In relazione allo specifico argomento di questo incontro sta il fatto che nel ciborio sono inseriti un certo numero di rilievi in bronzo derivati da placchette e medaglie più antiche, a testimonianza della circolazione e dell'utilizzo di tali fonti seriali a date molto avanzate; tuttavia la maggior parte delle statuette e dei rilievi – si tratta in tutto di quaranta bassorilievi e ventuno tra statuette e gruppi a tutto tondo inseriti nella struttura architettonica a tempietto ottagonale a doppio ordine – sono invenzioni originali o quantomeno invenzioni che non derivano da prototipi seriali.

Nonostante non sia l'argomento specifico del convegno, vorrei proporre velocemente alcuni confronti che mi sono parsi particolarmente espliciti nell'illustrare le coordinate tutte milanesi entro cui si collocano queste opere 'non seriali'. Se per le statuette di *san Maurizio* e degli altri tre santi in abito militare già Simonetta Coppa proponeva il confronto con le statue imperiali di Leone Leoni, il *Sant'Agostino* (FIG. 147) è molto simile – si veda in particolare il modo in cui è risolto il pannello dell'abito – al *Sant'Ambrogio che torna a Roma* intagliato in una delle formelle del coro del duomo milanese; anche la

sant'Agata (FIG. 148) ha la sua controfigura nell'intaglio con *santa Cristina Martire* che decora uno degli scomparti inferiori dei dossali dello stesso coro⁽¹⁰⁾. Il *Cristo* che sta al centro della scena della *Flagellazione* (FIG. 149) è invece una riduzione in piccolo di una delle più famose statue del duomo cioè il *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari conservato nella sacrestia meridionale⁽¹¹⁾.

Tra le opere plastiche del ciborio il nucleo stilisticamente più coerente, nonché quello di qualità più sostenuta, è costituito dai rilievi del basamento, dove compaiono una serie di dieci piccole figure di *Profeti* (circa cm 5x8, cinque rilievi rettangolari e cinque ovali) incorniciate da esuberanti cartelle con putti e festoni di frutta. Ciascuna figura è ripetuta in due esemplari ottenuti dalla stessa matrice ma rifiniti a freddo in modo diverso, probabilmente da due artefici attivi nella stessa bottega (FIGG. 150-151). Di queste bellissime figure dall'aria molto tibaldesca, delineate con una modellazione veloce e abbozzata di grande potenza espressiva, si avverte l'eco nel più tardo Padreterno sbalzato nell'anta del *Transito dell'altare della Beata Vergine in San Celso*, ideata da Annibale Fontana nel 1583-1584 ma finita solo nel 1588 da Francesco Brambilla⁽¹²⁾. Tuttavia il confronto più stringente è forse quello con le potenti figure di *Profeti* del pulpito settentrionale del duomo, sbalzati in lastra e in parte fusi da Andrea Pellizzone tra il 1580 e il 1584 a partire da perduti disegni di Pellegrino Tibaldi⁽¹³⁾.

I dieci piccoli rilievi con i *Profeti* sono intervallati da otto rilievi più grandi (quattro rettangolari di cm 5x19 circa e quattro di forma ovale lobata di cm 5x14 circa) molto diversi dal punto di vista dello stile. Nel *Sacrificio di Isacco* (FIG. 153) e nel *Peccato originale*, ad esempio, le figure modellate sommariamente non hanno nulla della forza plastica dei profeti; esse si perdono in paesaggi di grande respiro che diventano protagonisti della figurazione. Una tale preponderanza del paesaggio non è usuale nella scultura e ricorda piuttosto i contemporanei intagli nel cristallo di rocca.

La sequenza di alberelli ricorda ad esempio il *Piatto dei dodici Cesari* del Prado, un'opera attribuita alla collaborazione tra la bottega dei Saracchi e Annibale Fontana⁽¹⁴⁾. D'altra parte, per il *Sacrificio di Isacco*, Simonetta Coppa aveva già indicato una possibile derivazione dal cristallo di uguale soggetto intagliato da Annibale Fontana per la *Cassetta Albertina* (Monaco, Schatzkammer der Residenz): il confronto vale a mio parere non tanto per le singole figure, la cui relazione con quelle del Fontana è generica, quanto piuttosto per il rapporto che esse intrattengono con il paesaggio. D'altronde, che l'autore del *Sacrificio di Isacco* di Ponte conoscesse le opere degli intagliatori in cristallo sembra confermato da un altro particolare: la capretta che sbuca dagli alberi a destra di Abramo è infatti tratta di peso da un particolare di un altro cristallo della *Cassetta Albertina*, cioè quello con il Padre Eterno⁽¹⁵⁾. Tra gli altri rilievi ovali inseriti nel basamento, quello con la *Creazione di Eva* (FIG. 154), stilisticamente non del tutto omogeneo alla serie, riproduce probabilmente una composizione rettangolare nata per una diversa destinazione e riadattata in questo contesto: a un esame ravvicinato si può infatti notare che i due semicerchi in alto e in basso, fusi separatamente, sono

stati aggiunti per adattarlo alla cornice lobata.

Un'analoga circostanza si osserva nel rilievo inserito nel basamento delle colonne del primo ordine che raffigura una *Madonna assunta* che ricorda quella scolpita da Annibale Fontana per l'altare di San Celso: in questo caso, infatti, la testa della Madonna 'sfonda' il profilo della cornice bronzea, ciò che segnala trattarsi di una composizione nata in un diverso contesto e qui riutilizzata.

Il *San Rocco* e il *San Sebastiano*, che stanno anch'essi alla base di altrettante colonne del primo ordine, sono tra i rilievi più belli tra quelli inseriti nel ciborio, oltre ad essere gli unici a condividere con la serie di *Profeti* il sicuro senso plastico nella modellazione dei corpi. Il *San Sebastiano* (FIG. 152) non deriva apparentemente da un prototipo seriale, ma ha una relazione molto stretta con una placchetta, a sua volta parte di una serie di santi nota in vari esemplari e circolante soprattutto in area spagnola, sulla cui origine, attribuzione e datazione sono state fatte innumerevoli ipotesi: la data certa del *San Sebastiano* di Ponte (1578 o ante) e la sua presenza in area lombarda potrà se non altro aggiungere un nuovo elemento alla discussione⁽¹⁶⁾.

Tutte le opere fin qui analizzate, compreso il citato omaggio al *Cristo alla colonna* di Cristoforo Solari all'epoca considerato lo scultore di primo Cinquecento più importante del ducato, mostrano legami più o meno evidenti con le arti plastiche coeve e lo stesso vale anche per le altre opere 'non seriali' inserite nel ciborio delle quali non è possibile trattare in questa sede.

Viceversa nove rilievi, tutti collocati alla base delle colonne del primo ordine, derivano da impronte di placchette molto più antiche, databili tra la fine del Quattrocento e il 1540 circa.

La *Madonna in trono* (FIG. 155), ad esempio, deriva da una placchetta del Moderno, alla quale è stata aggiunta la parte superiore con i due angioletti che reggono la corona⁽¹⁷⁾.

Da un'altra tra le più diffuse e replicate placchette del Moderno⁽¹⁸⁾ deriva anche l'*Adorazione dei Magi* (FIG. 156): rispetto all'originale quella inserita nel tabernacolo è identica ma è tagliata su tutti e quattro i lati, soprattutto i lati lunghi: in alto si interrompe a metà della stella cometa, manca completamente il cavallo sulla sinistra, san Giuseppe e il san Giovannino sono tagliati e metà, in basso manca una striscia al di sotto della corona del re mago.

Simmetrico all'*Adorazione dei Magi* è il rilievo con l'*Adorazione dei pastori* del quale non mi è riuscito di trovare il prototipo, ma che ha vari elementi in comune con una delle composizioni più fortunate di Valerio Belli della quale esistono diverse varianti⁽¹⁹⁾.

L'*Andata al Calvario* (FIG. 157) deriva da uno dei tre cristalli di Valerio Belli che decoravano il piede della *Croce* realizzata per Clemente VII nel 1524-1525, o meglio dalla placchetta derivata dal cristallo, firmata dallo stesso Vicentino: è quest'ultima, infatti, ad essere stata usata per realizzare il rilievo in bronzo poiché in quest'ultimo è rimasta traccia anche della firma del Belli⁽²⁰⁾. Per adattare il formato della placchetta originale alle dimensioni della cornice è stato poi allungato il braccio della croce con un effetto piuttosto incongruo e sono stati aggiunti due angioletti negli angoli in alto: essi sono

sovrapposti al profilo della placchetta originale, ciò che segnala che il rilievo è fuso a partire da una matrice che contiene già tutta la composizione: cioè l'impronta della placchetta con l'aggiunta degli angioletti.

Il pendant dell'*Andata al Calvario* è il rilievo con l'*Incontro di Maria ed Elisabetta* del quale non sono riuscita a rintracciare il prototipo: anche in questo caso, però, si tratta sicuramente di un 'riutilizzo', come documentano il profilo curvo delle rocce in basso, che segnala l'originale forma ovale o rotonda della composizione, e la striscia verticale di bronzo aggiunta sul lato destro. Per il profilo della *Vergine* (FIG. 158) è stata invece utilizzata una medaglia molto diffusa e nota in molte varianti nonché associata di volta in volta a rovesci firmati dal Belli o da Giovanni Bernardi. L'esemplare della medaglia in collezione Imbert di bronzo dorato sembra, almeno a giudicare dalla fotografia, identico al rilievo del ciborio e ha al verso la *Sepoltura di Cristo* firmata da Vincenzo Belli⁽²¹⁾. L'impronta in bronzo è molto nitida, segno che l'artista aveva a disposizione un buon esemplare della medaglia da usare per il calco: l'immagine tuttavia non è centrata e la striscia lungo il bordo a sinistra non è fusa insieme al resto del rilievo, ma aggiunta successivamente.

Simmetrico a quello della *Vergine* è il profilo del *Cristo* (FIG. 159), tratto anch'esso da una medaglia largamente diffusa, spesso riutilizzata anche in oggetti devozionali quali la pace conservata nei Musei Civici di Brescia⁽²²⁾. La medaglia originale compare spesso con al verso una *Crocifissione* derivata da un cristallo di Giovanni Bernardi, motivo per cui anche il profilo del Cristo è attribuito al Bernardi. È forse interessante tener presente che una variante, con la stessa iscrizione ma il profilo del Cristo variato, è stata attribuita a Leone Leoni e più recentemente ad Annibale Fontana⁽²³⁾. Come nel rilievo col profilo della Vergine, anche qui il ritratto non è centrato ma spostato verso sinistra e una striscia di bronzo sulla destra, fusa separatamente, è stata aggiunta per raggiungere la dimensione obbligata della cornice.

Gli ultimi due rilievi collocati alle base delle colonne del primo ordine raffigurano le allegorie di *Fede* e *Giustizia* (FIGG. 160-161). Entrambi derivano da due placchette di Peter Flötner che fanno parte della serie delle *Sette virtù* databile al 1540 circa. Come molte altre invenzioni di Flötner, la serie ebbe grandissima popolarità e venne utilizzata nel Cinquecento per decorare oggetti di ogni genere elencati dalla Weber nel suo libro sulle placchette nordiche⁽²⁴⁾. Nei due rilievi di Ponte le composizioni originali sono rifilate ai bordi per raggiungere le dimensioni della cornice e vi è aggiunta tutta la parte inferiore con i putti affrontati.

Se proviamo a riunire una accanto all'altra le immagini dei putti aggiunti alle impronte delle placchette più antiche possiamo constatare che si tratta di opere modestissime. Nel ciborio, d'altra parte, ci sono anche altri interventi che rivelano la stessa goffaggine: ad esempio la serie di putti che decorano a due a due gli archi delle nicchie del primo ordine nelle quali sono collocate le statuette dei Santi vescovi a tutto tondo. Fusi separatamente e fissati al fondo con dei perni, questi putti appartengono con evidenza alla stessa famiglia di quelli aggiunti alle placchette⁽²⁵⁾ e non è difficile convincersi che tra l'autore di que-

sti ultimi e l'autore dei bellissimi putti che giocano tra le cornici mistilinee della prima fascia in basso (FIG. 150) non ci può essere nessuna identità⁽²⁶⁾. Che i responsabili di queste aggiunte siano i fratelli Guicciardi, cioè coloro che consegnano l'oggetto finito, mi sembra l'unica ipotesi praticabile.

In conclusione, il ciborio di Ponte è un'opera in cui le parti plastiche, alcune di qualità notevolissima, altre di qualità molto scadente, altre ancora derivate da prototipi seriali, sono troppo diverse tra loro per poter essere invenzioni di un'unica bottega: la sensazione è che il lavoro dei Guicciardi sia stato soprattutto un lavoro di fusione e di assemblaggio. Nel loro laboratorio milanese dovevano circolare modelli di varia provenienza ed essendo la loro professione quella di *aurifex* secondo quanto affermano i documenti, non stupisce che parte di questi materiali ruotino attorno al mondo degli intagliatori di cristallo, dal Belli al Bernardi fino ad Annibale Fontana. Non abbiamo invece alcuna certezza che i Guicciardi fossero in grado di realizzare autonomamente invenzioni plastiche, ovvero che si rivolgessero a collaboratori esterni per i modelli necessari alle fusioni dei rilievi e delle statue non derivate da prototipi seriali. Date le premesse, tanto più improbabile appare la possibilità che ai due fratelli si debba l'aggiornato progetto architettonico del ciborio ed è forse in questa direzione che andrà approfondita la ricerca e si potranno trovare altri elementi utili a comprendere la genesi questo oggetto che rimane ancora in gran parte da chiarire.

NOTE

⁽¹⁾ «OPVS M. INNOCENTII ET FRANCISCI FRATRUM DE GUIZZARDIS DE PONTE EXPENSIS COMUNITATIS SOLERTIA JO. MARIAE BRUGNI DE QUADRIO HUIUS ECCLESIAE CURATI ERECTUM AN.1578». Ho potuto far fotografare i dettagli del ciborio da Federico Pollini ed esaminarlo da vicino grazie alla gentilezza di Augusta Corbellini che ringrazio vivamente.

⁽²⁾ S. MONTI, *All'esposizione Artistica. Arte sacra antica*, «Como e l'esposizione voltiana», 1(1899), fasc. 1, pp. 20-21, fasc. 18, pp. 184-186, Como 1899.

⁽³⁾ S. MONTI, *Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como 1902, pp. 217-224.

⁽⁴⁾ F. PALAZZI TRIVELLI, *I fratelli Francesco e Innocenzo Guizzardi del Brianzo intagliatori del ciborio di S. Maurizio di Ponte*, Sondrio 1983 (dattiloscritto depositato presso la Biblioteca Civica di Ponte in Valtellina).

⁽⁵⁾ S. COPPA, *Riflessi delle istruzioni di Carlo Borromeo su alcuni tabernacoli valtellinesi dell'ultimo quarto del Cinquecento*, «Studia Borromaica», 12 (1998), pp. 383-407; lo stato degli studi sul ciborio di Ponte è nel volume *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo 1998 che contiene i saggi della stessa COPPA (*La scultura e la decorazione a stucco*, in particolare pp. 171-176), quelli di A. ROVETTA (*L'architettura*, in particolare pp. 49-50) e di C. TERZAGHI (*La scultura lignea e l'intaglio*, in particolare pp. 137-138).

⁽⁶⁾ Per l'orafo Francesco Quadrio si veda P. VENTUROLI, *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), a cura M.L. Casati, D. Pescarmona, Como 1998, pp. 147-158, in particolare p. 150.

⁽⁷⁾ Secondo A. GIUSSANI (*Il Santuario della Madonna di Tirano nella storia e nell'arte*, Como 1926, p. 38) alla base del *San Michele* si legge la firma di Francesco Guicciardi e la data 1589; per i pagamenti documentati nello stesso anno si veda inoltre G. GARBELLINI, *Una significativa espressione del Rinascimento lombardo: la cupola del santuario di Tirano*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 48 (1995), pp. 39-58, in particolare pp. 53-54. È utile notare che il corsaletto finemente istoriato indossato dal *San Michele*, rivela la consuetudine di Francesco con il mondo degli armaioli senza dubbio frequentato almeno negli anni di apprendistato bresciano presso il cognato Angelo Campana. Dalle approfondite ricerche archivistiche del Palazzo Trivelli sulla genealogia dei fratelli Guicciardi (PALAZZI TRIVELLI, *I fratelli...*, cit. n. 4) sembra di poter escludere che Innocenzo e Francesco avessero legami di parentela con altri orefici «Guizzardi» documentati a Roma tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento: su questi ultimi si veda A. BERTOLOTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII*, Mantova 1884, p. 213 (Francesco), pp. 226, 247, 248 (Martino); per il solo Martino si veda inoltre A. DI CASTRO, P. PECCOLO, V. CAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994, ad indicem.

⁽⁸⁾ PALAZZI TRIVELLI, *I fratelli...*, cit. n. 4, *Appendice*, doc. 15; altri documenti relativi al pagamento del ciborio sono segnalati in COPPA, *Riflessi*, cit. n. 5, p. 405, n. 27.

⁽⁹⁾ Nel 1899 MONTI (*All'esposizione Artistica*, cit. n. 2) citava il ciborio di Ponte in relazione a quelli della Certosa di Pavia e a quello «di un Frasconi in S. Maria di Bergamo» cioè il ciborio del duomo di Bergamo realizzato da Cesare e Pompeo Targone; COPPA (*La scultura*, cit. n. 5) ne indicava le affinità con il ciborio del duomo milanese progettato da Pellegrino Tibaldi e con il perduto tabernacolo in legno del duomo di Monza di Riccardo Taurino, sottolineando come i partiti decorativi ricordino le opere milanesi di Galeazzo Alessi. ROVETTA (*L'architettura*, cit. n. 5) individuava altri possibili confronti nel catafalco per Carlo V disegnato da Seregni nel 1559 e nel primo progetto di Tibaldi per San Fedele, nonché in altre opere più «romanzanti» quali il Monumento al Medeghino di Leone Leoni nel duomo di Milano e i disegni per tabernacoli di Giovan Battista Montano. In questo contesto è forse interessante prendere in considerazione anche il perduto tabernacolo ottagonale in bronzo offerto nel 1574 a Filippo II di Spagna opera di vari maestri tra cui Jacopo del Duca, di cui conosciamo una dettagliata descrizione. La complessa vicenda relativa a quest'opera è stata recentemente analizzata da J. MONTAGU, *Appendix A. The Tabernacles of Jacopo del Duca*, in EAD., *Gold Silver and Bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London 1996, pp. 199-200.

⁽¹⁰⁾ Per gli intagli del coro ligneo, realizzati su disegni di Pellegrino Tibaldi e modelli di Francesco Brambilla da Paolo Gaza fino al 1577 (al quale sono attribuiti le maggior parte dei santi martiri dei dossali) e quindi da Riccardo Taurino, al quale verosimilmente appartiene il rilievo con *Sant'Ambrogio che torna a Roma*, si veda A.M. BRIZIO, *Sant'Ambrogio in maestà nel coro ligneo del Duomo tra i Santi Martiri e i Santi Vescovi della Diocesi milanese*, in A. PAREDI, A.M. BRIZIO, *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano*, Cinisello Balsamo 1973, pp. 124 (*Sant'Ambrogio*) e 244 (*Sant'Agata*).

⁽¹¹⁾ Sul *Cristo alla colonna*, firmato, e in generale per un primo profilo dell'opera del Solari in duomo rimando a S. ZANUSO, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, «Nuovi Studi», 8 (2000), pp. 17-33.

⁽¹²⁾ Per le ante di San Celso sbalzate in argento di cui l'Ambrosiana conserva i bozzetti autografi del Fontana la bibliografia recente è segnalata in S. ZANUSO, schede nrr. 1666-1667, in *Musei e gallerie di Milano. Pinacoteca Ambrosiana. V Raccolte archeologiche e sculture*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2009, pp. 167-170.

⁽¹³⁾ Il 28 aprile 1580 Pellizzone si aggiudicava il contratto per realizzare il pulpito settentrionale (o 'degli evangelisti') portato a termine verso il settembre 1584; pochi mesi più tardi si iniziava a pensare alla decorazione del parapetto del secondo pulpito, il pulpito meridionale (o 'dei

dottori'), simmetrico al primo e identico nella struttura, pressoché finito nel 1588. I disegni per questo secondo pulpito, compresi gli schizzi dei quattro dottori ispirati ai quattro profeti del pulpito settentrionale, già attribuiti a Fiammenghino, appartengono più probabilmente alla mano di Pellizzone (S. ZANUSO, *Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio*, «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il duomo di Milano», 2, 2010, pp. 85-102).

- ⁽¹⁴⁾ P. VENTURELLI, *Il piatto dei dodici Cesari. I Saracchi e Annibale Fontana*, «Artes», 6 (1998), pp. 59-69.
- ⁽¹⁵⁾ La *Cassetta Albertina* è generalmente datata al decennio 1560-70 (H. BRUNNER, H. TOMA, *Schatzkammer der Residenz München. Katalog*, München 1970, pp. 143-45, cat. 32). Il cristallo con il *Sacrificio di Isacco* è stato utilizzato anche per la produzione di placchette in bronzo (S. ZANUSO, scheda nr. 49, in *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, catalogo della mostra [Milano, Museo Poldi Pezzoli, 30 ottobre 2007-30 marzo 2008], a cura A. Di Lorenzo, F. Frangi, Milano 2007, p. 136).
- ⁽¹⁶⁾ Per la complessa vicenda critica della serie 'spagnola' rimando agli approfonditi studi di Francesco Rossi che mi sono stati gentilmente anticipati nel corso di questa stessa giornata di studi, ora in F. ROSSI, *La Collezione Mario Scaglia. Placchette*, I-III, Bergamo 2011, I, pp. 448-449, cat. XII.11.
- ⁽¹⁷⁾ D. LEWIS, *The Plaquettes of "Moderno" and His Followers*, in *Italian Plaquettes*, ed. by A. Luchs, Washington 1989 (*Studies in the History of Art*, 22), pp. 105-142, in particolare p. 129.
- ⁽¹⁸⁾ *Ibidem*, p. 119.
- ⁽¹⁹⁾ D. GASPAROTTO, scheda nr. 76, in *Valerio Belli Vicentino 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Collareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 333-334.
- ⁽²⁰⁾ D. GASPAROTTO, scheda nr. 5.3, in *Valerio Belli*, cit. n. 19, p. 307 (cristallo) e ID., scheda nr. 27, *ibidem*, p. 323 (placchetta).
- ⁽²¹⁾ E. IMBERT, G. MORAZZONI, *Le placchette italiane. Secolo XV-XIX. Contributo alla conoscenza della placchetta italiana*, Milano 1941, p. 57, cat. 124, tav. XXIII, nr. 4. Altre varianti della medaglia in G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, I-III, Firenze 2000, II, p. 656, cat. 2408,
- ⁽²²⁾ *Musei Civici di Brescia. Cataloghi. 1 Placchette sec. XV-XIX*, a cura di F. Rossi, Vicenza 1974, p. 101, cat. 150, fig. 64.
- ⁽²³⁾ P. ATTWOOD, *Italian medals in British public collections 1530-1600*, London 2003, p. 159, cat. 195; pp. 304-305, cat. 728a, 728b, 729; W. CUPPERI, *Il busto di Alfonso II d'Avalos e altre opere di Annibale Fontana*, «Prospettiva», 125 (2007), pp. 38-52, in particolare p. 45.
- ⁽²⁴⁾ I. WEBER, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten: 1500-1650*, München 1975, pp. 71-73, cat.55.1 (*Fede*), cat.55.7 (*Giustizia*). Flötner (Thurgau? 1485ca - Norimberga 1546), di origine svizzera, si era stabilito a Norimberga nel 1522. Nella biografia di Sandrart (1675) si ricorda ancora la fortuna collezionistica dei suoi modelli destinati agli studi degli orefici che ne traevano copie in bronzo; per gli innumerevoli altri campi in cui si rintracciano applicazioni delle sue invenzioni si veda B. DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner: eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, München 2002.
- ⁽²⁵⁾ Ai Musei civici di Brescia si conserva un *Calvario* in bronzo nel quale le figure sono fissate alla piastra di fondo con perni metallici. Rossi (*Musei civici*, cit. n. 22, p. 127, cat. 214, fig. 86) aveva considerato il *Crocifisso* di Brescia una replica di quello che compare nella *Crocifissione* di Ponte. In realtà non lo è, ma l'accostamento delle due opere è interessante anche per la tecnica di imbullonare le figure al fondo usata anche dai Guicciardi.
- ⁽²⁶⁾ In qualche caso appare evidente che il putto aggiunto e imbullonato è una vera e propria copia molto mal riuscita di uno dei putti della prima fascia.



1



2

FIG. 1 - Bergamo, Chiesa di San Bartolomeo, sacrestia, Ardigino da Busto Arsizio, *Madonna col Bambino* (Archivio Fotografico della Diocesi di Bergamo)

FIG. 2 - Già Detroit, Ford Collection, Nicola Pisano (bottega di), *Madonna col Bambino* (foto da G. NICCO FASOLA, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, fig. 141)



3



4

FIG. 3 - London, Victoria and Albert Museum, Donatello (attr.), *Madonna col Bambino e Angeli*, inv. A.98-1956 (© V&A Images. All Rights Reserved/ Bequeathed by Dr. W. L. Hildburgh FSA)

FIG. 4 - Treviglio, Chiesa di San Martino, Bernardino Butinone, Bernardino Zenale, *Polittico di Treviglio: Madonna col Bambino e Angeli* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



5

6



FIG. 5 - Paris, Musée du Louvre, Ignoto orafo fiorentino, *La guarigione dell'ossesso*, inv. OA 5564 (© Musée du Louvre, Dist. RMN/Martien Beck-Coppola)

FIG. 6 - Torino, Biblioteca Reale, Cristoforo de' Predis, *La guarigione dell'ossesso*, *Codice Varia* 124, c. 53v (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Reale - Torino)



7



8



10



9

FIG. 7 - London, National Gallery, Vincenzo Foppa, *L'adorazione dei Magi*, Acc. n. 4966 (© 2012. © The National Gallery, London/ Scala, Firenze)

FIG. 8 - Paris, Petit Palais, Martin Schongauer, *Adorazione dei Magi*, inv. G. Dut. 8611 (© Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

FIG. 9 - Sedrina, Chiesa parrocchiale, Giampietro Silvio, *Cristo morto sorretto da angeli* (Archivio Fotografico della Diocesi di Bergamo)

FIG. 10 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Agostino Veneziano (da Andrea del Sarto), *Cristo in pietà sorretto dagli angeli* (Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



11

12



13



FIG. 11 - Pavia, Certosa, Giovanni Antonio Amadeo, *Medaglioni* (dallo zoccolo della facciata)

FIG. 12 - Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, Giovanni Antonio Amadeo, *Edicola Tarchetta* (part.), inv. 1209 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati/ Foto Saporetto Immagini d'Arte)

FIG. 13 - Milano, Basilica di Sant'Eustorgio, Tommaso Cazzaniga, *Monumento Brivio*



14



16



15

FIG. 14 - Como, Duomo, Tommaso Rodari, *Porta della Rana* (Milano, Civico Archivio Fotografico)

FIG. 15 - Paris, Musée du Louvre, *Portale di Palazzo Stanga*, inv. RF204 (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Agence Bulloz)

FIG. 16 - Como, Duomo, Tommaso Rodari, *Monumento a Plinio il Giovane* (Milano, Civico Archivio Fotografico)



FIG. 17 - Brescia, Museo di Santa Giulia, Maffeo Olivieri e altri, *Mausoleo Martinengo* (© Brescia Civici Musei d'Arte e Storia)



18



19

FIG. 18 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Maso Finiguerra, *Incoronazione della Vergine*, inv. 33or (© Gabinetto Fotografico presso la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)

FIG. 19 - Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, Ignoto artista veronese (attr.), *Ascensione di Cristo* (© Brescia Civici Musei d'Arte e Storia)



20

21



FIG. 20 - London, British Museum, Maso Finiguerra, *Ascensione di Cristo*, inv. B, 7.1 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)

FIG. 21 - Torino, Biblioteca Reale, Cristoforo de' Predis, *Incoronazione della Vergine*, *Codice Varia* 124, c. 151v (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Biblioteca Reale - Torino)



22
24



23
25



FIG. 22 - London, British Museum, Maso Finiguerra, *Madonna col Bambino, angeli e santi*, inv. 1859, 0514.826 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)

FIG. 23 - Lodi, Biblioteca Laudense, Ignoto miniatore lombardo, *Santa Lucia*, ms. Laudense, 4, c. 20v (Su concessione del Comune di Lodi)

FIG. 24 - Washington, National Gallery of Art, Maso Finiguerra, *Crocifissione*, inv. 1961.9.177 (Courtesy National Gallery of Art, Washington)

FIG. 25 - Certosa di Pavia, Museo della Certosa, Ignoto scultore lombardo, *Crocifissione*



26



27



28



29

FIG. 26 - Padova, Musei Civici, Anonimo bronzista padovano, *Deposizione*, inv. n. 72 (Su gentile concessione del Comune di Padova - Assessorato alla Cultura)

FIG. 27 - Viadana, Chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo, Anonimo scultore lombardo, *Deposizione nel sepolcro*

FIG. 28 - Fidenza, Duomo, cripta, Tommaso e Francesco Cazzaniga e bottega, *Arca di san Donnino* (part.)

FIG. 29 - London, British Museum, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure* (part.), inv. V,I-69 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)



30
32



FIG. 30 - Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Anonimo incisore lombardo, *Cristo portacroce*, inv. 82-1883 (Foto: Volker-H. Schneider© 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 31 - Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Marco d'Oggiono, *Cristo portacroce*, inv. 85.PB.412 (© The J. Paul Getty Museum, Los Angeles)

FIG. 32 - Varese, Museo Baroffio e del santuario del Sacro Monte sopra Varese, Anonimo pittore lombardo, *Cristo portacroce*, inv. 89 (Foto Vivi Papi)



31



33
35



34
36



FIG. 33 - Modena, Galleria Estense, Giovanni Pagani (attr.), *Andata al Calvario* (part.), inv. C. 166

FIG. 34 - Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule-Graphik-Sammlung, Martin Schongauer, *La grande andata al Calvario* (part.)

FIG. 35 - Varese, Monastero delle Romite Ambrosiane, Santa Maria del Monte sopra Varese, Maestro di Trognano, *Crocifissione* (part.) (© Monastero delle Romite Ambrosiane, Santa Maria del Monte sopra Varese)

FIG. 36 - Roma, Biblioteca Angelica, Anonimo silografo lombardo, *Crocifissione* (part.), inv. Inc. 79 (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



FIG. 37 - London, British Museum, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure*, inv. V,I-69 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)



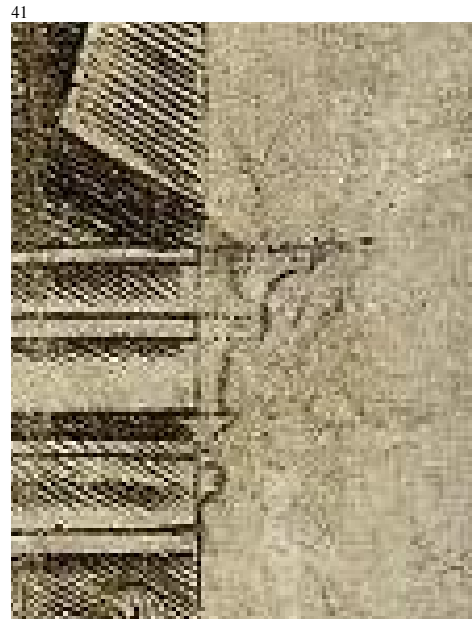
FIG. 38 - Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure*, inv. Art. g.26-29 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)



39



40



41

FIG. 39 - Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure* (part.), inv. Art. g. 26-29 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

FIG. 40 - London, British Museum, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure* (part.), inv. V,I-69 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)

FIG. 41 - London, British Museum, Bernardo Prevedari (da Bramante), *Interno di Tempio con figure* (part.), inv. V,I-69 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)



42



43

FIG. 42 - Grosio, Museo Visconti Venosta, Giovanni Angelo Del Maino, *Adorazione dei Magi*, inv. 198

FIG. 43 - Paris, Petit Palais, Martin Schongauer, *Adorazione dei Magi* (part.), inv. G. Dut. 8611 (© Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)



44
46



FIG. 44 - Pavia, Chiesa del Salvatore presso Santa Maria della Pusterla o Teodote (oggi Seminario vescovile), Bernardino Lanzani e Maestro delle Storie di Sant'Agnese (Ziliolo Mezzano), *Orazione nell'orto* (Proprietà Diocesi di Pavia-Seminario Vescovile)

FIG. 45 - Paris, Petit Palais, Martin Schongauer, *Orazione nell'orto*, inv. G. Dut. 8614 (© Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

FIG. 46 - Isola Bella, Palazzo Borromeo, Bernardo Zenale, *Incoronazione di spine* (Foto Paolo Manusardi per archivio fotografico Borromeo)

FIG. 47 - Milano, Museo Poldi Pezzoli, legato testamentario Lampugnani Garantini Piatti 1997, in deposito presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Martin Schongauer, *Incoronazione di spine*, inv. MPP 517



45
47



48
49



FIG. 48 - Detroit, Detroit Institute of Arts, Vincenzo Foppa, *Adorazione del Bambino con san Benedetto e angeli*, inv. 68.294 (© Detroit Institute of Arts, USA / Bequest of Mr. and Mrs. Lawrence P. Fisher / The Bridgeman Art Library)

FIG. 49 - Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Martin Schongauer, *Natività*, inv. 64-1886 (Foto Volker-H. Schneider© 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)



50



51

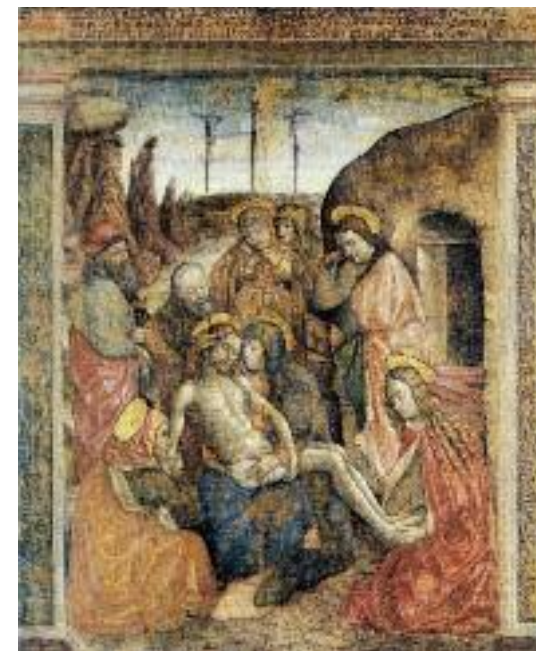


52

FIG. 50 - Pavia, Musei Civici, Maestro lombardo, *Fuga in Egitto*, inv. p. 170 (© Musei Civici di Pavia/ Foto Cantalupi)

FIG. 51 - Già collezione Cernuschi, Maestro lombardo, *Compianto* (foto da «Arte Lombarda», 1 [1999], p. 42)

FIG. 52 - Zürich, PKB Privat Kredit Bank, Maestro lombardo, *Cristo inchiodato alla croce*



53



54

FIG. 53 - Collezione privata, Maestro lombardo, *Compianto* (foto da *Pittura Lombarda 1450-1650*, catalogo della mostra [Milano, Compagnia di Belle Arti, giugno 1994], a cura di A. Morandotti, Milano 1994, p. 27)

FIG. 54 - Già collezione Cernuschi, Maestro lombardo, *Pentecoste*



55

56



FIG. 55 - Budapest, Szépművészeti Múzeum, Maestro lombardo, *Oculi con teste di Profeti: Giuda*, inv. 1074 (© Museum of Fine Arts, Budapest)

FIG. 56 - Melegnano, Basilica di San Giovanni Battista, Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Battesimo di Cristo* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



57

58



FIG. 57 - Paris, Petit Palais, Martin Schongauer, *Battesimo di Cristo*, inv. G. Dut. 8613 (© Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

FIG. 58 - Lodi, Museo Civico, Giovanni e Matteo Dalla Chiesa (attr.), *Battesimo di Cristo*, inv. 76 (Su concessione del Comune di Lodi)



59

60



FIG. 59 - Lodi, Museo Civico, Giovanni e Matteo Dalla Chiesa (attr.), *Predica del Battista*, inv. 75 (Su concessione del Comune di Lodi)

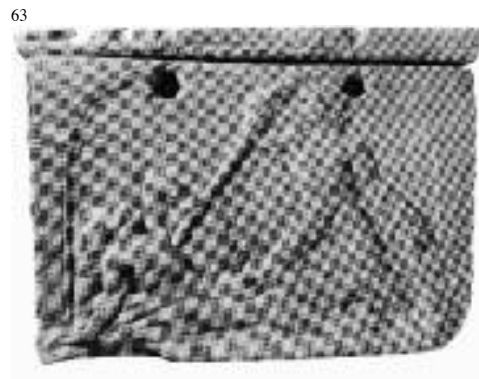
FIG. 60 - Columbia, Columbia Museum of Art, Gift of the Samuel H. Kress Foundation, Maestro lombardo, *Predica del Battista*, inv. CMA 1954.26 (© Columbia Museum of Art)



FIG. 61 - Già Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Andrea Mantegna, *Miracolo di San Giacomo*, (distrutto nel 1944/foto Domenico Anderson)



62



63



64

FIG. 62-64 - Cortona, Museo Diocesano, *Sarcophago con battaglia tra Dioniso e le Amazzoni* (part.)



65



66

FIG. 65 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, Lorenzo Ghiberti, *Reliquiario dei santi Proto e Giacinto*, inv. 259B (© Gabinetto Fotografico presso la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze)

FIG. 66 - Milano, Museo Poldi Pezzoli, legato testamentario Lampugnani Garantini Piatti 1997, in deposito presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Andrea Mantegna, *Zuffa di dei marini* (part.), inv. MPP 176



67



68

FIG. 67 - Piacenza, Palazzo Landi, Agostino de' Fondulis, *Fregio con tritoni e giganti* (part.) (© Archivio Bolis Edizioni, foto F. Pollini)

FIG. 68 - Lodi, Palazzo Mozzanica, Anonimo collaboratore di Agostino de' Fondulis, *Fregio con dei marini* (part.) (© Archivio Bolis Edizioni, foto F. Pollini)



69



70



71

FIG. 69 - Pavia, Musei Civici, Antonio Pollaiuolo, *Battaglia di ignudi* (part.), inv. St. Mal. 1602 (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 70 - Pavia, Musei Civici, Bottega dei da Rho (Giovann Pietro?) (attr.), *Caino uccide Abele*, inv. C 37/XIV (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 71 - Pavia, Certosa, Antonio Mantegazza (attr.), *Caino uccide Abele*



72



73



74



75

FIG. 72 - Pavia, Musei Civici, Bottega dei da Rho (Gabriele?) (attr.), *Annunciazione*, inv. C 44/XIV (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 73 - Isola Bella, Palazzo Borromeo, Giovanni Antonio Piatti, *Annunciazione*

FIG. 74 - Pavia, Musei Civici, Bottega dei da Rho (Gabriele?) (attr.), *Strage degli Innocenti*, inv. C 42/XIV (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 75 - Isola Bella, Palazzo Borromeo, Giovanni Antonio Piatti, *Strage degli Innocenti*



76



77



78



79

FIG. 76 - Pavia, Musei Civici, Bottega dei da Rho (Gabriele?) (attr.), *Pesca miracolosa*, inv. C 43/XIV (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 77 - Bologna, Biblioteca Universitaria, Grazioso Benincasa, *Carta nautica* (part.), inv. BUB Rot. 3 (Su concessione della Biblioteca Universitaria di Bologna)

FIG. 78 - Pavia, Musei Civici, Cerchia di Andrea Mantegna (da originale di Andrea Mantegna del 1470-1475 ca.), *Cristo Risorto con Sant'Andrea e San Longino* (part.), inv. St. Mal. 1607 (© Musei Civici di Pavia)

FIG. 79 - Carpiano, Chiesa di San Martino, Cristoforo Mantegazza (attr.), *Apostolo*



80

81



FIG. 80 - Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, Maestro delle Ore Birago, *Libro d'Ore Birago: Strage degli innocenti*, Fonds Comites Latentes ms. 52, f. 38r (© Bibliothèque de Genève, Comites Latentes/ photographie Matthias Thomann)

FIG. 81 - Già Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Andrea Mantegna, *San Giacomo davanti a Erode Agrippa* (distrutto nel 1944)



82

83



FIG. 82 - Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire, Maestro delle Ore Birago, *Libro d'Ore Birago: Circoncisione*, Fonds Comites Latentes ms. 52, f. 43v (© Bibliothèque de Genève, Comites Latentes/ photographie Matthias Thomann)

FIG. 83 - Pavia, Musei Civici, Seguace di Donatello, *Carità di san Lorenzo* (©Musei Civici di Pavia)



84



85

FIG. 84 - London, The British Library, Giovan Pietro Birago, *Libro d'Ore Sforza: Orazione nell'orto*, Add. Ms. 34294, f. 145v (© British Library Board Add. Ms. 34294, f. 145v)

FIG. 85 - Oxford, Bodleian Library, Bottega di Matteo da Milano, *Libro d'Ore di Ascanio Sforza: Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*, Ms. Douce 14, f. 56v (© The Bodleian Library, University of Oxford 2012)



FIG. 86 - Zagreb, Strossamyerova galerija, Matteo da Milano, *Breviario di Ercole I d'Este: Davide suona il salterio*, inv. SG 336



87

88



89



FIG. 87 - Milano, Biblioteca Franciscana di Sant'Angelo, Bottega degli Scotti, *Salterio-Innario diurno: Giudizio Universale*, corale n. 1, f. 36v

FIG. 88 - Hamburg, Kunsthalle, Maestro dei Tarocchi del Mantegna, serie E (Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza?), *Giove*, inv. 49276 (Foto Christoph Irrgang © 2012 Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 89 - Varallo Sesia, Pinacoteca Civica, Bottega degli Scotti, *Salterio-Innario diurno: Incoronazione della Vergine*, ms inv. 2969, f. 29v



90

92



91

93



FIG. 90 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cristoforo de Predis, *Libro d'Ore Borromeo: Strage degli innocenti*, S.P. 42, f. 42v (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)

FIG. 91 - Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Artista fiorentino, *La Giustizia di Salomone*, inv. 495-1908 (Foto Volker-H. Schneider © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 92 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cristoforo de Predis, *Libro d'Ore Borromeo: Ultima Cena*, S.P. 42, f. 47v (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)

FIG. 93 - London, British Museum, Maso Finiguerra, *Ultima Cena*, inv. 1845,0825.111-118 (© The Trustees of the British Museum. All rights reserved)



94



95

96

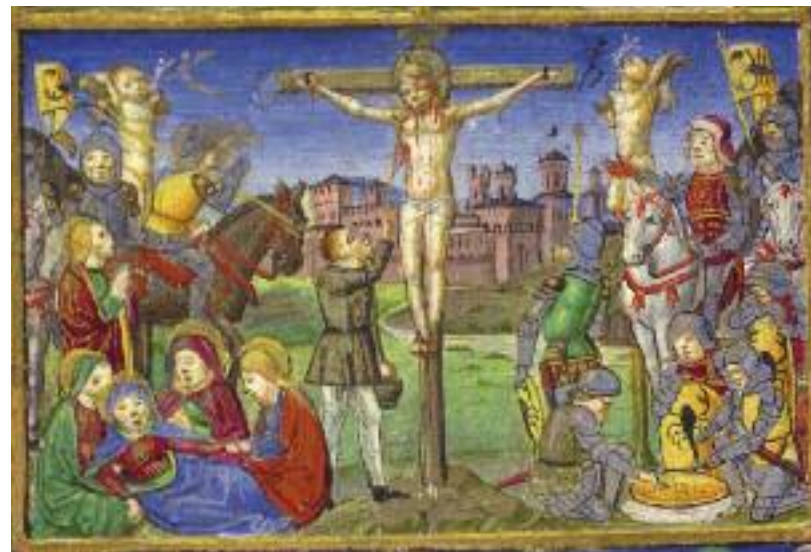


FIG. 94 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cristoforo de' Predis, *Libro d'Ore Borromeo: Orazione nell'orto*, S.P. 42, f. 53v (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)

FIG. 95 - Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild, Maso Finiguerra, *Orazione nell'orto*, inv. 1NI (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ Stéphane Maréchal)

FIG. 96 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cristoforo de Predis, *Libro d'Ore Borromeo: Crocifissione*, S.P. 42, f. 63v (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)



97



98

99



FIG. 97 - Hamburg, Kunsthalle, Artista fiorentino, *Cattura di un prigioniero*, inv. n. 4 (Foto Christoph Irrgang © 2012 Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 98 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cristoforo de Predis, *Libro d'Ore Borromeo: scene della Passione di Cristo*, S.P. 42, f. 58v (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)

FIG. 99 - Treviso, Biblioteca Comunale, Maestro dei Putti, *Frontespizio delle Tusculanae Disputationes di Cicerone*, inv. 12249 (Foto Luigi Baldin)



100
101



FIG. 100 - Collezione privata, Maestro delle Ore Torriani, *Libro d'Ore Arconati: Vergine in trono tra due sposi*, f. 200v (© Witt Library, The Courtauld Institute of Art, London)

FIG. 101 - Paris, Musée du Louvre, collection Rothschild, Antonio Pollaiuolo (attr.), *La Vergine e il Bambino tra i santi Stefano e Albano*, inv. 165NI (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal)



102
103a



103b



FIG. 102 - Washington, Library of Congress, Battista Fregoso, *Anteros, Sive Tractatus contra amorem*, Milano, Pachel, 1496

FIG. 103a e 103b - Venezia, Fondazione Giorgio Cini, *Officio della Vergine*, Milano, Pachel, 1503 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini © Matteo De Fina)



104



105



106

FIG. 104 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pietro Ferraro, *Specchio dell'anima*, Milano, Guillerme Le Signerre, 1498 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECA AMBROSIANA)

FIG. 105 - Oxford, Bodleian Library, Pietro Ferraro, *Tesauro Spirituale*, Milano, Guillerme Le Signerre, 1499, Douce 166, f.d2r (© The Bodleian Library, University of Oxford 2012)

FIG. 106 - Pavia, Biblioteca Universitaria, John da Ketham, *Queste sono le cose contenute in questo dignissimo fasciculo di medicina vulgare...*, Milano, Giovanni Castiglione per i fratelli da Legnano, 1516 (Su concessione della Biblioteca Universitaria di Pavia - MiBAC, 111. F. 14/3)



107

108



FIG. 107 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Gian Giacomo Ghilini, *Fundationis hospitalis magni Mediolani*, Milano, Giovanni Giacomo Ferrari, 1508 (© Comune di Milano tutti i diritti riservati/Foto Saporetti Immagini d'Arte)

FIG. 108 - Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, *Antichristus*, Milano, Filippo Mantegazza, 1496 (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Foto Saporetti Immagini d'Arte)



109
110



FIG. 109 - Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Albrecht Dürer (?), *Madonna adorante il Bambino* (scomparto centrale dell'*Altare di Dresda*), inv. Gal. No 1869 (© 2012. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 110 - Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, *Adorazione del Bambino*, inv. 84 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Foto DEA/ VENERANDA BIBLIOTECAMBROSIANA)



111
112



FIG. 111 - Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albrecht Dürer, *Madonna della scimmia*, inv. Art. p. 9-82 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

FIG. 112 - Pavia, Musei Civici, Zoan Andrea (Giovanni Antonio da Brescia?) (da Albrecht Dürer), *Madonna della scimmia*, inv. St. Mal. 1645 (© Musei Civici di Pavia)



FIG. 113 - Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei disegni e stampe, Giovanni Angelo Del Maino, *Progetto per un'ancona lignea*, inv. 197 (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



114
115



FIG. 114 - Wien, Albertina, Albrecht Dürer (da Andrea Mantegna), *Zuffa di dei marini*, inv. 3061 D 34 (© Albertina, Wien/ Ertl Peter)

FIG. 115 - Milano, Museo Poldi Pezzoli, legato testamentario Lampugnani Garantini Piatti 1997, in deposito presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Andrea Mantegna, *Zuffa di dei marini*, inv. MPP 176



116



117

118



FIG. 116 - Almenno San Salvatore, Santuario della Madonna del Castello, parete di fondo

FIG. 117 - Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Marcantonio Raimondi (da Albrecht Dürer), *Adorazione dei Magi*, inv. Art. m. 31-51 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)

FIG. 118 - Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



119

120



FIG. 119 - Almenno San Salvatore, Santuario della Madonna del Castello, Antonio Boselli, *Profeta Mosè*

FIG. 120 - Clusone, Oratorio dei Disciplini, volta dell'abside, Maestranze lombarde, *Putti suonatori, dottori della Chiesa, Evangelisti* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



FIG. 121 - Hamburg, Kunsthalle, Maestro dei Tarocchi del Mantegna, serie E (Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza?), *Melpomene*, inv. 49248 (© 2012. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 122 - Hamburg, Kunsthalle, Maestro dei Tarocchi del Mantegna, serie E (Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza?), *Euterpe*, inv. 49249 (© 2012. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 123 - Hamburg, Kunsthalle, Maestro dei Tarocchi del Mantegna, serie E (Gherardo di Andrea Fiorini da Vicenza?), *Talia*, inv. 49247 (© 2012. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)



FIG. 124 - Ardesio, Chiesa di San Giorgio martire, sagrestia, Maestranze bergamasche, *San Sebastiano*

FIG. 125 - San Giovanni Bianco, Casa parrocchiale, Maestranze bergamasche, *Armigero*

FIG. 126 - Bergamo, Pio Luogo Colleoni, Maestranze bergamasche, *Profilo di guerriero* (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



127
129



128

FIG. 127 - Pontida, Abbazia, sagrestia, Antonio Marinoni, Decorazione prospettica

FIG. 128 - Gandino, Museo della Basilica, Pittore bergamasco, *Angelo Annunciante*

FIG. 129 - Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Albrecht Dürer, *Annunciazione*, inv. Albo I-36/tav. 8 (© Comune di Milano, tutti i diritti riservati)



130



131



132

FIG. 130 - Gandino, Museo della Basilica, Maestranze bergamasche, *Visitazione*

FIG. 131 - Bergamo, Accademia Carrara, Maestranze bergamasche, *Sibilla*

FIG. 132 - Bergamo, Accademia Carrara, Maestranze bergamasche, *Calliope, Urania, Tersicore*



133

134



FIG. 133 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa*, inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)

FIG. 134 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (part.), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)



135



136



137



138

FIG. 135-136 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (part.), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)

FIG. 137 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (part.), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)

FIG. 138 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (bordo destro inferiore), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)



139



140



141

FIG. 139 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (bordo sinistro inferiore), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)

FIG. 140 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (bordo destro superiore), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)

FIG. 141 - Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Filippo e Giovanni Battista Negroli, *Scudo della Medusa* (bordo sinistro superiore), inv. A 693a (© Kunsthistorisches Museum, Vienna)



142

143



FIG. 142 - Paris, Musée du Louvre, *Sarcophago detto delle Nereidi*, inv. MA342 (© RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojéda)

FIG. 143 - Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Agostino Busti detto Bambaia, *Tritoni e nereidi*, inv. KdZ 1500v (Foto: Volker-H. Schneider © 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)



144
145

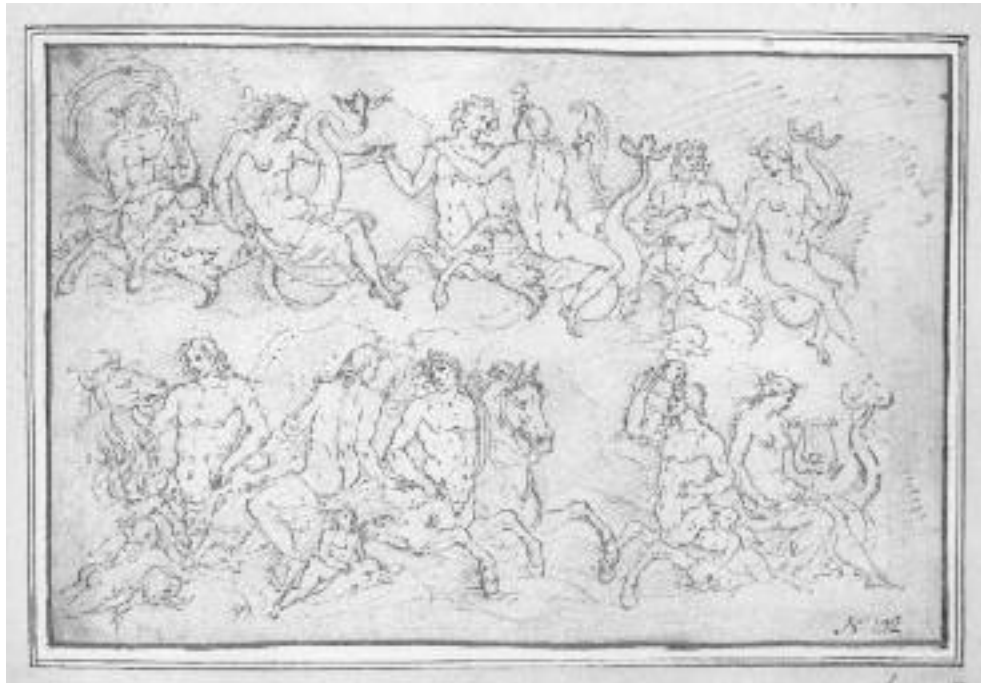


FIG. 144 - Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Agostino Busti detto Bambaia, *Tritoni e nereidi*, inv. KdZ 1501v (Foto: Volker-H. Schneider© 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin)

FIG. 145 - Windsor, Royal Collection, Giovanni Ambrogio Figino, *Tritoni e nereidi*, ms. King's 326, inv. 6973 (Royal Collection Trust/ © Her Majesty Queen Elizabeth II 2012)



FIG. 146 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio*



147



148

149



FIG. 147 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Sant'Agostino*

FIG. 148 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Sant'Agata*

FIG. 149 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Flagellazione*



150



151

152



FIG. 150 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Profeta*

FIG. 151 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Profeta*

FIG. 152 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: San Sebastiano*



153



154

FIG. 153 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Sacrificio di Isacco*

FIG. 154 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Creazione di Eva*



155

157



FIG. 155 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Madonna in trono*

FIG. 156 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Adorazione dei Magi*

FIG. 157 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Andata al Calvario*

FIG. 158 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Profilo della Vergine*



156

158





159



160



161

FIG. 159 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: Profilo del Cristo*

FIG. 160 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: La Fede*

FIG. 161 - Ponte in Valtellina, Chiesa di San Maurizio, Innocenzo e Francesco Guicciardi, *Ciborio: La Giustizia*

Finito di stampare nel mese di Dicembre 2012
presso le Arti Grafiche Torri Srl Cologno Monzese (Mi)