

COMUNE DI MILANO

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli
Gabinetto dei Disegni
Archivio Fotografico

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

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

Vol. XXXVII - Anno XLI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE SOPRINTENDENZA CASTELLO
MILANO 2014-2015

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.

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

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

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

Direttore Responsabile

CLAUDIO SALSI

Direttore del Settore Soprintendenza Castello del Comune di Milano

Redazione di MARIACRISTINA NASONI, ELENA OTTINA

ISSN 0394 - 4808

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

INDICE

Castello Sforzesco

Michela Palazzo - <i>Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento</i>	Pag.	13
--	------	----

Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Alessia Alberti - <i>Contributi per Michele Grechi Lucchese incisore</i>	»	35
Daniele Pescarmona - <i>Paolo Bargigli e Andrea Appiani per un disegno di Alessandro Sanquirico, la Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 Giugno 1803 An° 11</i>	»	79

Gabinetto dei Disegni

Lara Maria Rosa Barbieri - <i>L'eredità del Tibaldi nella bottega dei pittori Andrea e Domenico Pellegrini</i>	»	91
Francesca Rossi - <i>Novità dai lavori in corso sui disegni di Simone Peterzano e della sua scuola</i>	»	127

Archivio Fotografico

Giacomo Magistrelli - <i>Fotografia e propaganda nazionale. Il caso del progetto Mengoni per Milano</i>	Pag. 161
---	----------

Raccolte d'Arte Antica

Laura Basso - <i>I 'marmi' Lucini Passalacqua</i>	» 177
Chiara Cassinelli - <i>Tracce per il percorso tardo di Bernardino Butinone</i> .	» 201
Vito Zani - <i>Pietro Pierotti, i calchi dai marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (terza parte)</i>	» 219

Raccolte d'Arte Applicata

Lucia Mannini - <i>Un «uomo di gusto finissimo goloso ed accorto»: Pietro Chiesa maestro vetraio ed eclettico collezionista</i>	» 227
Oleg Zastrow - <i>Il ritrovamento di una perizia di Pietro Toesca sul reliquiario dei santi Cipriano e Giustina</i>	» 253

Gabinetto Numismatico e Medagliere

Claudio Cassanelli, Guglielmo Cassanelli - <i>Monete della zecca di Modena del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello</i>	» 277
--	-------

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

CASTELLO SFORZESCO

Il disegno preparatorio della pittura murale della Sala delle Asse. Alcune note sul suo rinvenimento a fine Ottocento

Michela Palazzo

La storia recente della pittura murale facente parte della decorazione della sala localizzata nell'angolo nord del Castello Sforzesco, denominata a fine Ottocento Sala delle Asse, è stata ampiamente indagata negli ultimi decenni principalmente attraverso lo studio dei documenti e dei testi a stampa. L'attività di studio e restauro in corso sta creando la possibilità di acquisire i dati necessari per la sua conoscenza sotto il profilo materico, sia per quanto concerne la tecnica di esecuzione, sia riguardo gli interventi precedenti⁽¹⁾.

La decorazione della sala, attribuita a Leonardo da Vinci⁽²⁾, presenta attualmente un fitto intreccio policromo di rami e foglie, tenuti da nodi formati da corde dorate, sulla volta e sulle lunette; i rami nascono dai sedici massicci tronchi che scandiscono ritmicamente la parte alta delle pareti della sala. I notevoli resti di disegno preparatorio giunti fino a noi sulle due pareti dell'angolo nord mostrano le radici dei tronchi che si insinuano tra rocce ed elementi lapidei forse appartenenti a rovine. Purtroppo tale decorazione è stata oggetto, nel corso dei secoli, di manomissioni che ne hanno alterato l'immagine originale; con l'attuale intervento di studio e restauro, avviato nel 2009⁽³⁾, stanno emergendo moltissime nuove informazioni anche relative alle sue vicende recenti, quelle che hanno inizio con la riscoperta a fine Ottocento⁽⁴⁾.

Per quanto riguarda la tecnica di esecuzione, molto c'è ancora da capire dato che le informazioni scientifiche fino ad oggi disponibili possono essere considerate solo preliminari per il disegno preparatorio dal quale è partito il lavoro, ma assenti per la parte di pittura policroma che non è stata ancora affrontata⁽⁵⁾.

Il principale, straordinario elemento di novità emerso nel corso delle indagini preliminari è la presenza sulle pareti di resti di disegno preparatorio ancora sconosciuti, perché nascosti sotto i numerosi strati di scialbo soprammessi nel corso dei secoli durante i quali il Castello Sforzesco è stato utilizzato dalle truppe degli eserciti stranieri invasori che si sono alternati nella conquista del ducato. La presenza di tali

resti, che verosimilmente hanno conservato la loro condizione materica originale, è di fondamentale importanza dunque, non solo per lo studio dell'arte di Leonardo, ma anche per la migliore comprensione delle sue procedure esecutive e tecniche⁽⁶⁾. Inoltre le informazioni che si potranno acquisire dai lacerti di disegno preparatorio che stanno emergendo ed emergeranno sotto gli scialbi saranno un insostituibile parametro di riferimento e confronto anche per comprendere meglio gli interventi precedenti subiti dall'opera, a partire da quello relativo allo scoprimento della decorazione in occasione del restauro del Castello a fine Ottocento.

Come noto, la storia recente della Sala delle Asse e dei suoi dipinti leonardeschi, vede due principali momenti di intervento: quello compreso tra il 1893 e il 1902, conclusosi con la ridipintura totale della decorazione policroma della volta e delle lunette ad opera di Ernesto Rusca, e quello realizzato dal restauratore Ottemi Della Rotta alla metà degli anni Cinquanta, nell'ambito del restauro del Castello avviato dopo i danni della seconda guerra mondiale e del riallestimento del Museo di Arte Antica guidato da Costantino Baroni⁽⁷⁾. L'attuale possibilità di studiare approfondita-



FIG. 1 - Mario Perotti, la Sala delle Asse durante lo smontaggio dell'allestimento realizzato da Luca Beltrami prima dell'intervento per il nuovo allestimento BBPR. gelatina ai sali d'argento, 1954, inv. AM 405. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

mente le superfici e poterle osservare da vicino con un ampio ponteggio a disposizione è divenuta, quindi, un'occasione insostituibile anche per fare il punto sulla storia recente dei dipinti della sala a partire dai dati che forniscono la materia e la superficie e ricostruire, per quanto possibile, le procedure di intervento mettendo in relazione i segni rilevati, con i riscontri diagnostici quando disponibili. Il tutto messo poi in relazione con i dati acquisiti dalle fonti archivistiche e bibliografiche e dai lacerti di decorazione originale che emergeranno al di sotto degli strati di scialbo⁽⁸⁾.

Lo studio del disegno preparatorio nell'angolo nord della sala, la porzione del cosiddetto 'monocromo' rinvenuto in occasione del restauro realizzato da Ottemi Della Rotta tra il 1955 e il 1956⁽⁹⁾ parzialmente ricoperto di scialbo sotto gli stalli lignei e la tappezzeria in stoffa che allestivano la sala in base al disegno di Luca Beltrami (FIGG. 1 e 2), ha già fornito alcune nuove informazioni.

Questa porzione di disegno nell'angolo nord, dunque, era stata già rinvenuta a fine Ottocento al di sotto degli scialbi, ma Beltrami nel suo intervento di riallestimento aveva deciso di nascondere. Al di sotto di questa area negli anni Cinquanta compar-



FIG. 2 - Mario Perotti, Sala delle Asse, particolare del disegno preparatorio a monocromo attribuito a Leonardo e tracce del camino sottostante, rinvenuti sotto l'allestimento di Luca Beltrami, negativo su vetro alla gelatina bromuro d'argento, 1955, inv. B 3785. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico



FIG. 3 - Leonardo da Vinci (attr.), *Decorazione murale della Sala delle Asse*, Particolare della parte bassa della parete dopo lo smontaggio dell'allestimento BBPR del quale sono ancora presenti i perni di aggancio alla parete. Sono visibili anche i punti di attacco alla parete della spalliera degli stalli lignei di Beltrami. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

ve inoltre la traccia di un caminetto mancante di cornice e murato (FIG. 2). Di tale elemento mancavano quasi completamente informazioni.

Dalla ricerca svolta presso gli archivi del Castello, è emerso recentemente un interessante documento inedito che fornisce alcune informazioni in più; Luca Beltrami nel 1907 scrive alla Commissione dei Musei d'Arte una nota indirizzata all'assessore municipale Bassano Gabba per avere una determinazione da parte della Commissione in merito alla sistemazione finale della Sala delle Asse:

Dovendo procedere nell'opera di sistemazione del pavimento della Sala delle Asse, e predisporre i disegni per la sistemazione delle pareti di detta sala, allo scopo di ultimare il restauro della medesima, occorre che per parte della onorevole Commissione dei Musei d'Arte sia presa qualche determinazione riguardo alla rimozione del camino che anni sono venne disposto sull'angolo fra le due finestre della Sala delle Asse [...]⁽¹⁰⁾.

Dalla richiesta di Beltrami emerge con chiarezza che il camino era ancora *in situ* nella fase in cui si procedeva all'allestimento finale della sala anche perché la richie-

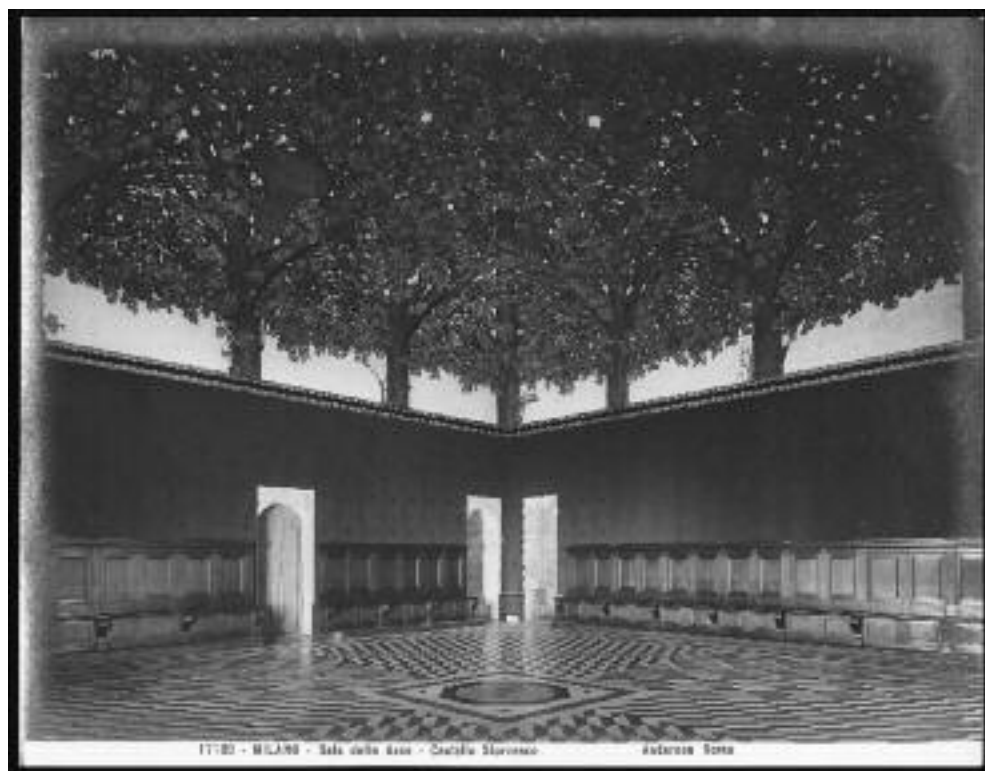


FIG. 4 - Domenico Anderson, Milano – Sala delle Asse – Castello Sforzesco, particolare della volta, spalliere e pavimento secondo l'allestimento Luca Beltrami e prima del restauro di Ottemi Della Rotta, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 1909-1921, inv. AM 401/c. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

sta è corredata da una planimetria nella quale è chiaramente rilevato. Beltrami, inoltre, cita la presenza del camino nel suo testo su Leonardo da Vinci del 1902 quando descrivendo la situazione della sala nel 1661 spiega che:

a quell'epoca però doveva esser già stato soppresso il rivestimento in legno alle pareti della Sala, come si può arguire dal fatto che la composizione vinciana si trovò, per qualche tempo, estesa anche alla parte inferiore delle pareti, essendosi trovate tracce di uno dei tronchi d'albero fino a due metri circa dal pavimento, colle nodose radici disposte per modo da formare decorazione intorno al camino disposto nell'angolo a nord della Sala [...]⁽¹¹⁾

disegno che nello stesso scritto dichiara non originale attribuendolo al periodo della dominazione spagnola⁽¹²⁾.

Nonostante queste notizie, non è chiaro se il camino fosse aperto al momento della consegna del Castello al Comune di Milano da parte delle autorità militari nel 1893; la tamponatura in laterizio che si riesce a intravedere nell'immagine (FIG. 2), non sembra essere molto antica⁽¹³⁾: probabilmente Beltrami oltre alla rimozione della cornice fece anche realizzare la tamponatura della bocca del camino per predisporre la parete al posizionamento degli stalli lignei e della tappezzeria. Dalle indagini termografiche svolte recentemente, si legge molto chiaramente, inoltre, la presenza della canna fumaria nella muratura dove è inserito il camino⁽¹⁴⁾. L'interno della canna è ispezionabile da un foro nel muro raggiungibile dall'estradosso della volta della sala e ad una prima ispezione la parte attualmente visibile ha mostrato pochissimi residui di nero fumo. Molte domande restano quindi aperte sul suo uso, e l'imminente realizzazione di indagini più approfondite fornirà sicuramente ulteriori dati per la formulazione di una ipotesi più certa⁽¹⁵⁾.

Da quanto si deduce dal documento d'archivio, quindi, il camino era ancora *in situ* al momento dell'intervento di Beltrami. Ma da una approfondita analisi delle tracce di disegno preparatorio ancora presenti in quella zona, si può affermare con certezza che il camino era già presente al momento in cui Leonardo dipinse la sala. Infatti la tipologia di composizione delle residue tracce di disegno preparatorio, fa capire chiaramente che il tronco dell'albero presente al centro, aveva le sue radici ad una quota più alta rispetto a quella degli alberi angolari adiacenti⁽¹⁶⁾.

Altro elemento oggettivo da segnalare è che proprio in corrispondenza della zona del caminetto si sono conservate le maggiori tracce di disegno preparatorio. Nel resto della sala, l'intonaco originale risulta mancante fino a circa quattro metri da terra; sicuramente era la parte di muratura più esposta ai danni e degradata anche in conseguenza dell'uso specifico della sala come scuderia. Forse la presenza di tale elemento di discontinuità nella muratura ha preservato l'intonaco dai danni che invece hanno portato alla perdita di tutta la zona bassa di intonaco originale delle pareti (FIGG. 3 e 4).

A fine Ottocento, previa rimozione dei lacunosi lacerti di intonaco originale super-

stiti venne eseguito un nuovo rinzafo di malta; verosimilmente tale operazione venne effettuata appena si decise di utilizzare la sala; probabilmente però non per la preparazione del Castello ad accogliere le Esposizioni Riunite che si svolsero nel 1894, ma nel 1897 come emerge da un documento relativo al preventivo delle attività che dovevano essere realizzate in quell'anno nella sala per predisporla all'uso della Scuola d'Arte Applicata⁽¹⁷⁾.

Tornando alla situazione lasciata da Beltrami in questa zona della sala, si nota che il disegno preparatorio era stato riportato alla luce solo parzialmente (FIG. 2). Numerose erano le aree con residui di strati di scialbo, alcuni rimossi solo parzialmente o solo assottigliati, altri integri nella loro stratigrafia (in particolare nella zona superiore). I saggi vennero eseguiti anche in altre zone delle pareti della nostra sala: sulla porzione di disegno preparatorio più piccola oggi visibile e in altri punti delle pareti oltre che sulla volta. Sappiamo infatti che l'opera di Leonardo si interruppe nel 1499, quando, con l'arrivo delle truppe francesi, Ludovico il Moro dovette abbandonare il ducato, e che in un certo momento storico, forse dalla fine del XVII secolo, le sale decorate della Corte ducale vennero ricoperte di calce bianca (scialbi), che si stratificarono nel corso dei secoli, per renderle più funzionali all'uso di quegli ambienti come scuderie. Il rinvenimento di una iscrizione incisa sul disegno prepa-



FIG. 5 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*, particolare a luce radente della parete nord-est con in evidenza l'iscrizione incisa rinvenuta nella fase di studio. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

ratorio, attualmente ancora parzialmente ricoperta da piccoli residui di strati di scialbo, ne conferma l'antichità e rappresenta una importante traccia del fatto che la superficie del disegno preparatorio rimase a vista per un periodo, attualmente non quantificabile, prima di essere nascosta come il resto delle superfici (FIG. 5).

Dalla documentazione d'archivio relativa alla fase storica di fine Ottocento della sala, emerge il ruolo centrale di Paul Muller Walde, lo storico dell'arte tedesco giunto a Milano nel 1890 per studiare le opere di Leonardo da Vinci, e che richiese i saggi di descialbo in Castello per cercare le tracce leonardesche⁽¹⁸⁾. I campioni di descialbo svolti corrispondono alle aree più centrali del grande lacerto superstite; aree che ancora oggi risultano cromaticamente differenti rispetto alle altre parti della parete: il tono è più scuro e i tratti disegnativi sono più nitidi e leggibili anche se un ingrigimento diffuso altera la cromia di questa zona, in particolare quella dell'intonaco che costituisce il fondo del disegno (FIG. 6). L'area più chiara nella zona in basso a destra, invece, è dovuta alla presenza di efflorescenze saline che hanno causato la parziale perdita di pigmento originale⁽¹⁹⁾.

Dai documenti d'archivio sappiamo anche che Müller Walde si attivò per ricercare un fissativo adeguato per le pitture rinvenute in Castello e già nel gennaio 1895, fa avere a Beltrami il foglio del catalogo della ditta inglese Reeves & Sons, per procedere all'acquisto del prodotto scelto. Nel biglietto che invia a Beltrami spiega che dopo lunghe ricerche è riuscito a trovare un «eccellente fissativo» presso una ditta di Londra⁽²⁰⁾ (FIG. 7).

Dal confronto tra l'immagine della parete come venne lasciata a fine Ottocento e la situazione attuale, si nota che alcune macchie localizzate e aree più scure (di colore



FIG. 6 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*. Immagine raddrizzata ad alta definizione della parete nord-est. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

Reeves & Sons

118, CHEAPSIDE, LONDON.

97

The Palette Box of Crayons.

A light and handy
Sketching Box,
with thumb-hole;
the lid is covered
with wash leather
and contains stamp-
ing palette. The
box contains Black
Conté Crayons,
Limestick's White
Crayons, Stamp-
ing Chalk, Stumps
and Port-crayon.

Size 7 in. by 5 1/2 in.
Weight complete,
8 oz.

Price 3s. 6d.



WASH LEATHER PALETTES.

Thumb-hole Oval Fixing Palettes, covered with Wash Leather for stamping.
Size, 8 in. by 6 1/2 in., each, 1s.



Reeves & Sons' Fixatif.

FOR FIXING PENCIL AND
CRAYON DRAWINGS
ON PAPER OR CANVAS.

This Fixatif may be used either with
the Diffuser, by spraying over the drawing,
or with a soft Brush on the back of the
picture.

Directions for use will be found on the
label.

Large Bottle of Fixatif, by box & d.	
with Diffuser	1 4
Fixatif only	2 6
Small bottles	6
Diffuser only	6

FIG. 7 - Riproduzione del foglio del catalogo della ditta Reeves & Sons con la descrizione del fissativo scelto da Müller Walde per i suoi lavori in Castello. Milano, Archivio della Soprintendenza SBAP, Cartella Castello Sforzesco, 1895-1900, 2924, A.V. 137

tendente al grigio), corrispondono esattamente alla zona messa in luce tra il 1893 e il 1895 e sulla quale, verosimilmente, venne steso il fissativo per rendere meglio leggibili i lacerti rinvenuti. Il fissativo, alterandosi nel corso degli anni, ha quindi reso più scura la superficie creando le disomogeneità ancora visibili, nonostante l'intervento di restauro svolto nel 1955 dal restauratore Ottemi Della Rotta⁽²¹⁾ (FIGG. 8 e 9).

Le immagini mostrano il particolare dell'area dove attualmente sono evidenti alterazioni scure della superficie (si veda in particolare nella FIG. 10 le macchie più scure al centro dell'elemento lapideo e sul bordo inferiore dello stesso) che corrispondono perfettamente con le zone che risultano prive di scialbo e già alterate (più scure) nella FIG. 11.

La presenza del fissativo è confermata anche da alcuni riflessi lucidi sulla superficie osservata con una fonte di luce radente, proprio in corrispondenza delle stesse aree che risultano descialbate ai tempi di Beltrami (FIG. 12).

Quindi, nell'area più significativa portata alla luce ai tempi di Müller Walde, si decise di stendere un fissativo probabilmente anche per «aiutare l'effetto delle tracce



FIG. 8 - Mario Perotti, Sala delle Asse, particolare del disegno preparatorio a monocromo attribuito a Leonardo, parete nord-est, negativo su vetro alla gelatina bromuro d'argento, 1955, inv. B 3786. Milano, Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico

ritrovate»⁽²²⁾. Non abbiamo la certezza che il prodotto usato in Sala delle Asse sia esattamente quello fatto acquistare da Müller Walde; approfondimenti di indagine e verifiche diagnostiche forniranno sicuramente dati per la caratterizzazione di questo materiale soprammesso e permetteranno, forse, di dare risposte più certe.

Dall'osservazione della superficie possiamo affermare che il lavoro di descialbo, lungo e molto delicato per il rischio di rimozione insieme agli strati soprammessi, anche del pigmento originale, venne svolto con perizia. È stato infatti verificato, durante il restauro in corso, che l'operazione di descialbo del disegno preparatorio risulta molto difficoltosa soprattutto nelle zone senza pigmento, forse per un problema di diverso assorbimento della tinta a base di calce da parte dell'intonaco sottostante: per questo nelle zone chiare, corrispondenti agli elementi lapidei, privi di pigmento, erano stati lasciati i maggiori residui di scialbo; residui poi rimossi, non senza danni, da Ottemi Della Rotta nel suo intervento del 1955 (FIG. 13).



FIG. 9 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*, particolare della parete nord-est ad alta definizione. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

Tornando al momento del rinvenimento della decorazione al di sotto degli scialbi, possiamo acquisire una interessante informazione dalla relazione redatta da Luca Beltrami, *I lavori del Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, dove viene dato il resoconto dei lavori di recupero delle decorazioni della Cappella Ducale e della Sala Aperta svolti grazie al legato Sessa, da lui destinato a tali attività. Anche la Cappella Ducale, vicina alla Sala delle Asse, era stata adibita a scuderia e tutte le superfici erano state coperte di scialbi. Per questo, nel 1893, subito dopo lo sgombero dell'autorità militare, fu oggetto di «partico-



FIGG. 10-11 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*, due particolari della stessa zona della parete nord-est tratti dalle immagini precedenti: sopra nello stato attuale, sotto come risultava nel 1955. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse



FIG. 12 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*, particolare della parete nord-est a luce radente per evidenziare i riflessi lucidi lasciati dal protettivo steso probabilmente al momento del rinvenimento nel 1895. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

lari indagini eseguite dal dott. Paolo Müller Walde, lo studioso di Leonardo cui si debbono, assieme ai rinvenimenti pittorici della Cappella Ducale, quelli della Sala delle Asse, e Saletta Negra, e quelli della Sala del Tesoro, nella Rocchetta....»⁽²³⁾.

Con una impalcatura mobile nel 1913 si inizia il lavoro di ricerca delle tracce di decorazione originale della Cappella Ducale dove anche «Müller Walde aveva dovuto nel 1894 arrestarsi, sia per le condizioni infelici dell'intonaco tuttora imbevuto delle emanazioni di scuderia, sia per l'interruzione recata alle sue ricerche, dall'Esposizione del 1894, che invase cortili e sale del Castello....».

Beltrami afferma poi che per il lavoro della Cappella Ducale si poteva

...valere dell'opera del pittore Oreste Silvestri, della quale ebbi recente prova nell'operazione, non meno difficile, di ricercare le tracce delle decorazioni pittoriche nella Cappella di S. Giovanni Battista, a S. Pietro in Gessate: altra circostanza particolarmente favorevole per il caso in questione, derivava dal fatto che lo stesso pittore Silvestri, avendo seguito e anche cooperato nelle varie indagini del dott. Müller Walde, dal 1893 al 1895, era al corrente delle condizioni speciali nelle quali si trovava la Cappella Ducale....⁽²⁴⁾.

Da quanto afferma Beltrami, quindi, tra il 1893 e il 1895 Silvestri operava al Castello Sforzesco collaborando con Müller Walde nell'esecuzione delle sue indagini; sicuramente lo affiancò nei saggi svolti nella Cappella Ducale, ma, verosimilmente,



FIG. 13 - Leonardo da Vinci (attr.), *Disegno preparatorio della decorazione murale della Sala delle Asse*, particolare della parete nord-est a luce radente per evidenziare le tracce lasciate dall'azione meccanica svolta nella rimozione dello scialbo nel 1955. Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse

anche nelle altre ricerche e dunque probabilmente anche in Sala delle Asse. Silvestri venne affiancato a Müller Walde forse per lo svolgimento delle attività più lunghe e ripetitive che potevano essere affidate alla manualità e perizia tecnica di un pittore, che iniziava proprio in quegli anni l'attività di restauratore, in grado di portare avanti in modo adeguato il lavoro più operativo⁽²⁵⁾. Il nome di Oreste Silvestri è legato anche al ruolo che ebbe come restauratore in molti interventi importanti di fine Ottocento e primi decenni del Novecento, pur avendo iniziato la sua attività come pittore dopo essersi formato all'Accademia di Belle Arti di Brera. In particolare il suo nome è legato al restauro del Cenacolo Vinciano, del quale assunse anche il titolo di conservatore onorario⁽²⁶⁾.

In uno scritto su Oreste Silvestri, Giorgio Nicodemi ci dice che l'artista si avvicinò al mondo del restauro già intorno al 1895 attratto dall'attività di Luigi Cavenaghi⁽²⁷⁾ che era già un restauratore affermato e con il quale entrò probabilmente in contatto nell'ambito dell'Accademia di Brera o forse nel Castello stesso. E fu proprio il suo rapporto con Cavenaghi che lo portò a divenire il suo successore nel lavoro del Cenacolo che diede il via alla sua stagione di massima notorietà nell'ambito del restauro dei dipinti antichi tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, fino alla sua morte avvenuta nel 1937⁽²⁸⁾.

Dunque al Castello Sforzesco egli svolse i suoi primi passi e le sue prime esperienze nel campo del restauro, in particolare quello dei dipinti murali; e negli anni in cui Beltrami riferisce della sua collaborazione con Müller Walde, le attività erano principalmente legate alla ricerca, al di sotto degli scialbi, delle antiche decorazioni. Esperienza che mise ancora a frutto, oltre che in San Pietro in Gessate, sempre con Beltrami su alcuni dipinti murali di Bernardino Butinone nella navata centrale della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, a partire dal 1921 come aiuto di Archimede Albertazzi per il descialbo di parte dei dipinti. Le fonti ci dicono che i dipinti erano stati rinvenuti sotto lo scialbo proprio da Luca Beltrami, in qualità di Soprintendente dell'Ufficio regionale dei beni culturali, e che venne coinvolto anche Ernesto Rusca come decoratore per la realizzazione delle zone basse a finto marmo⁽²⁹⁾. Erano gli anni in cui Silvestri già lavorava al Cenacolo.

Per tornare dunque alle vicende delle decorazioni della Sala delle Asse sul finire dell'Ottocento, tra il 1897 e il 1901 si svolse poi il lavoro di completo descialbo della volta e delle lunette. Ma non abbiamo notizia del coinvolgimento di Silvestri in questa attività; le informazioni che emergono dai documenti, invece, fanno ritenere che tale operazione venne affidata alla Cooperativa Lavoranti Muratori, che in quegli anni era attiva per i lavori edili al Castello: forse data la vasta superficie della volta e la valutazione della notevole lacunosità degli strati decorativi sottostanti. Un documento conservato presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici di Milano, datato 29 giugno 1902 e indirizzato all'architetto Moretti, ci riporta la

notizia che per il restauro della Sala delle Asse svolto con il Fondo Volpi, erano stati pagati fino a tutto il 1901, alla Cooperativa Muratori £ 904,59 e alla ditta Ferradini Leopoldo (decoratore in gesso, cemento e pietre) £ 4. Dai documenti conservati nell'Archivio Storico Civico, Ornato Fabbriche, risultano i lavori svolti nel 1901 relativi alle «scrostature e scalpellature al volto nonché riboccatura con stabilitura al detto...»⁽³⁰⁾. Fu quindi la Cooperativa Muratori che rimosse gli antichi scialbi, oltre a lacerti di malta antica degradata e non ben adesa alla muratura, e che ricreò l'intonaco dove mancante per preparare la superficie alla ridipintura, una delle tante opere 'murarie' preparatorie all'allestimento finale della sala⁽³¹⁾.

L'attuale intervento di studio e restauro darà sicuramente risposte più chiare anche sui temi relativi alle vicende della parte policroma della decorazione.

Questo scritto è frutto del lavoro di ricerca per il dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici che sto svolgendo presso il Politecnico di Milano. La mia attività è costantemente appoggiata e favorita da numerose persone; in particolare ringrazio Francesca Tasso per il continuo stimolo alle mie attività. Per i fruttuosi confronti sui temi tecnici ringrazio i restauratori Maria Rosa Lanfranchi, Paola Ilaria Mariotti, Fabrizio Bandini, Alberto Felici. Ringrazio per il costante aiuto Antonio Sansonetti. Un grazie anche a Ilaria De Palma e Luca Tosi e un ringraziamento particolare va a Laura Basso, Barbara Gariboldi e Luca Dossena per il paziente e costante supporto alle mie ricerche d'archivio.

- ⁽¹⁾ Tra i principali studi sui dipinti della Sala delle Asse, svolti a partire dal restauro degli anni Cinquanta, si veda: C. BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche recuperate al Castello Sforzesco di Milano*, «Istituto lombardo di scienze e lettere. Rendiconti», vol. LXXXVIII, fasc. I-II, 1955, pp. 21-32; ID., *Significato di un recupero*, «Città di Milano», n. 3, marzo 1956, pp. 139-149; J. GANTNER, *Les fragments récemment découverts d'une fresque de Léonard de Vinci au Château de Milan*, «Gazette des Beaux Arts», vol. 53, Janvier, 1959, pp. 27-34; G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Roma 1954; G. FUMAGALLI, *Leonardo ieri e oggi*, Pisa 1959; M. GARBERI, *Leonardo e il Castello Sforzesco di Milano*, Firenze 1982; J.F. MOFFITT, *Leonardo's Sala delle Asse and the primordial origins of architecture*, «Arte Lombarda», n. 92-93, 1990, pp. 76-90; P.L. MULAS, *La Sala delle Asse: une allégorie de la Prudence à la cour de Lodovic le Mor*, «Chroniques Italiennes», n. 60, 1999, pp. 117-128; P. COSTA, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami*, «Archivio Storico Lombardo», XIII, 7 (2001), pp. 195-217; P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne "ad tronconos": tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, «Raccolta Vinciana», XXI (1982), pp. 103-120; M.T. FIORIO, *"Infra le fessure delle pietre": la Sala delle Asse al Castello Sforzesco*, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 24 marzo – 21 maggio 2016) a cura di P.C. Marani, G.M. Piazza, Milano 2006, pp. 21-29; M.T. FIORIO, A. LUCCHINI, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, «Raccolta Vinciana», XXXII (2007), pp. 101-140; C. CATTURINI, *La Sala delle Asse di Luca Beltrami: alcune novità documentarie sull'attività di Ernesto Rusca decoratore e restauratore, con qualche nota sull'allestimento di questo ambiente nella prima metà del Novecento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXVI (2013), pp. 63-76; ID., *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari dalle commissioni di Ludovico Maria Sforza ai restauri novecenteschi*, in *Luca Beltrami. 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo – 29 giugno 2014), a cura di S. Paoli, Milano 2014, pp. 211-219.
- ⁽²⁾ L'attribuzione a Leonardo da Vinci dei dipinti della Sala delle Asse è ormai confermata dai numerosi critici che hanno svolto importanti studi, oltre che da alcuni documenti della fine del Quattrocento che attestano come nel 1498 Leonardo stesse lavorando nel Castello per Ludovico il Moro. Al riguardo, per una sintesi dei principali contributi, si veda: L. BELTRAMI, *Leonardo da Vinci e la Sala delle "Asse" nel Castello di Milano*, Milano 1902; *Il Castello Sforzesco di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2005; COSTA, *La Sala delle Asse...* cit. n. 1; MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 1; FIORIO, *"Infra le fessure..."* cit. n. 1; FIORIO, LUCCHINI, *Nella sala delle Asse...* cit. n. 1; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1.
- ⁽³⁾ Sulla base di alcuni studi e analisi preliminari svolti da Maria Teresa Fiorio e Anna Lucchini, con il supporto dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, nel 2006.
- ⁽⁴⁾ Il restauro della decorazione della Sala delle Asse, voluto dal Comune di Milano e progettato insieme al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT), Direzione Regionale della Lombardia, Soprintendenze competenti e Opificio delle Pietre Dure, è diretto dal MiBACT e svolto dai restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure con il finanziamento delle società A2A e ARCUS. L'attività di studio, il cui percorso si basa anche sui contributi del Comitato Scientifico per il restauro della Sala delle Asse, è supportata da enti di ricerca scienti-

fica quali il CNR – Istituto per la Conservazione e la Valorizzazione dei Beni Culturali (ICVBC), il Politecnico di Milano, l'Università di Verona – Dipartimento di Fisica applicata, il Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale oltre a professionisti specializzati nel campo della diagnostica dei beni culturali. Per le specifiche relative ai crediti del restauro si rimanda al sito internet <<http://www.saladelleassecastello.it>>, in costante aggiornamento.

- (5) I dati sulla tecnica di esecuzione sono ancora parziali poiché l'intervento di studio della decorazione, tuttora in corso, è partito dal disegno preparatorio che negli ultimi anni ha manifestato segni di degrado; dalla fine del 2015 verrà affrontato anche lo studio e la ricerca su una porzione della decorazione policroma. Per ampliare la conoscenza sul tema della tecnica della pittura murale di Leonardo, come studi già svolti si possono consultare quelli relativi al restauro del Cenacolo; in particolare tra le principali pubblicazioni realizzate si veda: P. BRAMBILLA BARCILON, *Il Cenacolo di Leonardo in Santa Maria delle Grazie. Storia condizioni problemi*, «Quaderni del restauro», n. 2, Ivrea 1984; P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Le lunette di Leonardo nel refettorio delle Grazie*, Milano 1990; P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milano 1999; *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.
- (6) L'attività di indagine e di studio sulla tecnica di esecuzione è appena iniziata ed ha riguardato, fino ad oggi, solo le zone di disegno preparatorio a partire da quello sull'angolo nord-est della sala; sono inoltre a disposizione i primi dati sui materiali costitutivi acquisiti attraverso la prima campagna diagnostica svolta dal gruppo del CNR-ICVBC.
- (7) Sul tema del restauro degli anni Cinquanta si rimanda all'ampia bibliografia esistente, in particolare: BARONI, *Tracce pittoriche leonardesche...* cit. n. 1; FIORIO, LUCCHINI, *Nella sala delle Asse...* cit. n. 1; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1.
- (8) Al riguardo chi scrive sta svolgendo una ricerca di dottorato dal titolo provvisorio *Le superfici decorate dell'architettura e i grandi cantieri di restauro tra Ottocento e Novecento. Il caso della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco*, relatore professoressa Carolina Di Biase, nell'ambito del Corso di Dottorato di Ricerca in Conservazione dei beni architettonici XXIX ciclo, presso il Politecnico di Milano.
- (9) Per i riferimenti bibliografici si rimanda a n. 5.
- (10) Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (ASCMi-BT), *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, *Castello Sforzesco*, cartella 1/B, documento n. 924 del 7 giugno 1907. In questa nota, Beltrami chiede alla Commissione Conservatrice anche il parere per la riapertura della porta al centro della parete sud della sala, che venne quindi eseguita prima dell'apertura definitiva della sala nel 1909.
- (11) BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 2, pag. 66.
- (12) BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 2, pag. 67.
- (13) Si potrebbe ipotizzare che la tamponatura sia stata realizzata quando si iniziò il lavoro di intervento sulla volta; le caratteristiche dei laterizi e dalla malta utilizzata saranno osservabili quando verrà svolta l'indagine endoscopica della canna fumaria.
- (14) La canna fumaria è stata già individuata attraverso le indagini termografiche della muratura realizzate dal Politecnico di Milano.
- (15) Informazioni maggiori al riguardo si avranno con la realizzazione di una indagine endoscopica

che potrà essere utile anche alla comprensione della tessitura della parete muraria di supporto al disegno preparatorio.

- ⁽¹⁶⁾ Questo tema è attualmente oggetto di uno studio approfondito da parte di chi scrive che comprende il rilievo metrico di tutti gli elementi e le tracce ancora presenti sulle superfici della sala. I risultati verranno presentati nel volume dedicato al restauro del disegno preparatorio della Sala delle Asse di prossima pubblicazione.
- ⁽¹⁷⁾ La citazione relativa alla sistemazione delle pareti della sala per la preparazione alle Esposizioni Riunite del 1894 è tratta dalla tesi di laurea svolta da M.P. UCELLI, *Luca Beltrami restauratore, con speciale studio sul Castello Sforzesco di Milano*, relatore professor Costantino Baroni, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1944-1945. Per quanto concerne il documento cui si fa riferimento si veda ASCMi-BT, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, *Castello Sforzesco*, cartella 1, «1897. Restauro del Castello - Preventivi liquidazioni», «Preventivo di spesa per il proseguimento dei lavori di adattamento dei locali in Castello per Museo Artistico e Archeologico all'anno 1897». Su questo tema si veda anche CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1. Queste sono solo le prime riflessioni che si sono potute fare in base ai dati attualmente a disposizione; ma le ricerche proseguono e non si escludono ulteriori dati anche riguardo a questo tema.
- ⁽¹⁸⁾ Si veda in particolare BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 2; *Il Castello Sforzesco...* cit. n. 2; COSTA, *La Sala delle Asse...* cit. n. 1; FIORIO, «*Infra le fessure...*» cit. n. 1; MARANI, *Leonardo e le colonne...* cit. n. 1; FIORIO, LUCCHINI, *Nella sala delle Asse...* cit. n. 1; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1, e alle relative bibliografie di riferimento.
- ⁽¹⁹⁾ Il tema dei danni e le questioni strettamente conservative non sono oggetto di questo scritto, anche perché ancora in fase di studio.
- ⁽²⁰⁾ Milano, Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici (da ora in poi SBAP), Cartella Castello Sforzesco, 1895-1900, 2994, A.V.137, documento del 3.1.1895.
- ⁽²¹⁾ Sul problema legato all'identificazione dei materiali soprammessi al disegno preparatorio, sono in fase di svolgimento indagini diagnostiche da parte del gruppo di ricerca del CNR – ICVBC; il completamento di tali indagini ci permetterà di avere dati sull'origine dei materiali presenti. Per quanto concerne l'intervento svolto dal restauratore Ottemi Della Rotta nel 1955, del quale non si riferisce in questo articolo, sono in corso approfonditi studi diagnostici vista la mancanza, anche in quel caso, di documenti tecnici del restauratore.
- ⁽²²⁾ Frase ripresa dalla relazione di Beltrami sui lavori della Cappella Ducale, ma che riflette bene quella che era l'esigenza nel momento in cui, rinvenuti dei disegni al di sotto dello scialbo, sicuramente poco leggibili a causa degli sbiancamenti superficiali, vi era bisogno di un effetto di maggiore leggibilità per poi permettere una decisione sul da farsi. Si veda L. BELTRAMI, *I lavori del Castello Sforzesco dall'autunno 1912 all'autunno 1913. Relazione del Conservatore*, Milano 1913, p. 11.
- ⁽²³⁾ BELTRAMI, *I lavori del Castello Sforzesco...* cit. n. 22, p. 10.
- ⁽²⁴⁾ L'opera del pittore Silvestri venne utilizzata in seguito, con lo stesso legato Sessa, anche per la sistemazione della Sala Aperta. BELTRAMI, *I lavori del Castello Sforzesco...* cit. n. 22, pp. 10-11.
- ⁽²⁵⁾ Forse questo affiancamento può essere ricollegato anche al fatto che il Sindaco di Milano avvisava Beltrami, con lettera del 1 novembre 1893, che nonostante la sua soddisfazione per il rinvenimento di antiche decorazioni e il coinvolgimento di un eminente storico dell'arte, un eventuale aggravio economico derivante da tale attività di ricerca avrebbe creato alcune difficoltà.

Milano, Archivio SBAP, Cartella Castello Sforzesco, fino al 1894, 2994, A.V.137, documento protocollo 1868 del 1.11.1893. Per quanto concerne le note biografiche su Oreste Silvestri si rimanda allo scritto di G. NICODEMI, *Oreste Silvestri. Sei relazioni sul restauro di illustri pitture seguite da una notizia biografica*, «L'Arte», n. 18, luglio 1952 – dicembre 1953, pp. 3-29, e alla scheda biografica di Oreste Silvestri, conservata nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte (ACRA), Galleria d'Arte Moderna, *ad vocem* Silvestri Oreste: Mario Bezzola (?), «Inventario del materiale di restauro dello studio Silvestri», 6 aprile 1937. Il fascicolo contiene due articoli di giornale, una busta con radiografia, un bigliettino manoscritto e un elenco relativo al legato lasciato da Oreste Silvestri al Comune di Milano.

- ⁽²⁶⁾ La notorietà di Silvestri legata all'intervento sul Cenacolo leonardesco fu tale che il suo nome venne citato come esempio per i primi del Novecento, di restauratore di dipinti murali nella voce «Restauro» nell'Enciclopedia Italiana Treccani del 1936: G. GIOVANNONI, P. TOESCA, C. ALBIZZATI, U. CIALDEA, G. TESTI, *ad vocem Restauro*, in *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e arti*, 36 voll., Roma 1929-, XXIX, Roma 1936, pp. 127-136; sulla vita e la formazione di Oreste Silvestri si veda anche NICODEMI, *Oreste Silvestri...* cit. n. 25; I. DE PALMA, *Campioni di tele di dipinti raccolti dal pittore-restauratore Oreste Silvestri*, con introduzione di L. Basso, in *Storia e cultura del restauro in Lombardia. Esiti di un biennio di lavoro in archivi storici*, Saronara (Padova) 2009, pp. 49-100.
- ⁽²⁷⁾ NICODEMI, *Oreste Silvestri...*cit. n. 25, p. 20.
- ⁽²⁸⁾ NICODEMI, *Oreste Silvestri...*cit. n. 25, pp. 19-29.
- ⁽²⁹⁾ P. VILLA, L. CORRIERI, B. SORANZO, *Conservare le storie: intervento sui dipinti di Bernardino Butinone in S. Maria delle Grazie a Milano 2007/8*, in *Lo stato dell'arte 7. 8-10 ottobre 2009. Castel dell'Ovo, Napoli*, atti del VII Congresso Nazionale IGIIC, Napoli 2009, pp. 781-788.
- ⁽³⁰⁾ ASCMi-BT, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), Castello Sforzesco*, cartella 3, sottofascicolo 2, «primo e secondo semestre anno 1901, Ufficio Regionale per la cons. Monumenti in Lombardia. Lavori diversi in Castello Sforzesco Milano». Si veda anche BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...* cit. n. 2; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1.
- ⁽³¹⁾ ASCMi-BT, Registro Protocollo Direzione Musei Castello Sforzesco vol. I 1904-1912, Cartella 1/B, documento n. 924 del 7 giugno 1907. Per la descrizione architettonica della sala prima dell'intervento di Luca Beltrami si veda: BELTRAMI, *Leonardo da Vinci...*cit. n. 2; CATTURINI, *La sala delle Asse di Luca Beltrami: alcuni riscontri documentari...* cit. n. 1.

RACCOLTA DELLE STAMPE ACHILLE BERTARELLI

Contributi per Michele Grechi Lucchese incisore

Alessia Alberti

(S)fortuna critica di Michele Lucchese incisore

[...] come anco ultimamente ha fatto un certo Luchese della Crucifissione di San Pietro e del Giudicio Universale: dove non è nulla che pur accenni una minima particella della maestà e perfezione delle cose di Michelangelo; e credo che in fine mi faranno arrabbiar questi intagliatoruzzi di tre quattrini, ignoranti e nati per vituperio non solamente degli eccellenti artefici, (l'opera delli quali guastano e storpiano sì fieramente,) ma eziandio di tutta l'Italia.

È questa la prima traccia di Michele Lucchese negli scritti d'arte del Cinquecento. Si tratta del giudizio espresso nell'aprile del 1565 dall'umanista fiammingo Domenico Lampsonio in una lettera inviata a Giorgio Vasari, riguardo a due recenti lavori a bulino di Michele Lucchese tratti dagli affreschi di Michelangelo in Vaticano⁽¹⁾.

E non erano molto diversi i toni con cui qualche tempo dopo, nel 1570, in una missiva al miniaturista Giulio Clovio, lo stesso Lampsonio associava «Michele di Lucca», questa volta per un refuso, a una cattiva traduzione a bulino del Giudizio Universale⁽²⁾.

Nella letteratura artistica le prime citazioni di Michele Lucchese incisore si trovano nei repertori di primo Settecento⁽³⁾. Liste molto parziali delle opere, dove in qualche caso la sua marca è scambiata con quella di Melchior Lorck, iniziarono a prendere corpo soltanto dalla seconda metà del secolo, con l'*Abecedario* dell'Orlandi (1763)⁽⁴⁾. Fino al terzo decennio dell'Ottocento il suo nome rimase principalmente legato alle copie da Marcantonio Raimondi, alle riproduzioni da Raffaello, Michelangelo e Giulio Romano, talora associato a giudizi poco favorevoli sull'abilità come intagliatore, con l'eccezione dell'abate Pietro Zani che lo classificava per merito «Bravissimo»⁽⁵⁾.

Tralasciato da Adam Bartsch, che nel suo *Le Peintre Graveur* aveva inteso privilegiare «les estampes gravées par les auteurs, c'est-à-dire, par les peintres mêmes»⁽⁶⁾,

il primo contributo che in ordine di tempo abbia riservato un approccio critico all'opera del Lucchese risale al 1827 e si deve al collezionista inglese George Cumberland⁽⁷⁾. Questi ne poneva in luce l'apporto come traduttore di Polidoro da Caravaggio a partire da un significativo nucleo di lavori in suo possesso, che raccoglieva sotto il nome di «Master of M.L.». Evidenziandone il distacco formale dalla produzione del tedesco Melchior Lorck, cui era stato avvicinato da alcuni «improperly, as his engravings were very neat, which these are not», Cumberland individuava come più probabile l'assegnazione di questo monogramma a «Michael Lucensis».

Da quel momento i repertori presero a dare forma più compiutamente al *corpus* delle incisioni di Lucchese. Erano dodici i titoli citati da Franz Brulliot (1833)⁽⁸⁾, che per primo riferiva anche dell'attività come 'restauratore' di matrici incise da Giacomo Caraglio (cat. nn. C.1-C.3). Furono portati a diciassette da Charles Le Blanc (1856)⁽⁹⁾, a diciotto da Johann David Passavant (1864)⁽¹⁰⁾ – che su questa base osservava «[...] mais sa taille est dure et raide, et ses travaux ont fort peu de valeur artistique» –, a diciannove da Georg Kaspar Nagler (s.d. ma tra il 1863 e il 1879)⁽¹¹⁾. Per quanto questi repertori ottocenteschi avessero delineato un quadro già abbastanza complesso e rappresentativo, soprattutto in relazione alla diversità delle fonti figurative, permaneva una sostanziale incertezza riguardo agli estremi biografici, individuati senza una precisa motivazione e oscillanti tra il 1529, il 1539 e il 1639 per la data di nascita e il 1604 come *terminus post quem* per la morte⁽¹²⁾, mentre le opere che sfuggivano al computo erano ancora più della metà.

L'interesse per Michele Lucchese da parte della critica d'arte del Novecento ha preso avvio piuttosto tardi, nel 1964, con il saggio di Bernice F. Davidson dal titolo programmatico *Introducing Michaeli Grechi Lucchese*, che tracciava per la prima volta una cronologia documentata dei suoi lavori pittorici, collocandolo dal 1541 al 1545 nei cantieri farnesiani di Castel Sant'Angelo e nel palazzo di Paolo III in Aracoeli come collaboratore di Perino del Vaga, e più tardi di Pellegrino Tibaldi alla realizzazione degli apparati effimeri per le esequie prima di Paolo III (1549), poi di Giulio III (1555)⁽¹³⁾.

Tra le ragioni per un recupero di questa figura, «not a great artist», la Davidson individuava la peculiare rete dei suoi contatti, la committenza del Cardinale di Santa Fiora e la collaborazione con artisti del calibro di Perino, che lo agganciano saldamente agli ambienti pontifici. Sulla base della forza di carattere del suo linguaggio, e a partire dalle stampe, che sono gli unici lavori firmati («Though reproductive, the prints are stylistically consistent, and prints and paintings reveal an eccentric personality, vigorous, expressive, and peculiarly ignorant of skills then considered fundamental») la Davidson ha formulato l'attribuzione di nuovi cicli pittorici e di due disegni.

Interessante in questo senso il contributo di Licia Ragghianti Collobi che nel 1975, tornando sull'edizione de *Il Libro de' disegni del Vasari* che aveva curato l'anno precedente per i tipi di Vallecchi, proponeva di rivedere l'attribuzione a «MICHAEL DA LVCCA» formulata da Vasari in calce a una pagina della sua collezione e oggi al Louvre, leggendola non più come riferimento al quattrocentesco Michele da Lucca, bensì a Michele Grechi Lucchese⁽¹⁴⁾. Per i soggetti rappresentati, quattro fregi di putti, ella supponeva che potesse trattarsi dei disegni preparatori per una serie di incisioni derivate da Polidoro, citate da J.K. Nagler «Eine Folge von Friesen, nach Polidoro da Caldara, wenigstens 8 Blätter», ma della cui esistenza non abbiamo trovato, fino a questo momento, prove (cat. n. D.3).

L'argomentazione sino a qui più ampia e documentata si deve a Paola Picardi, che in una monografia del 2012⁽¹⁵⁾ ha provato a definire i termini della collaborazione con Perino del Vaga, ipotizzando «l'esistenza di un'associazione temporanea di impresa composta dal grande inventore nonché organizzatore Perino del Vaga e da Michele da Lucca», dando ampio riscontro anche della produzione incisoria, in particolare soffermandosi sulla circolarità tra Italia e Francia dei modelli ispirati all'antico, secondo una dinamica di 'andata-ritorno' di cui sono prova le *Prospettive et Antichità di Roma*, copia dalle *Vue d'optiques* di Androuet de Cerceau (cat. n. 42). La provocazione più interessante che emerge dalla disamina della bibliografia sulle incisioni legate al nome di Michele Lucchese, e che mette a fuoco un nodo cruciale e irrisolto circa la determinazione del suo ruolo sulla base delle iscrizioni presenti sulle stampe, giunge dalle considerazioni espresse da Michael Bury in una scheda del bulino *Il Sogno* da Michelangelo⁽¹⁶⁾. In molti casi infatti, al primo stadio di lavorazione delle matrici (I stato) si registra l'assenza delle indicazioni di responsabilità, e il monogramma di Lucchese, talvolta associato al *privilegio*, compare generalmente dal II stato, dove in qualche caso si verifica anche la ripresa di alcune parti a bulino. Questo ha condotto Bury, attraverso una serie di puntuali argomentazioni, alla conclusione che Michele Lucchese non fosse l'incisore, bensì l'editore «he will have added his address when he acquired it in order to indicate that he had become the publisher».

Questa prospettiva sembrerebbe trarre conforto anche dalla presenza, nel suo catalogo, di almeno tre matrici che avrebbe soltanto 'restaurato', e che Adam Bartsch aveva riferito a Giacomo Caraglio, per le quali si deve effettivamente accettare una datazione precedente la comparsa del Lucchese sulla scena romana nel 1533⁽¹⁷⁾ (cat. nn. C.1-C.3). Inoltre spiegherebbe bene alcuni sbalzi qualitativi riscontrabili all'interno del catalogo qui raccolto in appendice, o ancora anomalie come la presenza accanto al monogramma di Lucchese, dei nomi di altri editori e incisori – Giovanni Battista De Cavalieri e Mario Cartaro – già dal I stato (cat. nn. 5 e 41).

Per parte nostra, quello che abbiamo potuto osservare passando in rassegna le diver-

se stampe che portano la marca M.L., è una sostanziale omogeneità di soggetti, di stile e di tecnica, tutti elementi che ci orientano a confermare l'esistenza di un'unica personalità dai tratti stilistici ben marcati, in considerazione dei quali abbiamo accolto, e in qualche caso a nostra volta avanzato, nuove attribuzioni. Per definire le matrici del suo linguaggio grafico può essere interessante ricordare come in qualche caso, nei gabinetti che ancora conservano le stampe entro volumi composti in ambito collezionistico tra Sette e Ottocento (come la Vaticana, la Bibliothèque national de France o l'Albertina), abbiamo rinvenuto prove delle sue incisioni fissate accanto alle opere di Giulio Bonasone o a quelle di Enea Vico, coi quali presenta innegabilmente tratti comuni. Le tavole interamente lavorate a becco di bulino presentano un tessuto peculiare, a tratti lunghi, radi e paralleli, mentre la rigidità risulta stemperata laddove l'incisore ha perfezionato dettagli come i capelli, i moti delle acque o la vegetazione, mediante il ricorso all'acquaforte. Le ragioni di eventuali difformità e mutamenti nello stile e nella tecnica ci sembrano piuttosto da ricercare in un naturale percorso evolutivo, tenendo conto di fattori come la necessità di misurarsi con la 'traduzione' di originali di natura sempre diversa, dal disegno in tutte le sue declinazioni, alla pittura, all'incisione, o come l'ampiezza dell'arco cronologico lungo il quale, come cercheremo di provare, l'attività incisoria del Lucchese si sarebbe dipanata (1540-1564).

Per una cronologia di Michele Lucchese incisore

Gli estremi biografici di Michele Grechi attendono ancora di essere definiti. Che fosse di patria lucchese (e non romana come si riteneva nell'Ottocento), sono prova numerosi documenti che lo riguardano, oltre naturalmente al monogramma «M.L.» (per «Michaelis Lucensis» ossia Michele Lucchese) con cui ha siglato la più parte dei suoi lavori.

Sulla base della quota corrisposta all'atto d'iscrizione all'Università dei Pittori e dei Miniatori nel gennaio del 1534, si può determinare con buon margine di sicurezza che l'artista si fosse stabilito a Roma dopo il Sacco (1527)⁽¹⁸⁾.

La prima committenza documentata, che riguarda alcuni fregi ai quali attese con Matteo Cressetti da Terranova nelle stanze di Clemente VII in Castel Sant'Angelo, risale al 1533⁽¹⁹⁾.

Durante il pontificato di Paolo III, tra il 1541 e il 1547 era a fianco di Perino del Vaga per la realizzazione di vessilli in Castel Sant'Angelo, dipingendo sgabelli per il suo palazzo in Aracoeli (1543, 1545), e allestendone, con Pellegrino Tibaldi, gli apparati funebri nel 1549⁽²⁰⁾.

Devono collocarsi in questo arco temporale l'inizio e il progressivo consolidarsi del legame del pittore con il potente cardinale Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora (1518-1564), figlio di Bosio II conte di Santa Fiora, e di Costanza Farnese, figlia

naturale del cardinale Alessandro Farnese, poi papa con il nome di Paolo III. La prima traccia documentaria di una conoscenza diretta tra i due risale al 1545, quando nei mandati di pagamento per l'opera prestata dal pittore nell'ambito dei cantieri farnesiani il cardinale lo definiva «magister Michaeli Grechi pictori lucano familiare nostro», mentre negli atti della congregazione del 6 ottobre 1549 dell'Università dei Pittori, in occasione della nomina a *consiliario* era individuato come «magister Micael de Lucca, pictor in domo Reverendissimi Santa Flora». Ulteriori elementi per ricostruire questo rapporto si possono ricavare dalla lettera dedicatoria, incisa su matrice calcografica e posta dopo il frontespizio nelle *Prospettive et Antichità di Roma* (cat. n. 42):

All' Ill.mo et R.mo sig.or mio prone singulariss.o/ il sig.r Card. Sforza/ Michele Crechi Lucchese/ Gli alti et sontuosi edifitij, che sono stati fatti da i maggiori di V.S. Ill.ma et R.ma in tutte/ le terre, et castelli dell' Ill.ma sua casa, et la superba fabrica della Sforzesca ch'/ ella fa hora, mi da inditio manifesto, che pigli diletto di edificare, et per conseguenza/ in ueder cose, che tendano a questo fine Ond'io, che non ho altra mira, che di mostrar=/ mi a V.S. Ill.ma cosi deuoto, come le sono antico seruitore, ho messo insieme quanto piu di/ segni d'edifitij notabili ho potuto trouare, cosi antichi, come moderni, et fattone il presente libro, il quale dedico a V.S. Ill.ma con opinione, che se pure ella non ne potesse ri/ trare seruitio alcuno, ne habbia a' prender' almeno qualche diletatione, se alcuna uo/ lta dale graui occupationi sue le sarà permesso dargli una occhiata. Così supplico/ V.S. Ill.ma che non uoglia prezzar' il dono secondo la tenuita de l'opera, et de l'autore/ ma ad imitatione del Redentor nostro stimarlo da l'affettuosa deuotione de l'animo/ mio, la quale mi ci ha indotto et a V.S. Ill.ma con ogni humiltà bacio le mani, pregando/ S. Diuina M.ta che la mantegna felicissima⁽²¹⁾.

La fisionomia originale di questo libretto, che conta almeno ventitre tavole siglate «M.L.» con vedute di città antiche e immaginarie, ancora ci sfugge. L'epoca è circoscrivibile tra il 1551 e il 1564, cioè tra l'anno di pubblicazione delle venti acqueforti di Androuet de Cerceau, *Vues d'optiques*, che ne hanno costituito il modello principale⁽²²⁾, e la morte del cardinale a cui è dedicata⁽²³⁾. Questa datazione trova conforto, come spiega Picardi, nelle vicende della fabbrica del Palazzo Sforza a Proceno, identificabile con la «Superba fabrica della Sforzesca ch'ella fa hora», dove i lavori iniziati dopo il 1550, garantirono una prima agibilità dell'edificio soltanto nel 1557⁽²⁴⁾.

Allo stesso cardinale il Lucchese offrì almeno altri due doni sottoscritti con dedicatorie pressoché identiche, e forse poste non a caso sulle riproduzioni a stampa di affreschi commissionati a Michelangelo da Paolo III (nonno dello Sforza di Santa Fiora), il *Giudizio Universale* (cat. n. 5) e la *Crocifissione di San Pietro* nella Cappella Paolina (cat. n. 10): «Michaelis Angeli Bonaroti Florentini arte perfectum Michaelis Lucensis industria rapresentatum Magno Guidonis Ascanij Sfortie Card. Santa Flore munere. Con priuilegio.». Si ricorda, per inciso, che all'artista fiorentino

il cardinale risultava legato, nell'ultima parte della sua vita, attraverso la committenza della cappella di famiglia nella basilica di Santa Maria Maggiore, dove rivestiva la carica di arciprete⁽²⁵⁾.

Un'altra dedica firmata da Michele Lucchese si rinviene sulla riproduzione della Pala Fugger di Giulio Romano (cat. n. 41). Ripetendo lo schema delle precedenti, il dedicante individua l'inventore e definisce il proprio ruolo («industria rapresentatum», «opera repraesentatum»), portandoci notizia di un legame diversamente non documentato, con il nobile romano Giuliano Cesarini «IVLI • ROMANI • INVENTVM/ MICHAELIS • LVCENSIS • OPERA/ REPRAESENTATVM/ INLVSTRISSIMO Q• DOMINO/ IVLIANO • CAESARINO/ D D». Questo riconduce ancora una volta alla famiglia degli Sforza di Santa Fiora, di cui il Cesarini (1491-1566), gonfaloniere del popolo romano, era discendente per parte di madre, e ci riporta alla cerchia delle amicizie di Michelangelo, avendo il Cesarini ospitato nella propria casa Vittoria Colonna negli ultimi giorni di vita.

Dalla fine degli anni Cinquanta, quando nell'ottobre del 1559 il Grechi dismise la carica di console presso l'Università dei pittori, le tracce documentarie si fanno più rade. Le ultime testimonianze riferibili a lui con certezza sarebbero, per quello che abbiamo potuto personalmente constatare, il testamento del 24 maggio 1567⁽²⁶⁾, e il rispettivo codicillo con il quale il 9 giugno 1570 «Michael q[uondam] bart[holomei] Grechi lucen[sis]» ordinava la modifica di alcuni benefici di cui aveva dato disposizione in precedenza⁽²⁷⁾.

Per definire entro queste coordinate un'esatta cronologia dell'opera incisa gli elementi certi sono pochissimi, ammontando a quattro sole le stampe datate a fronte delle quarantadue cense.

La prova più antica, e sino a qui mai portata all'attenzione negli studi sul Lucchese, è un esemplare dei tre *Arrampicatori*, copia dal bulino di Marcantonio Raimondi a sua volta derivato dal cartone della Battaglia di Cascina di Michelangelo, che porta nel primo stato, precedente l'applicazione della marca «M.L.», la data 1540, abrasa negli stati successivi (cat. n. 2, FIG. 1)⁽²⁸⁾. Questo dato può generare una serie di constatazioni. Anzitutto impone di riconsiderare il *corpus* delle incisioni non più 'compresso' tra il 1553 e il 1564, ma dipanato lungo almeno cinque lustri. Quindi, suggerisce che le copie da Raimondi potessero appartenere a una fase iniziale di apprendimento del linguaggio e della tecnica, da situare non alla metà del secolo, bensì in quel panorama sfaccettato e privo di riferimenti sicuri oltre l'eco della fama di Marcantonio e della sua scuola, che è peculiare della riorganizzazione del mercato romano delle stampe dopo il Sacco.

L'anno 1553 figura su tre incisioni, *Storia di Romolo* da Polidoro (cat. n. 15), *Sacra Famiglia detta "La Madonna di Loreto"* (cat. n. 26), *Asinaria* (cat. n. 38). Nelle prime due la data precedeva la sigla di Michele Lucchese, comparsa dal II stato,

mentre l'*Asinaria* ci fornisce un caso più complesso e interessante portando la prova di un'elaborazione perfezionata dall'incisore a più riprese nel tempo. Il I stato è avanti tutte le lettere, nel II stato, monogrammato e datato 1553, sono aggiunte diverse scritte in latino, nel III stato, che porta la data 1564 e che quindi seguiva di



FIG. 1 - Michele Lucchese, *Arrampicatori* (da Michelangelo), inv. Art. prez. m. 165. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

circa un decennio il II, l'incisore è tornato sulla composizione portando nuovi commenti in italiano e letteralmente disseminandola di versi, anche questi in lingua italiana. È questa l'ultima indicazione cronologica presente sulle incisioni di Lucchese e riferibile al suo autore. Le altre sono da ritenersi palesemente apposte in occasione di edizioni postume.

La presenza del *privilegio* non costituisce purtroppo al momento un indizio utile per la cronologia: possiamo immaginare che in qualità di Cardinale Camerlengo, carica che teneva dal 1537, lo Sforza di Santa Fiora potesse aver agevolato il suo protetto nel rilascio, ma le conferme potranno venire solo da più approfondite indagini presso gli archivi della Camera Apostolica⁽²⁹⁾.

Tra copia e stampa di traduzione: i modelli di Michele Grechi Lucchese

L'aspetto più affascinante che emerge dalla ricognizione generale dell'opera incisa del Grechi, è l'ampiezza di orizzonti manifestata nell'individuazione dei modelli da tradurre sul rame, che non soltanto va ben oltre la pratica della copia da altre stampe (per la quale lo aveva biasimato il marchese Luigi Malaspina), ma soprattutto ci tra-

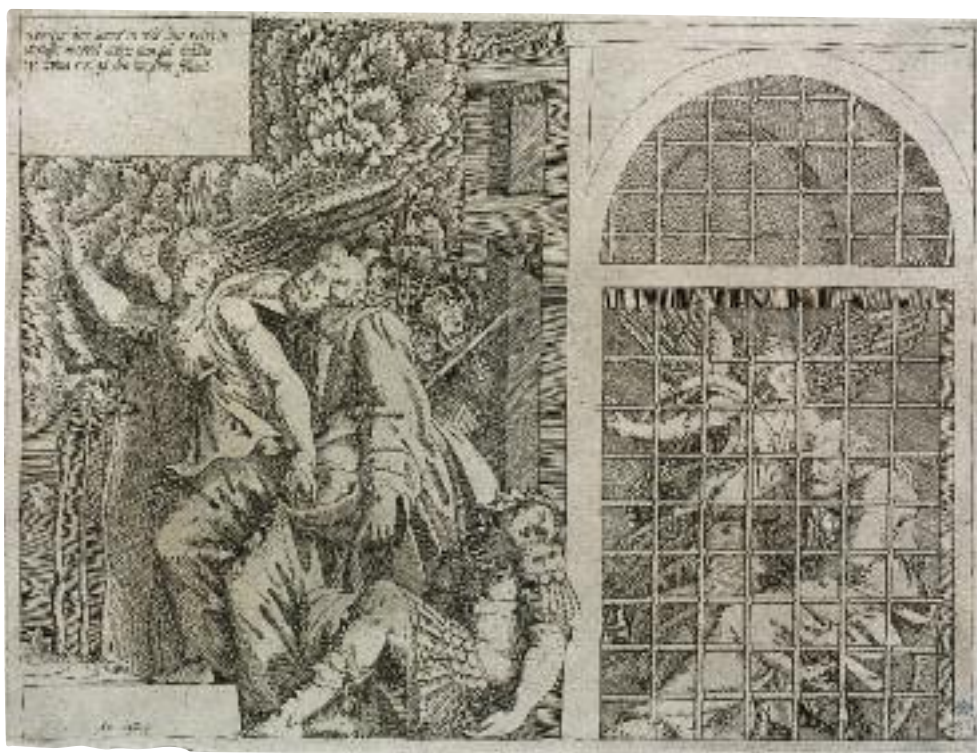


FIG. 2 - Michele Lucchese, *Liberazione di San Pietro dal carcere* (da Polidoro da Caravaggio), inv. ER/1284, fol. 130. Madrid, Biblioteca Nacional de España

sferisce numerosi soggetti mai incisi prima, in qualche caso da originali perduti. La testimonianza più significativa in questo senso è la *Liberazione di san Pietro dal carcere* (cat. n. 25, FIG. 2) dall'affresco di Polidoro e Maturino già sulla facciata della basilica romana di San Pietro in Vincoli, che Giorgio Vasari ricorda affrescata con le storie di san Pietro e «alcuni Profeti grandi»⁽³⁰⁾. A differenza di altre facciate perdute di Polidoro non si dispone in questo caso di una documentazione iconografica, e sino ad ora le ipotesi di identificazione, per quanto convincenti, non risultavano suffragate da alcuna prova certa.

Diviene allora determinante la precisazione, contenuta nell'iscrizione in alto a sinistra, del luogo dove cercare il modello per questo bulino, «Habentur haec Romae in aede diui Petri in uinculis Monent autem numqua[m] destitui ope diuina eos qui deo maxime fidunt», un soggetto che evidentemente l'incisore aveva individuato come esempio efficace attraverso il quale incoraggiare il fedele a non dubitare mai dell'aiuto di Dio.

Questo dovrebbe costituire una conferma ragionevolmente certa della proposta avanzata nel 1976 da David Mc Tavish, di identificare parte dell'istoriato con i soggetti di due disegni attribuiti a Vasari, dove i due comparti della scena erano stati riprodotti separatamente⁽³¹⁾. Resta da stabilire come siano da interpretare le differenze tra i disegni⁽³²⁾ e la stampa, dove una grata identifica lo spazio della cella, un secondo soldato è in piedi accanto alla porta e il paesaggio è alberato: 'postille' dell'incisore oppure omissione dei disegnatori?

La dozzina di traduzioni a stampa che il Grechi ha effettuato da Polidoro costituiscono i primi, occasionali interventi di una linea editoriale ancora incerta (si vedano



FIG. 3 - Michele Lucchese, *Storie di Niobe - I* (da Polidoro da Caravaggio), inv. 28-I-13, fol. 149. San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas



FIG. 4 - Michele Lucchese, *Storie di Niobe* – III (da Polidoro da Caravaggio), inv. Bd 7, n. 85. Parigi, Bibliothèque nationale



FIG. 5 - Michele Lucchese, *Storie di Niobe* – IV (da Polidoro da Caravaggio), inv. It. I 31, fol. 15. Vienna, Albertina

a titolo di esempio le FIGG. 3, 4, 5), che maturerà con Cherubino Alberti nell'ultimo quarto del Cinquecento, quando si attenderà con sistematicità e chiari intenti di documentazione a trasferire sui rami la memoria dei fregi monumentali del pittore lombardo. Tra i risvolti critici più interessanti dello studio di questi materiali vi sono le dinamiche di acquisizione da parte del Lucchese dei modelli per le incisioni, e la questione di una loro possibile derivazione dai disegni preparatori di Polidoro per gli affreschi piuttosto che direttamente dalle facciate di chiese e palazzi⁽³³⁾. Ci limitiamo in questa sede a prospettare quale possibile direzione d'indagine, la collaborazione del nostro, negli anni Quaranta, con Perino del Vaga, a sua volta attivo accanto a Polidoro, tra gli aiuti di Raffaello. È in questo stesso ambiente, in queste frequentazioni che sono a nostro avviso da ricercare anche le origini di una piccola serie di *Grottesche*, i cui modelli sono riferiti nelle iscrizioni a Raffaello, «in pontificis domo», ma che sembrano piuttosto da ricondurre agli interventi di Giovanni da Udine nella Loggetta del cardinal Bibbiena (cat. nn. 27, 28), e alla Sala dei Pontefici (cat. n. 29), dove Perino aveva lavorato con Giovanni da Udine⁽³⁴⁾. Se gli esempi fino a qui prodotti riferiscono di Lucchese come un traduttore sostan-



FIG. 6 - Michele Lucchese, *Marco Curzio si getta nella voragine*, inv. 28-I-19, fol. 27b. San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas

zialmente fedele, si registrano nel suo *corpus* anche casi di personali interventi di modificazione degli originali, attuati con l'estrapolazione di figure poi calate in un diverso contesto e caricate, attraverso attributi e scritte, di un nuovo significato (cat. nn. 30, 39). È il caso di un cavaliere in primo piano nell'affresco di Raffaello con l'*Incontro di Attila e Leone Magno* nella Stanza di Eliodoro⁽³⁵⁾, ripreso da Lucchese



FIG. 7 - Michele Lucchese, *Uomo dei dolori*, inv. 28-I-19, fol. 22/a. San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas

in modo speculare e posto, solo, al centro di un paesaggio in prossimità di una voragine che lo qualifica come l'eroe romano Marco Curzio (FIG. 6). Anche alla luce di quanto più sopra ricordato, è difficile immaginare che tale chiave interpretativa possa risultare del tutto indipendente dalla citazione della medesima fonte raffaelliana, da parte di Perino, nel Marco Curzio dipinto in un ottagono nella Loggia della



FIG. 8 - Albrecht Dürer, *Uomo dei dolori*, inv. Art. prez. p. 195. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

villa di Andrea Doria a Genova (1532 circa)⁽³⁶⁾.

Di altri soggetti, come la poco conosciuta *Venere, Cupido e un satiro* (cat. n. 36), non ci è stato possibile risalire all'origine. Come suggeriscono la forma del monogramma e l'allungamento della figura, non si discosta probabilmente dall'epoca di esecuzione dell'*Uomo dei Dolori* (cat. n. 34, FIG. 7) ispirato alla Passione incisa di Albrecht Dürer (FIG. 8). Traccia del perdurare alla metà del Cinquecento della fortuna del maestro tedesco in Italia⁽³⁷⁾, questo bulino si deve classificare più che tra le copie, come una variante con importanti modifiche all'impianto iconografico: gli astanti che nel foglio di Dürer erano sistemati a lato della colonna e individuati come la Madonna e san Giovanni Evangelista, sono tradotti in oranti e posti davanti al patibolo; soppressa la scenografica effusione di sangue dal costato, è stato scolpito in basso a destra l'invito rivolto da Cristo a chi lo guarda, a portare con lui il peso del supplizio; anche lo scenario oltre la finestra non è più mera constatazione della realtà delle tre croci deserte, ma una suggestione a percorrere con il corteo il cammino di Gesù verso il Calvario.

All'interno del catalogo di Lucchese si evidenzia inoltre, per il suo particolare argomento, l'*Asinaria* (cat. n. 38), opera del 1553, il cui soggetto non pare trattato in precedenza e che è divenuto prototipo per un elaborato veneziano di poco successivo (FIGG. 9, 10)⁽³⁸⁾. La rappresentazione, un vero e proprio campionario della barbarie asinina, ancora attende di essere letta nella sua complessità, in relazione con i precedenti figurativi oltre che con le declinazioni cinquecentesche della cosiddetta 'let-



FIG. 9 - Michele Lucchese, *Asinaria*, II stato su tre, inv. 28-I-19, fol. 41. San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas

teratura sull'asino⁽³⁹⁾. Che traesse ispirazione da antichi detti sono una prova le iscrizioni poste a commento dell'immagine, che nel secondo stato della matrice erano in latino (FIG. 9), mentre nel terzo risultano amplificate da un commento in italiano. A destra una donna è mostrata nell'atto di lavar la testa a un asino, mentre nel riquadro alle sue spalle è il proverbio «Et chi laua el capo al asino perde la lescia e'l sapone», a significare l'inutilità di una tale azione compiuta a beneficio dell'ignoranza di questo animale⁽⁴⁰⁾. Intanto in primo piano quattro bestie calpestano simboli delle arti figurative, della musica e delle scienze, ciascuno di per sé meritevole di attente valutazioni, mentre un sesto, alato, sta sorvolando le rovine del Foro di Nerva⁽⁴¹⁾ e accanto si legge: «Chi le ricchezze e'l poter non appog[g]ia/ al saper, cade in disusata foggia». I numerosi versi in italiano sparsi all'interno della figurazione nel terzo stato, proverrebbero, come ha recentemente dimostrato Jean Michel Massing, dalla scomposizione di un endecasillabo, una chiara conferma che l'elaborazione di questa immagine, che rientra a pieno titolo nella tipologia delle cosiddette 'stampe popolari', doveva essere compiuta in un'ambiente erudito.

L'*Asinaria* è tra le stampe di Michele Lucchese che figuravano nell'*Indice* di Antonio Lafrery, ossia il catalogo delle stampe proposte in vendita da questo editore



FIG. 10 - Domenico Zenoi, *Asinaria*, inv. SPP m. 15A-6. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

presso la sua bottega romana al Parione (1573-1575)⁽⁴²⁾. Diverse altre, non citate nell'*Indice*, sono comunque riferibili all'attività del francese per la presenza del suo nome, o quelli dei suoi eredi, scolpiti sulla matrice. Costituisce inoltre una chiara prova di un consistente trasferimento dei rami appartenuti al Grechi nel patrimonio di Lafrery, la traccia documentaria della loro presenza all'interno dei due filoni fondamentali generati dalla divisione dei suoi beni tra gli eredi, i nipoti Stefano e Claude Duchet, che è possibile seguire attraverso gli studi di Valeria Pagani nei diversi passaggi di proprietà fino alle soglie del Seicento⁽⁴³⁾.

Questa cessione dovette avvenire in un'epoca avanzata della carriera dell'incisore, come è provato dalla comparsa dell'indirizzo del francese in edizioni successive a quelle con il solo monogramma del Lucchese, ma deve necessariamente situarsi prima della morte di Lafrery nel 1577. Abbiamo tuttavia motivo di ritenere che prima di allora Lucchese avesse già collaborato con Lafrery, probabilmente sino dal periodo della società con Antonio Salamanca (1553-1562). Ne sono una testimonianza otto carte⁽⁴⁴⁾, tra cui due fregi con putti (cat. nn. 32, 33, FIG. 11), in uno stato avanti tutte le lettere, conservate all'interno di una raccolta in volume di stampe a tematica storica e mitologica formata a Roma nella bottega di Salamanca e Lafrery, al tempo di Filippo II, che faceva parte della collezione personale del re e che è oggi conservata nel monastero di San Lorenzo El Escorial⁽⁴⁵⁾.

Il presente studio è inteso quale naturale ampliamento e necessaria contestualizzazione della figura di Michele Lucchese rispetto al *corpus* delle sue incisioni, in corso di sistematica catalogazione da parte della scrivente nell'ambito del progetto editoriale ed espositivo *D'après Michelangelo* (Milano, Castello Sforzesco, 16 settembre 2015 – 10 gennaio 2016). È pertanto da leggersi come un primo tentativo di ricostruirne della fortuna critica come incisore, seppure per brevi cenni, e individuazione dei peculiari tratti espressivi, rinviando per le diverse ipotesi di ricerca qui enunciate in sintesi a successive e più approfondite indagini. Desidero ringraziare il conservatore della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Giovanna Mori, per le puntuali sollecitazioni che mi sono derivate dalla sua lettura di questo scritto.



FIG. 11 - Michele Lucchese, *Fregi con putti*, inv. 28-I-13, fol. 132. San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas

- ⁽¹⁾ Lettera di Domenico Lampsonio (da Liegi), a Giorgio Vasari (a Firenze), 25 aprile 1565 (Archivio di Stato di Firenze, Carteggio d'Artisti, II, V, n. 2); K. FREY, H.W. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 voll., München 1923-1930, II, 1930, pp. 158-163. Per questa lettera si veda anche *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, introduzione e note di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001, pp. 36-40.
- ⁽²⁾ *Da Van Eyck...* cit. n. 1, p. 129: «[...] ché del passato è stata dedicata a S.S. Ill.ma [Alessandro Farnese, n.d.a.] una certa stampa del giudizio di Michelangelo di figure piccole dell'intaglio di qualche Michele di Lucca o d'un Giulio Bonasone, la quale opera arreca sì poco onore a S.S. Ill.ma et R.ma, a Michelangelo, et ad esso Intagliatore [...]». Per la dedica ad Alessandro Farnese l'opera descritta è identificabile con certezza con il bulino di Bonasone (A. BARTSCH, *Le Peintre Graveur*, 21 voll., Vienna 1803-1821, XV, 1813, pp. 132-133, n. 80).
- ⁽³⁾ F. LE COMTE, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, 3 voll., Bruxelles 1702, III, p. 343, cita «Michâel Luccensis» in chiusura di un elenco degli intagliatori dal Buonarroti.
- ⁽⁴⁾ P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Napoli 1763, tavola D, monogramma 16. È stato il primo ad associarlo erroneamente al monogramma del tedesco Melchior Lorck. Cita «un S. Sebastiano [...] sul gusto Michelagnolesco 1550», qui catalogato in appendice al n. F.1, e una Madonna di Raffaello dove «v'è la suddetta marca, e segue E.R.R.Y. exc.» (forse il nostro cat. n. 26 ?).
- ⁽⁵⁾ Diamo conto qui di seguito, in ordine cronologico, dei principali repertori che tra Settecento e primo Ottocento riportarono notizie dell'opera incisa di Michele Lucchese. Riferiscono, in generale, elenchi assolutamente parziali delle stampe e fissano estremi biografici palesemente incongruenti con l'epoca in cui lo dicono operante. P.F. BASAN, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, 2 voll., Paris 1767, I, p. 288, licenzia brevemente la voce Luchese come «Graveur médiocre & Marchand d'Estampes établi à Rome dans le seizieme Siecle, a gravé quelques Pieces d'après Michel-Ange, Polydore & autres»; nella seconda edizione, del 1789, a p. 374, ripete la stessa notizia fissandone però la nascita a Roma nel 1639. G. GORI GANDELLINI, *Notizie istoriche degli'intagliatori*, 3 voll., Siena 1771, II, p. 227, descrive ampiamente l'opera qui catalogata al n. 41, cita «Da Raffael d'Urbino una Madonna; dei grotteschi, e partimenti che sono dipinti nel Vaticano. Intagliò ancora da Michel'Angiolo Bonarotti» e riproduce la marca di Melchior Lorck; l'edizione G. GORI GANDELLINI, L. DE ANGELIS, *Notizie degli intagliatori*, 15 voll., Siena 1808-1816, XII, 1813, p. 111, gli dedica solo una breve notizia «mediocre Intagliatore, e Mercante di Stampe, nato in Roma nel 1639 (Basan sec. ediz.). Stabilissi in Patria, ove incise molti rami», rinviando per le opere al Gandellini. J. STRUTT, *A Biographical Dictionary of all the Engravers*, 2 voll., London 1785-1786, II, 1786, p. 108, individua Michael Lucensis, «Flourished 1550», come autore di cat. n. 41, e riferendosi all'Orlandi osserva «Michael Lucchese, mentioned in the Abecedario, to whom a very singular monogram is attributed, is apparently the same artist. It is affixed to *St. Sebastian*, dated 1550, and also to a *madona* from Raphael». P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti dell'abate D. Pietro Zani fidentino*, 28 voll., Parma 1817-1824, I.VII, 1821, p. 107, riferisce dell'attività come pittore, incisore e mercante di stampe, di patria lucchese, e nella colonna relativa al *Merito* lo classifica con la sigla «BB» ossia «Bravissimo», inoltre lo registra operante nel 1550; L. MALASPINA DI SANNAZARO, *Catalogo di una Raccolta di stampe antiche*, 5 voll., Milano 1824, II, p. 228, cita quattro lavori (cat. nn. 13, 17, 31, 35) e commenta «incisore né molto noto né molto abile, poiché impiegossi quasi unicamente a

copiare stampe di altri incisori, e in modo inferiore agli originali». S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, [...]*, 4 voll., Milano 1830-1833, II, 1831, p. 355, riporta come data di nascita il 1639, cita tra i pochi lavori conosciuti «Diverse cose da Michelangelo, e tutte meno che mediocri». In parallelo si attesta dall'Ottocento anche un interesse per M. Lucchese nella storiografia locale: *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, VIII, Lucca 1822, pp. 114-117: qui Tommaso Trenta gli dedica un'ampia e celebrativa notizia registrando che «se le sue opere non possono andar del pari con quelle dei pochi più eccellenti maestri italiani dell'età sua, pur non ostante si tengono in pregio presso tutti gli amatori delle antiche incisioni»; *Opere del Marchese Antonio Mazzarosa*, 4 voll., Lucca 1841-1842, I, 1841, p. 176: M. Grechi è citato, insieme a Pietro Testa, fra i più valenti artefici dell'arte dell'intaglio a Lucca: «Gli amatori di stampe tengono in molto pregio le opere sue, sì per il modo con cui sono condotte, e sì per la rarità loro». Diverse incisioni sono documentate in questi studi nella collezione di Alessandro Ottolini a Lucca.

- ⁽⁶⁾ BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, I, 1803, p. III.
- ⁽⁷⁾ G. CUMBERLAND, *An Essay on the utility of Collecting the Best Works of the ancient Engravers of the Italian School*, London 1827, pp. 439-441.
- ⁽⁸⁾ F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.*, 2 voll., Munich 1832-1833, II, 1833, pp. 265, 266.
- ⁽⁹⁾ C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris 1854-1890, II, 1856, p. 577.
- ⁽¹⁰⁾ J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, 6 voll., Leipzig 1860-1864, VI, 1864, pp. 166-168.
- ⁽¹¹⁾ G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, 5 voll., München 1858-1879, IV, s.d., pp. 623-625.
- ⁽¹²⁾ Le Blanc e Passavant, probabilmente nel tentativo di emendare il refuso di Basan che lo voleva nato nel 1639, anticipavano la data di un secolo, ponendola sempre a Roma, ma nel 1539; sulla base poi delle iscrizioni presenti nelle edizioni postume di cat. n. 41, lo dicevano vivente nel 1604; Nagler, non è chiaro su quali basi, ha fissato la data di nascita nel 1529.
- ⁽¹³⁾ B.F. DAVIDSON, *Introducing Michaeli Grechi Lucchese*, «The Art Bulletin», 46 (1964), pp. 550-552.
- ⁽¹⁴⁾ L. RAGGHIANI COLLOBI, *Michele da Lucca, Polidoro e Rubens*, «Critica d'arte», 40 (1975), pp. 11-20. Il foglio, Département des Arts graphiques du Louvre, inv. 1326, sul quale sono montati quattro fregi con putti, è lavorato a penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e ocra e rialzi in biacca, misura mm 435 × 125, e proviene dal Libro dei disegni di Vasari. In aggiunta la stessa proponeva di «avvicinare tentativamente» al Grechi il *Generale ferito*, sempre da Polidoro, all'Albertina di Vienna (inv. 390), in virtù di «un'analogia interpretazione, in tono enfatico, dell'opera del Caldara» (p. 18, nota 4).
- ⁽¹⁵⁾ P. PICARDI, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dell'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, Roma 2012.
- ⁽¹⁶⁾ M. BURY, scheda n. 14, in *Michelangelo's Dream*, catalogo della mostra (London, The Courtauld Gallery, 18 febbraio – 16 maggio 2010), London 2010, pp. 167-170.
- ⁽¹⁷⁾ La figura di Mercurio da *Mercurio conduce Psiche all'Olimpo* (cat. n. C.2) ritorna in diverse maioliche istoriate di Xanto Avelli, tra cui un piatto raffigurante *Marte e Venere* datato 1532 (Londra, The British Museum, inv. 1855,3-13,12; diametro cm 26,2; D. THORNTON, T. WILSON, *Italian Renaissance Ceramics. A Catalogue of the British Museum Collection*, 2 voll., London 2009, I, pp. 277-278, cat. n. 164). Lo stesso può dirsi per *Enea e Anchise* (cat. n. C.3), adoperato dallo stesso Xanto per un piatto che porta la data 1531 (Londra, The British Museum, inv.

1855, 1201.45; diametro cm 25,9; THORNTON, WILSON, *Italian...* cit., pp. 268-270, cat. n. 160).

- ⁽¹⁸⁾ PICARDI, *Perino del Vaga...* cit. n. 15, p. 81-82; I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. I. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Roma 2012, pp. 83-84, pp. 180-181, note 176-177. A questi studi si rimanda anche per l'omonimia con il pittore Michele Greco iscritto per la prima volta alla stessa Università nel 1561. All'interno dell'Università il Grechi ricoprì nel 1549 il ruolo di 'consiliario', e dal 1557 al 1559 – quando l'8 ottobre presenziò per l'ultima volta a una congregazione – la prestigiosa carica di console.
- ⁽¹⁹⁾ PICARDI, *Perino del Vaga...* cit. n. 15, p. 82.
- ⁽²⁰⁾ Dell'attività pittorica di Michele Lucchese dà conto in modo circostanziato e con continui rimandi alla bibliografia precedente PICARDI, *Perino del Vaga...* cit. n. 15. Di una campagna pittorica meno conosciuta riferisce G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, Madrid 2007, p. 335, Doc. II: si tratta della cappella del Crocifisso in Santo Spirito in Sassia, nel 1550, per Alessandro Guidiccione d'Ajaccio, già cameriere personale di Paolo III. La notizia è ripresa da SALVAGNI, *Da Universitas...* cit. n. 18, p. 121, nota 315 a p. 191.
- ⁽²¹⁾ Cat. n. 42.2.
- ⁽²²⁾ E. LEUTRAT, *Les Vues d'optique*, in *Jacques Androuet du Cerceau*, a cura di J. Guillaume, con la collaborazione di P. Fuhring, Paris 2010, pp. 183-196: questi evidenzia (p. 194) le modifiche apportate dal Lucchese che «abandonne le format circulaire pour un format rectangulaire qui ôte à l'oeuvre une grande partie de sa force évocatrice. Les architectures, se dilatant ne l'espace, perdent en intensité». All'interno dello stesso catalogo: P. FUHRING, *Catalogue sommaire des estampes*, pp. 301-322, in particolare p. 314, cat. VO. Oltre a riprodurre la serie nella sua completezza, il Grechi vi inserisce la riduzione di una grande tavola isolata, mm 300 × 457, *Grande composition à arcs de triomphe*, sempre del 1551 (FUHRING, *Catalogue...* cit., p. 313, n. CA4).
- ⁽²³⁾ Nella riedizione curata e sottoscritta nel 1578 da Mario Cartaro è mantenuta la dedica sul frontespizio al cardinale Sforza probabilmente intendendo, come suggerito da Bury (BURY, scheda... cit. n. 16, p. 170, nota 7), suo fratello, il cardinale Alessandro (1531-1581). A questi peraltro il Grechi, come si dirà più avanti, risulterà effettivamente legato dopo la morte di Guido Ascanio (cfr. n. 26).
- ⁽²⁴⁾ Sul palazzo e per l'ipotesi di una partecipazione di Michele Lucchese alla sua decorazione si veda L. CALZONA, *“La Gloria de' Prencipi”*. *Gli Sforza di Santa Fiora da Proceno a Segni*, Roma 1996, in particolare pp. 57-58, 67 e rispettive note.
- ⁽²⁵⁾ Le vicende legate alla cappella e le complesse dinamiche relazionali sottese a questa commissione sono illustrate da G. SATZINGER, *Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore*, in *Michelangelo Architetto a Roma*, a cura di M. Mussolin, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009 – 7 febbraio 2010), Cinisello Balsamo 2009, pp. 214-225. Per il cardinale Guido Ascanio e gli altri membri della famiglia Sforza qui citati (Alessandro Sforza di Santa Fiora e Giuliano Cesarini) la principale fonte di notizie è N. RATTI, *Della Famiglia Sforza*, 2 voll., Roma 1794-1795.
- ⁽²⁶⁾ Archivio di Stato di Roma, Notai AC, 6470, 24 maggio 1567, f. 497. Del testamento ci sembra abbia dato sinora notizia il solo REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales...* cit. n. 20, p. 79, nota 282. Dal documento si ricava, come mi ha fatto notare Valeria Pagani, che qui ringrazio, anche la disposizione relativa al luogo di sepoltura, individuato «in eccl.a s. blasij vel alibi ubi bene visum fuerit Ill.mo et R.mo D.nus Car.li Sfortie eius Dnus», evidentemente il cardinale Alessandro, fratello di Guido Ascanio, che era mancato nel 1564. Delle diverse chiese presenti in

Roma intitolate a San Biagio è plausibile un'identificazione con la Chiesa di San Biagio alla Pagnotta, dove nel 1561 era stato tumulato il musico Giulio Signo modenese, familiare del Cardinale Sforza di Santaflora, come si legge nella trascrizione della lapide ubicata sul pavimento della chiesa fornita da V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869-1884, IX, 1877 p. 404, n. 820.

- ⁽²⁷⁾ Del codicillo non fa parola REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales...* cit. n. 20. Archivio di Stato di Roma, Notai AC, vol. 6251, 9 giugno 1570, f. 467 recto. I provvedimenti che il Grechi chiedeva di revocare riguardavano gli eredi di Nicola Lancilotti lucchese, e quelli del pittore Reinerio pisano. Un altro personaggio i cui eredi sono menzionati tra i beneficiari del testamento è «jo: fabri», Giovanni Fabri.
- ⁽²⁸⁾ BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, p. 363, n. 487/A; K. OBERHUBER, *The Illustrated Bartsch. 27. The Works of Marcantonio Raimondi and of his School*, New York 1978, p. 161, n. 487/A. Il solo esemplare che rechi tali caratteristiche è conservato a Bassano del Grappa, Musei Civici, inv. VI.152.566. Tre sono gli stati dell'incisione: I, entro tabella in basso al centro, in controparte «MICHELAN/ 1540»; II, abrasa la scritta, ma se ne vedono ancora le tracce; III, nella tabella si legge ora «MIC/ ANGELVS/ B A», aggiunto nell'angolo inferiore destro «.M.L.».
- ⁽²⁹⁾ BURY, scheda... cit. n. 16; PICARDI, *Perino del Vaga...* cit. n. 15, p. 105. Per quanto gli abbia dedicato un intero paragrafo, non porta un contributo significativo in merito C. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance. Prints and Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden-Boston 2004, pp. 180-181, che afferma, senza addurre prove al riguardo «From what is known about his career, it may be surmised that his copyrighted prints most likely all date to after 1560», evidentemente trascurando l'*Asinaria* del 1553.
- ⁽³⁰⁾ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, IV, 1976, p. 462. Per una scheda dell'opera si può vedere P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli 2001, p. 494, cat. n. 4.
- ⁽³¹⁾ D. MC TAVISH, *Speculations on two Drawings attributed to Giorgio Vasari*, «Bulletin. The National Gallery of Canada», 28, 1976, pp. 16-28. L'angelo che visita San Pietro in carcere è il soggetto di un foglio conservato a Oxford, Christ Church, inv. 147, penna e inchiostro bruno, mm 210 × 132; l'angelo che libera il santo, su una carta di formato analogo (mm 211 × 204), si trova alla National Gallery of Canada (inv. 9841), penna e inchiostro bruno su tracce di pietra nera.
- ⁽³²⁾ Esiste un terzo foglio, anonimo, dove la scena viene riprodotta, come nel bulino, nella sua interezza: New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 08.227.10, penna e inchiostro bruno, mm 153 × 201, proveniente dalla collezione di Sir Joshua Reynolds, <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/340516>> (ultimo accesso 13 dicembre 2014).
- ⁽³³⁾ Dell'ampiezza del fenomeno della circolazione delle copie a disegno da Polidoro offre un saggio la monografia di L. RAVELLI, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bergamo 1978.
- ⁽³⁴⁾ Queste tre stampe sono state oggetto d'indagine da parte di M. GOI, *Le grottesche nelle stampe del Cinquecento tra Italia e Francia: il caso di Michele Greco*, in *Dal testo alla rete*, atti del convegno (Budapest, Università degli Studi Eötvös Loránd, 22-24 aprile 2010), a cura di E. Szkarosi, J. Nagy, Budapest 2010, pp. 260-270. A proposito delle varianti introdotte dal Grechi, la conclusione di M. Goi, che considera questi esempi nel contesto più ampio della produzione di grottesche a Roma nel XVI secolo, e in relazione con altre fonti a disegno e con cicli pittorici, è che siano «segno di una certa disinvoltura dell'incisore nel rimontare le sue fonti senza troppa accuratezza». Per parte nostra ci domandiamo se il Lucchese non disponesse –

magari proprio tramite Perino – di progetti poi modificati o abbandonati, così come in precedenza si era verificato per il *Parnaso* inciso da Marcantonio Raimondi su un modello differente da quello dipinto da Raffaello nella Stanza della Segnatura.

- ⁽³⁵⁾ Il valore di questa prova è accresciuto dal fatto che l'affresco non ha incontrato nel corso del Cinquecento una fortuna nelle stampe: si conosce una sola acquaforte, di ambito veneto, accostabile ai modi di Giovanni Battista del Moro o di Orazio Farinati, non citata nei repertori. L'esemplare che abbiamo esaminato, conservato a Parigi, Bibliothèque nationale de France (Bb 8a, H101149) è rifilato al *trait carré* e misura mm 339 × 522.
- ⁽³⁶⁾ L'affresco fu preceduto da un disegno oggi a Oxford, Ashmolean Museum (inv. WA 1949.34), penna e inchiostro bruno su traccia a pietra nera, mm 215 × 218.
- ⁽³⁷⁾ Una ricognizione ampia e circostanziata della fortuna italiana di Dürer si deve a G. FARA, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, pp. 48-49. Nel tentativo di stabilire confronti con altre derivazioni italiane coeve abbiamo effettuato confronti con la copia con il monogramma di Agostino Veneziano e la data 1514 citata da Fara al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (St. sc. 481), che è però rovesciata, ma fedele all'originale, e dove la firma e la data sembrano apposti a penna in una zona interessata da parziale lacuna della carta. Anche la copia a disegno citata da Fara, sempre agli Uffizi, di dimensioni più simili a quelle del bulino di Lucchese (Santarelli 8856, matita nera, penna, pennello e inchiostro su carta, mm 196 × 131), presenta maggiori affinità con l'originale del maestro tedesco.
- ⁽³⁸⁾ L'acquaforte, incisa da Domenico Zenoi e pubblicata a Venezia da G.F. Camocio è rarissima. È documentata al Castello Sforzesco nell'esemplare della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. SPP m. 15A-6; mm 297 × 411 alla battuta del rame. Questa edizione, evidentemente derivata da quella del Grechi presenta tutte le scritte in italiano; si tratta di un commento prosaico dell'originale romano. Nel margine superiore «ECCO DEL'ASINESCA RIA NATVRA CONTRA VIRTU LA DISPIETATA GVERRA/ L'Asino di stupor d'ingegno priuo/ All'jgnorante in tutto rassomiglia.// Che s'è potente e ricco, non è uiuo/ Di uita, ch'à uirtute il camin piglia.// Perciò uediamo l'uno et l'altro schiuo/ Dal ben oprare, e ch'ogn'hor s'assotiglia.// Di calpestar uirtu, di farne stratio,/ Co' piedi almen, ne di mal fare è satio.». Nel riquadro a sinistra «L'ASINARIA/ Hor puoi ueder lettor l'opra Asinina:/ Che le uirtu calpesta à suo diletto/ E par che uoglia mandar in rouina/ L'arte e'l saper, che l'ignorante petto/ Sprezza, e con l'opre sue rompe et rouina/ Ogni ciuilita ne tien ristretto/ A benefici si che perde poi/ Ogni suoi bene, è l buon nome tra noi/ Tal che si dice poi/ Farai tuoi benefici con ragione/ Se non che perderai l'acqua e'l sapone». E più sotto: «Aprresso Gio. Francesco Camotio./ Domenico Zenoi.». Lungo il margine inferiore: «COSI VITA MORIR VIRTU SI VEDE FATE LE SVE DE GL'ASIN RICCHE PREDE». C. ALBERICI, A. MILANO, *Ricerca iconografica*, in *Fuoco acqua cielo terra*, Vigevano 1995, p. 576, n. 840.
- ⁽³⁹⁾ Penso ad esempio a G.B. PINO, *Ragionamento sovra de l'asino*, a cura di O. Casale, Roma 1982, un rarissimo testo, prodotto a Napoli, non datato ma della metà del Cinquecento, che cela dietro il motivo dell'asino una pungente satira antigovernativa.
- ⁽⁴⁰⁾ J.M. MASSING, 'Washing the Ass's Head': *Proverbial and Allegorical Prints of the Sixteenth Century*, «Print Quarterly», 27 (2011), pp. 298-305.
- ⁽⁴¹⁾ La stessa veduta ritorna in una tavola che non abbiamo accluso nel catalogo in appendice in quanto priva del monogramma di M. Lucchese, che si trova all'interno delle *Prospettive et Antichità di Roma* (cat. n. 42). L'acquaforte, mm 213 × 175, non firmata, è numerata nell'angolo superiore destro «26». Per il fatto che il foro di Nerva compare anche sullo sfondo delle prime traduzioni incise di uno dei *presentation drawings* di Michelangelo per Tommaso Cavalieri, *Tizio divorato dall'avvoltoio* (siamo negli anni Quaranta del Cinquecento), del quale sono

state date anche letture in chiave politica, viene da domandarsi se questo particolare scorcio del foro non avesse una qualche valenza di tipo morale.

⁽⁴²⁾ L'*Indice*, opuscolo a stampa noto in un solo esemplare conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, è stato oggetto di specifica trattazione per la prima volta nel 1908, quando è stato trascritto da F. EHRLE, *Roma prima di Sisto V: la pianta di Roma Du Perac-Lafrery del 1577 riprodotta nell'esemplare esistente nel Museo britannico*, Roma 1908. È integralmente riprodotto in fotografia in C. MARIGLIANI, *La Roma del Cinquecento nello Speculum Romanae Magnificentiae*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 10 – 27 febbraio 2005), Roma 2005. Primo nel suo genere in Europa, l'*Indice* ha la peculiarità di produrre i titoli organizzati in sezioni, secondo un ordine preciso per il quale rinvio a A. ALBERTI, *Contributi per Antoine Lafréry. Un editore francese a Roma tra Rinascimento e Controriforma*, «Annali di Critica d'Arte», 7 (2011), pp. 75-116. L'identificazione delle stampe con i titoli dell'*Indice* è operazione che presenta diverse criticità e necessita per ciascuna immagine di argomentazioni che, in questa sede, abbiamo preferito tralasciare. Desideriamo tuttavia offrire un esempio, emblematico, che riguarda *Doi pezzi de nudi di Mich. Ang.*: generalmente accettato come riferimento a due *Ignudi* della volta della Sistina incisi da Cherubino Alberti (ancorché elencati tra le stampe a soggetto storico e mitologico!) sarebbero piuttosto da identificare, grazie ai contributi documentari di Valeria Pagani per i quali si veda la nota seguente, con le due versioni degli *Arrampicatori* incise da Michele Lucchese (cat. nn. 1, 2). Infatti, sebbene sulle stampe non compaia in nessuna edizione l'indirizzo di Lafrery, i rami risultano posseduti dagli eredi e da chi poi ne rilevò i beni.

⁽⁴³⁾ Un contributo fondamentale per la ricostruzione del patrimonio di Lafrery è derivato e deriva dall'apporto costante e sempre latore di novità di Valeria Pagani, intervenuta in questi ultimi anni a più riprese sulla dispersione dei rami: *The Dispersal of Lafrery's Inheritance, 1581-1589*, «Print Quarterly», 25 (2008), pp. 3-23; *The Dispersal of Lafrery's Inheritance, 1581-1589 - II Pietro De Nobili*, «Print Quarterly», 25 (2008), pp. 363-393; *The Dispersal of Lafrery's Inheritance, 1581-1589 - III - The De' Nobili-Arbotti-Clodio Partnership*, «Print Quarterly», 28 (2011), pp. 119-136; *Inventari di rami Lafrery-Duchet, 1598-1599*, in *Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, Französische und Niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630*, atti della giornata di studi (Roma, Biblioteca Hertziana, 10-11 novembre 2008), a cura di E. Leuschner, München 2012, pp. 63-85. In quest'ultimo studio, ad esempio, tra le matrici che il 17 ottobre 1598 si trovavano in casa di Rocco Lucidi, suocero del defunto Giacomo Gherardi, erede di Claude Duchet (nipote di Lafrery), con un buon margine di sicurezza sono riferibili al Lucchese: [63] *S. pietro in croce di m. angelo daqua forte* (cat. n. 10); [84] *la mad.a con .s. marco di iulio romano* (cat. n. 41); [85] *Moise tra l aqua del sasso* (cat. n. 13); [110] *la sinaria* (cat. n. 38); [115] *li .3. nudi di m. angelo* (cat. n. 2); [116] *ezzechiël profeta di mi.angelo* (cat. n. 8); [129] *enea che porta anchise* (cat. n. C.3?); [140] *uno omo con un cauallo et la fortuna* (cat. n. 39); [149] *.s. pietro in carcere di polidoro* (cat. n. 25); [159] *ritratto di ieremia di michel ang.o* (cat. n. 9); [168] *uno altro enea et anchise* (cat. n. C.3?).

⁽⁴⁴⁾ Con riferimento al catalogo qui in appendice, le stampe con queste caratteristiche sono: cat. nn. 1, 14, 18, 15, 20, 21, 32, 33, C.1.

⁽⁴⁵⁾ Si tratta del volume segnato 28-I-13. Della collezione di stampe appartenuta a Filippo II, dinamiche di formazione e stato di conservazione, ha dato conto M.P. McDONALD, *The Print Collection of Philip II at the Escorial*, «Print Quarterly», 15 (1998), pp. 15-35.

Appendice. Contributi per un catalogo dell'opera incisa e delle edizioni siglate da Michele Lucchese

Repertori

Si è risolto di indicare in questa voce i soli repertori che riferiscono del *corpus* delle incisioni di Michele Lucchese, abbreviati come segue:

CUMBERLAND: G. CUMBERLAND, *An Essay on the utility of Collecting the Best Works of the ancient Engravers of the Italian School*, London 1827, pp. 439-441

BRULLIOT: F. BRULLIOT, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc.*, 2 voll., Munich 1832-1833, II, 1833, pp. 265, 266

LE BLANC: C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 voll., Paris 1854-1890, II, 1856, p. 577

NAGLER: G.K. NAGLER, *Die Monogrammisten*, 5 voll., München 1858-1879, IV, s.d., pp. 623-625

PASSAVANT: J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, 6 voll., Leipzig 1860-1864, VI, 1864, pp. 166-168.

Incisioni da Michelangelo

[si producono qui di seguito i soli titoli di opere che saranno oggetto di specifica catalogazione nel catalogo della mostra *D'après Michelangelo* che si terrà a Milano presso il Castello Sforzesco nell'autunno 2015]

1. *Gli arrampicatori* (gruppo grande), dalla *Battaglia di Cascina*
2. *Gli arrampicatori* (gruppo piccolo), 1540, dalla *Battaglia di Cascina* (FIG. 1)
3. *La caduta di Fetonte*, dal disegno per Tommaso De Cavalieri
4. *Il Sogno*, dal disegno per Tommaso De Cavalieri
5. *Giudizio Universale*, dall'affresco nella Cappella Sistina
6. *Sibilla Persica*, dalla volta della Cappella Sistina
7. *Sibilla Libica*, dalla volta della Cappella Sistina
8. *Profeta Ezechiele*, dalla volta della Cappella Sistina
9. *Profeta Geremia*, dalla volta della Cappella Sistina
10. *Crocifissione di san Pietro*, dall'affresco nella Cappella Paolina
11. *La Madonna del Silenzio*, dal disegno per Vittoria Colonna
12. *Flagellazione*, dall'affresco di Sebastiano del Piombo in San Pietro in Montorio, su modello di Michelangelo.

Incisioni da Polidoro da Caravaggio

13. *Mosè fa scaturire l'acqua da una roccia*

bulino, mm 282 × 427 (lastra).

I, *ante litteram*; II, in basso al centro «.M.L. cum priuilegio»; III, aggiunto in basso a destra «Ant. Lafrerij»; IV, aggiunto in basso a sinistra «Ioannes Orlandi formis rome •1602».

Repertori: BRULLIOT 9; NAGLER 1; PASSAVANT 2.

Il bulino riproduce in controparte il soggetto di un disegno già attribuito a Polidoro da Caravaggio o a Baldassarre Peruzzi (penna e inchiostro, acquerello bruno, rialzi a biacca, su carta preparata marrone, mm 261 × 398, New York, The Pierpont Morgan Library, inv. IV, 19; RAVELLI, *Polidoro...* cit. n. 33, p. 94, n. 2), assegnato da P. Leone De Castris (*Polidoro...* cit. n. 30, p. 482, n. 177) a Polidoro e classificato come opera degli inizi (1517-1519 circa). Il nome del pittore non è indicato sulla matrice e l'opera si discosta, anche per stile, dalle altre derivazioni da Polidoro qui repertorate.

Dall'incisione è stato tratto un piatto in maiolica (diametro cm 30,5; The Art Institute of Chicago, inv. 1937.853), databile verso il 1545, che si porrebbe pertanto come *terminus ante quem* per il lavoro di Michele Lucchese.

14. *Scena con un augure (La raccolta della manna)*

bulino, mm 210 × 433 (lastra).

I, *ante litteram*; II, in basso «Pulidorus inuentor/ .M.L. cum priuilegio.».

Repertori: BRULLIOT 8; PASSAVANT 1.

Nonostante il riferimento presente sulla stampa, non si conoscono opere di Polidoro con questo soggetto, identificato da Brulliot in avanti come Mosè che ordina agli israeliti di raccogliere la manna. Concordiamo con Rolf Kultzen che ha giustamente osservato come l'uomo al centro della scena – ispirato da uccelli in volo, privo degli attributi e del tradizionale paludamento di Mosè – potrebbe invece rappresentare un augure (R. KULTZEN, *Zur Graphischen Überlieferung der facciata dei Buoni Auguri Polidoros in Rom*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, 2 voll., Milano 1977, II, pp. 347-355, in particolare p. 352).

15. *Storia di Romolo*, 1553

bulino, mm 264 × 222 (lastra).

I, in alto a destra entro riquadro «Aues Romule quarū auspicio/ Roma Condita/ MD.LIII»; II, aggiunto sotto la data «.M.L.».

Repertori: BRULLIOT 12; LE BLANC 12; NAGLER 8; PASSAVANT 13.

Trattata nei repertori di incisione come soggetto ispirato a un bassorilievo antico, la stampa trae in realtà la sua origine da un affresco di Polidoro che si trovava sulla facciata, oggi perduta, della casa romana dei Buonauguri (o Boniauguri), in piazza Santa Chiara (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 502, n. 38). Il complesso progetto iconografico, così come ci è trasmesso in una copia coeva al disegno (Parigi, Fondation Custodia, inv. 9606) prevedeva anche altre storie tra cui la vicenda dell'augure Atto Nevio davanti a Tarquinio Prisco, una parte del quale è qui riprodotto al cat. n. 16, un'altra nell'incisione anonima edita da Antonio Salamanca nel 1545 e già attribuita a Nicolas Béatrizet.

L'incisione di Michele Lucchese può aver costituito il modello per una copia settecentesca conservata al Louvre (inv. 6206; RAVELLI, *Polidoro...* cit. n. 33, p. 259, n. 382), mentre resta da studiare il possibile legame con un piccolo disegno in collezione privata a Roma, che trasferisce questo particolare con inquadratura molto simile, e che Ravelli ha definito «per la grafia» «vicino a Pirro Ligorio» (RAVELLI, *Polidoro...* cit. n. 33, p. 259, n. 384, mm 155 × 150).

16. *Storia di Tarquinio Prisco e Accio Nevio*

bulino, 207 × 300 mm (lastra di forma irregolare).

I, *ante litteram*; II, in basso a destra «.M.L.».

Repertori: CUMBERLAND 525; BRULLIOT 10 ([?] *Préparatifs pour un sacrifice*); NAGLER 19 ([?] Eine Folge von Friesen, nach Polidoro da Caldara, wenigstens 8 Blätter).

Il soggetto è stato tratto, come quello di cat. n. 15, dalla facciata oggi perduta della casa romana dei Buonauguri in piazza Santa Chiara (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 502, n. 38).

17. *Orazio Coclite difende il ponte Sublicio*

bulino, mm 250 × 321 (lastra).

I, in alto al centro «Monumentum Horatii super pontem confligen/ tis quod aduc in romæ ruinis ita sculptum est»; II, aggiunto in basso a sinistra «.M.L.».

Repertori: CUMBERLAND 524; BRULLIOT 7; LE BLANC 13; PASSAVANT 10; NAGLER 13.

Ancorché l'iscrizione posta in alto individui il modello di questa stampa in un rilievo

antico (così lo hanno trattato Le Blanc e Nagler), sembra piuttosto da riferire a un affresco di Polidoro a Roma sulla facciata di un palazzo vicino alla chiesa di Sant'Agata dei Goti a Montecavallo (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 494, n. 2). Che la matrice fosse da cercare in tale ambito era già stato colto da Cumberland nel 1827 (CUMBERLAND, *An Essay...* cit. n. 7, p. 439, n. DXXIV).

Del soggetto si conoscono diverse copie a disegno (alcune citate da RAVELLI, *Polidoro...* cit. n. 33, pp. 247-248, nn. 352-354) tra cui quella di Parigi, Louvre, inv. 6180r, risulta essere, per i dettagli iconografici, la più vicina all'incisione.

18. *Battaglia navale – I*

bulino, mm 217 × 443 (l'angolo superiore sinistro della matrice è tagliato).

I, in basso a destra «polidoro/ inventor»; II, aggiunto in alto a sinistra «M.L. cu priuilegio»; III, aggiunto in basso verso sinistra l'indirizzo di P. De Nobili; IV, con l'indirizzo di G.G. De Rossi in basso al centro; V, malamente abraso l'indirizzo di De Rossi.

Repertori: CUMBERLAND 528; BRULLIOT 5; LE BLANC 15; NAGLER 15; PASSAVANT 11; HÜLSEN 1921, p. 168, n. 153.

L'origine del soggetto di questa stampa, così come anche di cat. n. 19 e cat. n. 20, è da ricercare nella facciata di Palazzo Gaddi in via della Maschera d'Oro a Roma, dipinta da Polidoro tra il 1523 e il 1524 (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 497, n. 19), come era già stato correttamente individuato da Cumberland (1827).

In particolare questa scena e la seguente facevano parte del fregio posto tra il primo e il secondo piano del palazzo, con le storie dell'arrivo degli Etruschi nel Lazio.

Le matrici di cat. n. 18 e cat. n. 19 sono conservate alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 223/1-2; *Indice delle Stampe intagliate in Rame a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Lorenzo Filippo De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia Romana*, a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1996, p. 462).

19. *Battaglia navale – II (I rematori)*

bulino e acquaforte, mm 224 × 362 (lastra irregolare).

I, in alto al centro «M.L. cum priuilegio.»; II, aggiunto in basso a sinistra «Petri de Nobili bus Formis»; III, compare in alto a sinistra «Gio. Iacomo de Rossi formis Romae alla Pace»; IV, abraso l'indirizzo di G.G. De Rossi.

Repertori: CUMBERLAND 526; BRULLIOT 6; LE BLANC 14; NAGLER 16; PASSAVANT 12; HÜLSEN 1921, p. 168, n. 154.

Si veda quanto riportato alla scheda cat. n. 18.

20. *Il festino di Diana a Efeso*

bulino, mm 233 × 228 (lastra).

Stato unico. In basso a destra «.M.L. cum priuilegio.».

Repertori: BRULLIOT 10 ([?] *Préparatifs pour une sacrifice*); LE BLANC 7; NAGLER 11; PASSAVANT 14.

Il soggetto costituiva parte dell'apparato decorativo della facciata di Palazzo Gaddi (cat. n. 18, cat. n. 19), dove era posto, insieme ad altre scene di sacrificio, negli spazi tra le finestre del primo piano (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 498, n. 19).

21. *Storie di Niobe – I* (FIG. 3)

[*Inizio del corteo degli offerenti che portano i doni a Niobe*]

bulino, mm 195 × 375 (lastra).

I, *ante litteram*; II, aggiunto in basso a destra, nella parte figurata «Pulidorus inuentor» e nel margine inferiore, sempre a destra «.M.L. cum priuilegio.».

Repertori: CUMBERLAND 527.

Sono quattro le incisioni di Michele Lucchese (cat. nn. 21-24) ispirate al fregio con le *Storie di Niobe* sulla facciata di Palazzo Milesi, in via della Maschera d'Oro, commissionato a Polidoro nel 1526 (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 497, n. 18). È probabile tuttavia che non fossero intese come una serie presentando tra loro difformità tanto nelle dimensioni come pure nella direzione in cui gli originali sono stati riprodotti. Questa scena è in controparte.

22. *Storie di Niobe – II*

[*Parte degli officianti davanti al sacerdote e Latona chiede ai figli di vendicarla*]

bulino, mm 165 × 322 (parte incisa).

Stato unico. In basso a sinistra «PVLIDORO».

Per l'origine del soggetto si veda cat. n. 21. La tavola non è firmata ma presenta stilisticamente e iconograficamente tratti di continuità con le opere cat. nn. 21, 23, 24. È nello stesso verso del fregio a cui si ispira.

23. *Storie di Niobe – III* (FIG. 4)

[*Apollo e Diana uccidono i figli di Niobe*]

acquaforte e bulino, mm 165 × 407 (parte incisa).

Stato unico. In basso al centro il titolo «NIOBBE» e il monogramma «ML».

Repertori: CUMBERLAND 529; BRULLIOT 11 (?); LE BLANC 9 (?); NAGLER 12 (?); PASSAVANT 9 (?).

Per l'origine del soggetto si veda cat. n. 21. La tavola è nello stesso verso del fregio da cui è tratta.

24. *Storie di Niobe – IV* (FIG. 5)

[*Apollo e Diana uccidono i figli di Niobe*]

bulino, mm 182 × 268 (lastra).

Stato unico. In alto a sinistra «M.L.».

Repertori: BRULLIOT 11 (?); LE BLANC 9 (?); NAGLER 12 (?); PASSAVANT 9 (?).

Per l'origine del soggetto si veda cat. n. 21. La tavola è in controparte rispetto al fregio da cui trae ispirazione.

25. *Liberazione di san Pietro dal carcere* (FIG. 2)

bulino, 252 × 333 mm (lastra).

Stato unico. In basso a sinistra «Ant Lafrerÿ», in alto a sinistra «Habentur hæc in Romæ in ædæ diui Petri in/ uinculis Monent autem nunquam destitui/ ope diuina eos qui deo maxime fidunt».

L'opera, non firmata, è riferibile a Michele Lucchese su base stilistica. Riproduce parte del fregio, perduto, che si trovava sulla facciata della chiesa romana di San Pietro in Vincoli (LEONE DE CASTRIS, *Polidoro...* cit. n. 30, p. 494, n. 4).

Incisioni da Raffaello

26. *Sacra Famiglia detta La Madonna di Loreto*, 1553

bulino, mm 337 × 253 (lastra).

I, in basso a destra entro riquadro «RAPHAEL VRBIN [N rovescia]/ INV. 1553» (la notizia di un esemplare con queste caratteristiche è desunta dalla banca dati in linea della Biblioteca Nacional di Madrid); II, aggiunto poco sotto la data «M.L.»; III, nella tabella si legge ora «RITRATTO D'VN QVADRO/ DI PITTURA CH'E ALLA M/ DONNA DEL POPLO DI ROMA/ DI RAHAELE DA VRBINO./ ROMAE MDLXXII/ .M.L.»; IV, aggiunto

prima del monogramma di Lucchese «Petri de Nobilibus Formis».

Repertori: NAGLER 4; LE BLANC 2; PASSAVANT 4.

Il soggetto deriva, in controparte, dal dipinto di Raffaello noto come *Madonna di Loreto*, identificabile con la versione oggi a Chantilly, Musée Condé (olio su tavola, cm 120 × 90, inv. 68). Il dipinto appartiene al primo periodo romano di Raffaello (1511-1512) e si trovava nella chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, dove lo ricordano il Codice Magliabechiano (1545 circa) e l'incisione di Michele Lucchese, mentre nel 1591 è documentato nella collezione del Cardinal Sfondrato, sempre a Roma (J. MEYER ZUR CAPELLEN, *Raphael. A critical Catalogue of his Paintings*, 3 voll., Landshut 2001-2005, III, 2005, cat. n. 51 [dipinto], n. 51/III.1 [edizione del 1572 di questa stampa come Anonimo], n. 51.III.8 [edizione 1553 come Lucchese]). Quella di Michele Lucchese non è stata l'unica traduzione a stampa di questo quadro nel XVI secolo, ma è stata la prima; nel 1575 è stato inciso da Giorgio Ghisi in un raffinato bulino edito da Lafrery (P. BELLINI, *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano del Grappa 1998, pp. 233-236, cat. n. 54).

27. *Grottesche* – I

bulino, mm 456 × 306 (lastra).

Stato unico. «Hec rome sunt in pontificis domo/ Raphael durbinas inuentor» e al centro del margine inferiore: «M.L. cum priuilegio».

Repertori: BRULLIOT 4 (la serie); LE BLANC 10 (*Les Arabesque du Vatican*); NAGLER 18 (la serie); PASSAVANT 18 (la serie).

Le iscrizioni presenti su questa stampa e in cat. n. 28 individuano i modelli «in pontificis domo». Non trovano però esatta corrispondenza in alcuna delle pareti della Loggetta Bibbiena, alla quale sono riferibili per l'impianto generale della rappresentazione. Potrebbero essere pertanto derivate da disegni preparatori non definitivi, oppure, meno probabilmente, risultato di interpolazioni attuate dal Lucchese.

La matrice in rame è conservata alla Calcografia Nazionale (inv. 1576; GRELLIUSCO, *Indice...* cit. cat. n. 18, p. 467) e porta incisa sul verso l'opera qui catalogata al n. 40.

28. *Grottesche* – II

bulino, misure non rilevate.

Stato unico. Nel margine inferiore, verso sinistra «M.L. cum priuilegio», nella fascia sopra lo zoccolo «Hec rome, sunt in pontificis domo/ Raphael urbine inuentor».

Repertori: BRULLIOT 4 (la serie); NAGLER 18 (la serie); PASSAVANT 18 (la serie).

29. *Grottesche* – III

bulino, misure non rilevate.

Stato unico. In basso «AVLA PONTIFICVM IN VATICANO. M.L. cum priuilegio».

Repertori: BRULLIOT 4 (la serie); NAGLER 18 (la serie); PASSAVANT 18 (la serie).

La stampa riproduce la volta della Sala dei Pontefici in Vaticano, decorata con simboli zodiacali, opera di Perino del Vaga e Giovanni da Udine.

30. *Marco Curzio si getta nella voragine* (FIG. 6)

bulino, mm 215 × 276 (lastra).

Stato unico. In basso verso sinistra «M.L.».

Opera non citata nei repertori.

Derivazione, in controparte e con varianti, da un particolare nell'affresco di Raffaello raffigurante l' *Incontro di Leone I e Attila* nella Stanza di Eliodoro.

31. *Strage degli innocenti “senza la felcetta”*

bulino, mm 273 × 421 (lastra).

I, *ante litteram*; II, compare in basso a sinistra «M.L. cum priuilegio», e in basso a destra «Raphael. Vrb. inuentor.»; III, nell'angolo inferiore destro «Ant. Lafrerÿ»; IV, aggiunto in basso verso destra «Ioannes Orlandi formis Rome .1602.»; V, l'indirizzo di Orlandi è sostituito con «Henricus Van Schoel. excudit»; VI, la lastra è stata diffusamente ritoccata; la maggioranza dei riquadri è ora ombreggiata con tratteggio orizzontale; VII, su «Henricus» compare uno scudo d'armi con i segni «X X + +» (stato citato da L. CICOGNARA, *Le premier siècle de la calcographie, ou Catalogue raisonné des estampes du cabinet de Léopold Cicognara*, Venezia 1837, p. 216, n. 264, nessun esemplare con queste caratteristiche).

Repertori: LE BLANC 1; NAGLER 2; PASSAVANT 3.

Modesta copia in controparte e con varianti del bulino di Marcantonio Raimondi (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, p. 23, n. 20).

Questa incisione è stata individuata da Herrmann-Fiore come modello per un disegno anonimo della famiglia degli Alberti, che è però nello stesso verso dell'originale di Raimondi e dunque speculare rispetto alla versione incisa dal Grechi, risultando pertanto l'ipotesi della derivazione poco convincente (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 2889, 15948-F-14; K. HERRMANN-FIORE, *Disegni degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, Roma,

Villa alla Farnesina alla Lungara, 25 novembre 1983 – 2 gennaio 1984, Roma 1983, p. 192, cat. n. 120).

Altre invenzioni

32. *Fregio con putti* – I (FIG. 11, alto)

bulino, mm 97 × 332 (lastra).

I, *ante litteram*; II, in basso a sinistra «ML»; III, aggiunti sulla base del capitello al centro della scena l'indirizzo di G. Orlandi e la data 1602.

Repertori: CUMBERLAND 523.

Non è nota l'origine di questo soggetto che forma chiaramente una coppia con cat. n. 33, al quale è accomunato dal tema del fregio con putti che celebrano un simbolo araldico, il monte di tre cime all'italiana. Sembra di poter escludere, per il periodo di attività del Grechi, il riferimento a Sisto V suggerito da George Cumberland, in quanto il pontefice fu elevato al soglio pontificio soltanto nel 1585.

33. *Fregio con putti* – II (FIG. 11, basso)

bulino, mm 96 × 424 (lastra).

I, *ante litteram*; II, aggiunto nell'angolo inferiore sinistro «M.L.».

Repertori: CUMBERLAND 522.

Il soggetto formava una coppia con cat. n. 32.

34. *Uomo dei Dolori* (da Albrecht Dürer) (FIG. 7)

bulino, mm 222 × 140 (lastra).

Stato unico. In basso a destra «MECVM FLAGELLA SVSTINETE/ M.L.».

Opera non citata nei repertori.

Copia nello stesso verso, ma con varianti, dal bulino di Albrecht Dürer (FIG. 8), datato 1509 e frontespizio della serie della *Passione incisa* (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, VII, 1808, p. 33, n. 3; W.L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch. Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer. 10*, New York 1980, p. 11, n. 3).

35. *Martirio di san Lorenzo* (da Baccio Bandinelli)

bulino, mm 270 × 367 (lastra).

I, in basso a sinistra «.M.L. c priuilegio» e, sempre in basso a sinistra, su una tavoletta «BACCIVS/ BRANDIN/ ELVS× INV/ ENTO»; II, aggiunto in basso al centro «Ant× Lafreerj× Romæ»; III, nell'angolo inferiore destro aggiunto l'indirizzo «Petri de Nobilibus Formis»; IV, aggiunto prima del nome di De Nobili «Gio. Bat. De Rossi in pazza [sic!] nauona.»; V, abrasi i riferimenti a De Nobili e De Rossi e aggiunto in basso a destra «In Roma presso Carlo Losi 1774».

Repertori: BRULLIOT 1; NAGLER 7; LE BLANC 4; PASSAVANT 7.

Copia nella stessa direzione, ma di formato ridotto, dal bulino di Marcantonio Raimondi (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, p. 89, n. 104; K. OBERHUBER, *The Illustrated Bartsch...* cit. n. 28, p. 135, n. 104).

36. *Venere, Cupido e un satiro*

bulino, mm 206 × 128 (lastra).

I, *ante litteram*; II, con il monogramma in basso a sinistra «M.L.».

Non è nota l'origine di questo soggetto.

37. *Circe offre da bere ai compagni di Ulisse* (da Parmigianino)

bulino, mm 200 × 143 (lastra).

Stato unico: è presente il monogramma «M.L.».

L'incisione è conosciuta al momento nel solo esemplare del Metropolitan Museum di New York (proveniente dalla Galerie Kornfeld di Berna, Auktion 220, 17 giugno 1998; l'opera è citata nel catalogo di vendita a p. 29, lotto 68, ma non viene illustrata).

È probabile che tra le versioni autografe di Parmigianino di questo soggetto, l'incisione riproduca il disegno degli Uffizi (pietra nera, acquerello marrone, penna e inchiostro, biacca, mm 231 x 279, inv. 750E; A. GNANN, *Parmigianino: die Zeichnungen*, Petersberg 2007, p. 414), da cui è tratto un fortunato bulino di Giulio Bonasone (M. CIRILLO ARCHER, *The Illustrated Bartsch. 28. Commentary. Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1995, p. 292, n. 2803.086).

38. *Asinaria*, 1553 (FIG. 9)

bulino, mm 261 × 430.

I, *ante litteram*; II, nella tabella in alto al centro «potentiā et opes, nisi uirtute/ nitātūr mox interire cōspicies», e in quella destra «Qui carēt uirtute, hanc ueluti

bruta pedibus cō / culcare studēt. Quod si in tales, beneficiū collo/ caueris, nihil aliud egeris, nisi (id quod aiūt)/ oleū et operā te amisisse dolebis MDLIII», il privilegio di Lucchese in basso al centro; III, abrasì e riscritti i commenti in latino accompagnati ora da spiegazioni in italiano; aggiunti all'interno della scena alcuni versi sparsi, ma che secondo la ricostruzione di Massing ('*Washing the Ass's Head*'... cit. n. 40, p. 301) andrebbero a formare un endecasillabo; la data è corretta in 1564. *Repertori*: CUMBERLAND 1827, p. 525 (che però legge la data 1563).

Soggetto afferente alla cosiddetta produzione di stampe popolari. Non si conosce il modello di questa incisione.

39. *La Fortuna e un cavaliere* (da Baldassarre Peruzzi)

bulino, mm 247 × 188 (lastra, angolo inferiore destro della matrice smussato).

Stato unico. In basso «Io son fortuna buona, ho meco Amore,/ Se mi conosci, ti farò signore.».

Opera non citata nei repertori tra le incisioni di Michele Lucchese.

L'opera, che non è firmata, è assegnabile al Lucchese su base stilistica. Adam Bartsch aveva trattato questo bulino in margine al catalogo di Enea Vico (*Le Peintre...* cit. n. 2, XV, 1813, p. 369, *Pièces faussement attribuées a Enée Vico*) «L'on ne connoit pas le peintre d'après lequel cette estampe a été gravée. Elle a beaucoup de la manière de l'école de Raphael. On en attribue la gravure à Enée Vico, mais il est certain, qu'on ne sauroit y reconnoître ce graveur, et il est plus que probable qu'elle n'est point de lui»; nel rispettivo tomo di *The Illustrated Bartsch*, è pubblicata con la didascalia «In the manner of the School of Raphael. Falsely attributed to Enea Vico», senza alcuna proposta attributiva (J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch. 30. Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1985, p. 331).

Si deve a Federico Hermanin l'individuazione del modello per questo bulino in un particolare dell'affresco con la presentazione di Maria Vergine al Tempio di Baldassarre Peruzzi in Santa Maria della Pace a Roma, e l'attribuzione a Michele Lucchese (F. HERMANIN, *Un'incisione inedita di Michele Lucchese*, in *Miscellanea per le nozze Crocioni-Ruscelloni*, Roma 1908, pp. 163-168). Il bulino è assegnato a un anonimo romano da C.L. Frommel (*Baldassare Peruzzi als maler und zeichner*, Wien-München, 1967-1968, p. 129, cat. n. 91).

40. *Sacrificio a Priapo* (da Lambert Lombard)

acquaforte e bulino, mm 305 × 452 (lastra).

I, nel margine inferiore a sinistra «Petri de Nobilibus Formis», e su tre colonne

«Fulmina sub Ioue sunt. Neptuni fulcina telum:/ Ense potens Mars est: hasta Minerva tua est.// Sutilibus Liber commitu prelia thysis:/ Fertur Apollinea missa sagitta manu.// Herculis armata est inuicta dextera claua./ At me terribilem mentula farita facit.»; II, aggiunto in basso a destra «Iosephi de Rubeis formis».

Oltre a questi stati documentati, si deve supporre l'esistenza di un'edizione precedente l'indirizzo di Pietro De Nobili, che risulta attivo successivamente alla morte di Michele Lucchese.

Il soggetto e i versi sono copiati in controparte da un bulino anonimo ma attribuito a Pieter Van der Heyden, edito da Hieronimus Cock ad Anversa nel 1553. Il suo modello era un disegno di Lambert Lombard oggi conservato a Oxford (Ashmolean Museum, inv. WA1863.188; J. VAN GRIEKEN, G. LUIJTEN, J. VAN DER STOCK, *Hieronimus Cock. The Renaissance in Print*, New Haven-London 2013, pp. 114-117, nn. 18a-18b).

L'attribuzione a Michele Lucchese è stata formulata nel 1996 da A. Grelle Iusco sulla base della presenza nell'altra faccia della matrice – che si conserva alla Calcografia Nazionale di Roma (inv. 1576) – di un'altra opera di Michele Grechi, cat. 27 (*Indice delle Stampe intagliate...* cit. cat. n. 18, p. 391).

41. *Sacra Famiglia con san Rocco e san Marco* (da Giulio Romano)

acquaforte e bulino, mm 403 × 293 (lastra).

I, in basso a destra il monogramma di Cartaro «AMK» e quello di Michele Lucchese «.M.L. cum priuilegio», in basso a sinistra entro riquadro, la dedica «IVLI • ROMANI • INVENTVM/ MICHAELIS • LVCENSIS • OPERA/ REPRAESENTATVM/ INLVSTRISIMO Q • DOMINO/ IVLIANO • CAESARINO/ D D»; II, è stato aggiunto dopo la dedica: «ANT • LAFRERI»; III, poco sopra il nome di Lafrery compare ora: «Ioannes Orlandi formis ro/ 1602» (nessun esemplare con queste caratteristiche: se ne desume l'esistenza per la presenza dell'indirizzo di Orlandi nel IV stato); IV, aggiunto «Antonio Carenzani/ formis Romae 1605»; V, abrasi i nomi dei precedenti editori, ma non i monogrammi di Lucchese e Cartaro, aggiunto in basso a destra «Gio. Iacomo Rossi le stampa in Roma alla pace», e nelle aureole i nomi dei santi. La lastra è stata ampiamente ritoccata con tagli trasversali e orizzontali.

Repertori: LE BLANC 3; NAGLER 5; PASSAVANT 5.

In quanto sottoscritta sino dal I stato con due monogrammi, l'incisione è stata assegnata anche all'interno degli stessi repertori ora a Michele Lucchese (si veda la voce *Repertori* in questa scheda), ora a Mario Cartaro (NAGLER, *Die Monogrammisten* cit. n. 11, I, 1858, p. 633, n. 1456.11; PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur* cit. n. 10, VI, 1864, p. 159, n. 42).

Il soggetto è derivato dalla Pala Fugger in Santa Maria dell'Anima a Roma, opera di Giulio Romano degli anni 1522-1523. Il restauro cui la tavola è stata sottoposta nel 2007 evidenzia maggiori punti di contatto della stampa con la Pala Fugger (in particolare nello sfondo a sinistra, con statue entro le nicchie e una figura sulla porta) piuttosto che con il disegno, probabilmente preparatorio per il dipinto, del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. U 14615F; penna e inchiostro bruno, acquarellature brune, lumeggiature bianche, mm 233 × 188), già individuato da Massari come fonte per la stampa (S. MASSARI, *Giulio Romano pinxit et delineavit: opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, Roma 1993, pp. 208-209, n. 193).

Lo stesso restauro ha consentito di stabilire che è derivato dal dipinto anche il disegno del Louvre, dove il leone è voltato in direzione dell'evangelista Marco (inv. 3611; penna e inchiostro bruno, acquarello bruno, rialzi a biacca su carta blu, mm 434 × 290).

La matrice in rame è pervenuta, attraverso le vicende degli editori De Rossi (secc. XVII-XVIII), alla Calcografia dove è attualmente conservata (inv. 623; *Indice delle Stampe intagliate...* cit. cat. n. 18, p. 442, n. 54-11).

42. *Prospettive et Antichità di Roma*

Per necessità di sintesi si è risolto di dare conto in questa sede delle sole tavole numerate sino a 22 e sottoscritte con il monogramma dell'incisore. A queste fa seguito un gruppo di acqueforti stilisticamente compatto, di formato analogo e numerate da 23 a 26, probabilmente di epoca successiva (PICARDI, *Perino del Vaga...* cit. n. 15).

La descrizione degli stati che viene qui proposta è ricavata dall'esame dei soli esemplari della Biblioteca Casanatense di Roma e della Biblioteca Apostolica Vaticana (edizione Mario Cartaro, 1578).

Repertori: LE BLANC 17; PASSAVANT 17.

42.1. *Frontespizio*

acquaforte e bulino, mm 227 × 177 (lastra).

I, «PROSPETTIVE/ ET ANTICHITA'/ DI ROMA/ ALLO ILLVSTRISSIMO/ ET REVERENDISSIMO/ CARDINAL SFORZA/ SIGNORE ET PATRONE/ MIO OSSERVANDISSIMO/ MICHEL CRECHI/ LVCHESI»; a entrambi gli angoli superiori «I.»; II, abraso il nome di Lucchese e sostituito con «MARIO CARTARO/ EXC. ROMA ANNO / M.D.LXXVIII».

42.2. *Lettera dedicatoria con fregio*

acquaforte e bulino, mm 218 × 180 (lastra).

Stato unico (?). Per la trascrizione si veda il saggio introduttivo al catalogo. Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.3.

acquaforte e bulino, mm 213 × 175 (lastra).

Stato unico (?), nell'angolo superiore destro «2», in basso a sinistra «.MI.LV.» e su tabella, in basso al centro «QVANTA FVERIT ROMA IPSA RVINA DOCET». Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.4.

acquaforte, mm 213 × 175 (lastra).

Stato unico (?). Nell'angolo superiore destro «3», nell'angolo inferiore sinistro «.MI.LV.» Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.5.

acquaforte e bulino, mm 216 × 175 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «4», nell'angolo inferiore sinistro «.MI.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.6.

acquaforte, mm 211 × 181 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «5», nell'angolo inferiore sinistro «.MI.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.7.

acquaforte e bulino, mm 217 × 174 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «6», nell'angolo inferiore sinistro «.MI.LV.»; II, abrasi il numero e il monogramma.

42.8.

acquaforte, mm 217 × 175 (lastra).

Nell'angolo superiore destro «7», nell'angolo inferiore destro «.MI.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.9.

acquaforte, mm 214 × 175 (lastra).

Nell'angolo superiore destro «8», in basso a destra «.MI.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.10.

acquaforte, mm 218 × 167 (lastra).

Stato unico. Nell'angolo superiore destro «9». Tavola non firmata ma nello stile delle precedenti.

42.11.

acquaforte, mm 215 × 175 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «10», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.», poco sotto il monogramma di Lucchese se ne vede un secondo «.G.C.», in controparte e tracciato molto leggermente; II, abrasi i monogrammi.

42.12.

acquaforte e bulino (a tratti con effetti quasi di puntasecca), mm 216 × 176 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «11», in basso a sinistra «.ML.LV.»; II, abrasi il numero e il monogramma.

42.13.

acquaforte, mm 217 × 176 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «12», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.»; II, il numero corretto in «15» (?), abraso il monogramma.

42.14.

acquaforte, mm 213 × 175 (lastra).

Stato unico (?). Nell'angolo superiore destro «13». Tavola non firmata ma a noi pare certa l'attribuzione a Lucchese che ha firmato le altre. Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.15.

acquaforte e bulino, mm 181 × 178 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «14», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.16.

acquaforte, mm 216 × 175 (lastra).

Stato unico (?). Nell'angolo superiore destro «15», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.». Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.17.

acquaforte, mm 215 × 184 (lastra).

Stato unico (?). Nell'angolo superiore destro «16», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.». Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.18.

acquaforte, mm 215 × 175 (lastra).

Stato unico (?): nell'angolo superiore destro: «17», nell'angolo inferiore destro: «.ML.LV.». Non presente nell'edizione Cartaro della Biblioteca Apostolica Vaticana.

42.19.

acquaforte, mm 221 × 174 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «18», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.20.

acquaforte, mm 209 × 175 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «19», nell'angolo inferiore destro «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.21.

acquaforte, mm 216 × 174 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «20», nell'angolo inferiore sinistro «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.22.

acquaforte, mm 169 × 172 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «21», in basso a sinistra «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma.

42.23.

acquaforte, mm 217 × 177 (lastra).

I, nell'angolo superiore destro «22», e in basso a destra «.ML.LV.»; II, abraso il monogramma, il numero corretto in «27».

Lastre attribuite da Bartsch a Giacomo Caraglio e restaurate da Michele Lucchese

C.1. *Concilio degli dei* (da Raffaello)

bulino, mm 374 × 542 (lastra).

I, *ante litteram*; II, lastra completamente rilavorata, nell'angolo inferiore destro si legge ora «.M.L. cum priuilegio. Raphael Vrb.».

Repertori: BRULLIOT 2016.II; NAGLER 9.

Il soggetto trae origine, in controparte e con varianti, dall'affresco nella Loggia di

Psiche presso la Villa Farnesina a Roma (1518). Il bulino è assegnato da Bartsch a Giacomo Caraglio (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, p. 89, n. 54; S. BOORSCH, J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch. 28. Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1985, p. 193, n. 54-I; CIRILLO ARCHER, *The Illustrated...* cit. cat. n. 37, p. 187, n. 54).

C.2. *Mercurio conduce Psiche all'Olimpo* (da Raffaello)

bulino, mm 255 × 175 (*trait carré*).

I, avanti lettera; II, nell'angolo inferiore sinistro è stato aggiunto «RA» e nell'inferiore destro «ML»; III, nel margine inferiore verso destra compare ora «Petri de Nobilibus Formis».

Repertori: BRULLIOT 2016.III; LE BLANC 8; NAGLER 10.

Il soggetto del bulino è in relazione, in controparte e con varianti, con un pennacchio della volta della Loggia di Psiche (1518). Il bulino, che in primo stato è anepigrafe, è assegnato a Caraglio da Adam Bartsch (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, p. 86, n. 50; BOORSCH, SPIKE, *The Illustrated...* cit. cat. n. C.1, p. 189, n. 50-II; CIRILLO ARCHER, *The Illustrated...* cit. cat. n. 37, pp. 179-180, n. 2802.050).

C.3. *Enea e Anchise* (da Raffaello)

bulino, mm 249 × 188 (*trait carré*).

I, in alto a sinistra «QVEST'E COLVI CHE A TROIA/ IL PADRE ANCHISE/ TRASSE DEL FOCO . ET DOPPO/ LONGO ERRORE/ SOTTO LA RIPA ANTAN/ DRA APOSAR MISE», ispirata ai *Trionfi* di Petrarca (I, 106-107); II, sulla matrice è stata aggiunta e poi abrasa un'iscrizione in caratteri capitali, di cui si vedono le tracce. L'esemplare conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna manifesta un generale impallidimento e costituisce una prova della necessità di intervenire sul rame per poter procedere a nuove edizioni; III, la matrice è stata ripresa a bulino; aggiunti nell'angolo inferiore sinistro «RA.» e nell'angolo inferiore destro «M.L.»; IV, in basso a sinistra compare ora «Petri de Nobilibus Formis».

Opera non citata nei repertori delle stampe di Lucchese.

Soggetto ispirato al gruppo di figure in primo piano a sinistra nell'*Incendio di Borgo* di Raffaello nell'omonima sala (1514-1517), che riproduce in controparte e con varianti. La stampa, che non presenta nei primi due stati indicazioni di responsabilità, è trattata da Bartsch come lavoro di Caraglio (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XV, 1813, p. 94, n. 60; BOORSCH, SPIKE, *The Illustrated...* cit. cat. n. C.1, p. 199, n. 60; CIRILLO ARCHER, *The Illustrated...* cit. cat. n. 37, p. 196, n. 60).

Attribuzioni dubbie e opere d'incerta identificazione

D.1. *Bassorilievo con antiche navi* (da Polidoro da Caravaggio)

Repertori: NAGLER 17.

Non abbiamo potuto rinvenire composizioni sottoscritte dal Lucchese con queste caratteristiche.

D.2. *Strage degli innocenti* (da Baccio Bandinelli)

bulino, mm 260 × 367 ca.

I, prima del nome di Lafrery; II, con l'indirizzo di Lafrery; III, aggiunto l'indirizzo di Pietro De Nobili (citato da Zani, ms parmense 3613, p. 622).

Repertori: NAGLER 3.

Secondo Nagler dovrebbe trattarsi di una copia dell'incisione di Marco Dente dal disegno di Baccio Bandinelli (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XIV, 1813, pp. 24-25, n. 21). Tuttavia non abbiamo reperito opere con queste caratteristiche. Per le dimensioni e poiché il riferimento bibliografico di Nagler è a Bartsch vol. XIV, p. 93, dove è citato e descritto il *Martirio di san Lorenzo* (cat. n. 35), è ipotizzabile che si sia trattato di un refuso.

D.3. *Serie di otto fregi* (da Polidoro da Caravaggio)

Repertori: NAGLER 19.

Opere di falsa attribuzione

F.1. *San Sebastiano* (da Michelangelo)

L'opera descritta nei repertori sette e ottocenteschi (ORLANDI, *Abecedario...* cit. n. 4, tav. D, n. 16; STRUTT, *A Biographical...* cit. n. 5, p. 108; LE BLANC 6; PASSAVANT 8) come un san Sebastiano con il monogramma ML e la data 1550, è identificabile con il bulino di Melchior Lorck riprodotto *Aman* crocifisso in un pennacchio della volta della Cappella Sistina (*Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, Amsterdam 1954-, XXII, 1978, p. 186, n. 11).

F.2. *Baccanale* (da Michelangelo)

Nella voce relativa a Nicolas Béatrizet (n. 2322), tra le copie del *Baccanale* da Michelangelo (B. 40), Nagler (*Die Monogrammisten* cit. n. 11, IV, s.d., p. 732, n. 2232-14), oltre alla versione anonima con l'indirizzo di Antonio Lafrery, ne cita anche una incisa da Lucchese. Non avendo sino ad ora rintracciato una stampa con simili caratteristiche, e per il fatto che la notizia non è ripresa dallo stesso Nagler nella voce relativa a Michele Lucchese nello stesso volume (IV, n. 1977), si ritiene possibile trattarsi di un refuso.

F. 3. *Adorazione dei pastori*

L'incisione e il relativo disegno preparatorio (Paris, École des Beaux-Arts, inv. donation Masson n. 1177) sono attribuiti a Michele Lucchese da B. Davidson su base stilistica (*Introducing...* cit. n. 13, p. 552, nota 13). Il bulino è concordemente riferito a Georges Reverdy e per tale ragione viene proposto in questa sezione del catalogo (BARTSCH, *Le Peintre...* cit. n. 2, XV, 1813, p. 468, n. 4; S. BOORSCH, J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch. 31. Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York 1986, p. 306, n. 4).

Collezioni

Il numero arabo costituisce il riferimento al numero di catalogo, la cifra romana allo stato dell'esemplare, ove ci sia stato possibile determinarlo.

Amsterdam, Rijksmuseum: **13-I; 13-III; 18-II.**

Bergamo, Accademia Carrara: **14-II; 35-V.**

Bologna, Pinacoteca Nazionale: **13-I; 18-III; 19-II; C.1-I; C.3-II.**

Boston, Museum of Fine Arts: **38-III; C.3-II.**

Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: **18-II; 19-I.**

Brescia, Musei Civici: **31-V.**

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique: **35; C.3.**

Budapest, Szépművészeti Múzeum: **31-I; 31-VI; 36-II; 41-II; C.1-I; C.1-II; C.2-I; C.3-II.**

Cambridge, The Fitzwilliam Museum: **20; 32; 33; 41-III.**

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: **13-II; 18-II; 19-I; 20; 31; 41-V; 42** (ed. Cartaro 1578, lac.); **C.3-IV.**

Firenze, Biblioteca Marucelliana: **16-I; 16-II; 19-II; 31-I; 35-IV; 41-V; C.3-II.**

Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe: **20; 21-II; C.3-I.**

Haarlem, Teylers Museum: **13-III; 14-II; 18-III; 19.**

Harvard Art Museum – Fogg Museum: **16-II; 18; 19-III.**

London, The British Museum: *13-II; 13-III; 15-II; 16-II; 17-II; 18-II; 18-III; 19; 19-I; 20; 26-III; 27; 32-III; 33-II; 38-I; 38-III; 40-II; 41-I; C.1-I; C.2-I; C.3-II; C.3-III.*

London, Victoria & Albert Museum: *13-III; 27; 40-I; C.2-I; C.3-II.*

Madrid, Biblioteca Nacional: *18-II; 18-III; 19-II; 25 (FIG. 2); 26-I; 31; 35-II; 41-II; C.1-I; C.1-II; C.2-I; C.2-III; C.3-IV.*

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: *13.*

Madrid, Real Biblioteca: *13; 19; 35; 38.*

Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli: *13-IV; 18-V; 35-IV; 41-I.*

München, Staatliche Graphische Sammlung: *15-II.*

New York, The Metropolitan Museum of Art: *13; 17-II; 18-III; 19-I; 20; 26-II; 37; 42 (2 diverse edizioni); C.1-I; C.2-II.*

Oxford, Ashmolean Museum: *32-II; 33-II; C.1-I; C.2-I; C.3-IV.*

Padova, Musei Civici: *35.*

Paris, Bibliothèque nationale de France: *13; 13-I; 16-II; 18-III; 19-II; 22; 23; 27; 28; 29; 30; 31; 35-V; 41-II; C.3-III.*

Paris, Louvre: *C.1-I; C.2-I.*

Parma, Biblioteca Palatina – Raccolta Ortalli: *31; 31-I; 35-III; 39; 41-II.*

Pavia, Musei Civici: *13-II; 17; 31; 35.*

Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi: *19-IV; 31-V; 31-VI; 35; C.1-I.*

Roma, Biblioteca della Camera dei Deputati: *42.*

Roma, Biblioteca Casanatense: *18-III; 19-II; 20; 40-II; 42 (I edizione); C.2-III.*

Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte – Raccolta Lanciani: *26-IV; 31; 35-II; 35-V; 41-V; 42 (lac.);*

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica: *13-III; 14-II; 15-II; 16-II; 17-II; 18-II; 18-V; 19-I; 19-II; 19-IV; 27; 31-IV; 31-VI; 35-IV; 35-V; 36-I; 38-II; 39; 41-III; 41-V; 42 (lac.); C.1-I; C.1-II; C.2-I.*

San Francisco, Fine Arts Museums: *13-I; 18-II; 31-I; 36-II.*

San Lorenzo de El Escorial, Real Colección de Estampas: *13-II; 14-I; 15-I; 17-I; 18-I; 19-I; 20; 21-I; 29; 30; 32-I; 33-I; 34; 35-I; 38-I; 38-II; C.1-II.*

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati: *31.*

Vienna, Graphische Sammlung Albertina: *13-I; 18-I; 19-I; 20; 24; 25; 31-V; 32-II; 33-II; 35; 36-II; 38; 39; 41-II.*

Paolo Bargigli e Andrea Appiani per un disegno di Alessandro Sanquirico, *la Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del dì 26 Giugno 1803 An° 11*

Daniele Pescarmona

Un solo foglio, presumibilmente perché incorniciato e non raccolto nelle usuali cartelle, e quindi dimenticato nei depositi della Pinacoteca, rimase escluso dal fondo archivistico dei disegni e stampe dell'architetto Luigi Cagnola, già conservato nella villa Rotonda di Inverigo, depositato dalla Soprintendenza alle Gallerie di Milano alla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli con verbale del 9 aprile 1962⁽¹⁾.

Portato anni dopo nell'istituto Gabinetto dei disegni e rimossa la cornice, si è potuto accertare che si tratta di un disegno (inchiostro a penna e acquarellato, mm 330 x 475) ingrandito con l'apposizione di una fascia esterna che porta il disegno a una misura di mm 430 x 565. Sul margine inferiore della fascia sono le seguenti iscrizioni, a penna: «Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del dì 26 Giugno 1803 An° II», «Bargigli inv.» e «Sanquirico fece dal vero». Sul secondo cenotafio da destra è la dedica a Parini⁽²⁾(FIG. 1).

È preparatorio dell'acquatinta raffigurante la *Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 Giugno 1803 Anno II*, festa istituita a Milano per commemorare annualmente la proclamazione della Repubblica Italiana (parte figurata: mm 325 x 474; lastra: mm 372 x 496). Altre iscrizioni: «Appiani inv.» e «Sanquirico fece dal vero». La dedica a Desaix del secondo mausoleo da sinistra non compare nel disegno⁽³⁾.

La *Descrizione della festa nazionale*, pubblicata per l'occasione, precisa quello che vi si vede:

In quella parte del Bosco, che guarda il Naviglio, grandeggia la Statua della Repubblica Italiana. L'ara circolare che le fa da base è cinta all'intorno da un bassorilievo, in cui si rappresentano i diversi Dipartimenti, che in sembianza di giovani donne, si tengono per la mano e si muovono in danza, in quella guisa che in alcune famose pitture si veggono le Ore esultanti intorno a cocchio del Sole. Intorno per la grand'Area, ove sta eretto l'Obelisco Egizio, si arriva al Bosco sacro, dedicato alla memoria degli uomini illustri.

Al lato destro s'innalzano i Mausolei dei guerrieri più distinti tanto Nazionali che Esterni, i quali hanno sacrificato la loro vita, per la difesa della Repubblica. Dall'altra parte sorgono i Cenotafi dei più chiari letterati Italiani, che la morte ne ha rapiti dalla fondazione della Repubblica medesima sino a questo giorno. [...]

Nel mezzo del viale, che divide i due lati, sopra nobile piedistallo si vede la Statua dell'Immortalità, che da una Musa, e da parte di Marte riceve i nomi dei Letterati e dei Guerrieri, scritti a lettere d'oro⁽⁴⁾.

Le «specifiche delle spese», conservate fra i documenti dell'organizzazione della festa (che ebbe Andrea Appiani quale direttore; mentre Carlo Brentano de Grianty, direttore generale dei teatri, ebbe l'incarico di organizzare una «cantata», o «azione scenica», straordinaria alla Scala), informano degli scultori e dei pittori chiamati a realizzare gli apparati figurati e delle ricompense richieste: Luigi Manfredini (L. 1800), Angelo Pizzi (L. 1813,12), Grazioso Rusca (L. 675), Pasquale Leoni (stuccatore, L. 2000), Emilio Annoni (pittore, L. 1024), Alessandro Sanquirico (L. 4200) e Vincenzo Bargigli (pittore ornatista, L. 800)⁽⁵⁾.

Il 21 luglio 1803 Appiani scrisse al Ministro degli affari interni:



FIG. 1 - Alessandro Sanquirico, *Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del dì 26 Giugno 1803 An° II.* Milano, Pinacoteca di Brera, Gabinetto dei disegni e delle stampe

Il totale della spesa per la Festa Nazionale 26 Giugno ammonta a L. 87855.13.6. come rilevate dai confessi che ho l'onore di presentarvi. Avendo ricevuto L. 84000 rimango creditore di L. 3855.13.6.

La piena soddisfazione, che il Governo si compiace dimostrarmi colla sua approvazione pel buon successo delle predetta Festa, mentre forma la più lusinghevole consolazione ad un'anima sensibile, impone al tempo stesso al mio cuore il dolce dovere della più viva riconoscenza. Vi prego, Cittadino Ministro, di partecipare al Governo, e far da Esso aggradire questi miei sinceri sentimenti.

Mi prendo nuovamente la libertà di raccomandarvi l'Architetto [Paolo] Bargigli che ha lodevolmente disimpegnato le incombenze, che gli furono da me affidate.

Una settimana dopo, la Ragioneria generale del Ministero fece conoscere al Ministro la propria valutazione: «Il Cittadino Appiani raccomanda al Ministero l'Architetto Bargigli, che lodevolmente ha disimpegnate le affidategli incombenze. Nissuno però meglio dello stesso Cittadino Appiani può consultarne una gratificazione».

Appiani ricevette una gratificazione di 200 zecchini come Direttore della festa e in più un onorario annuo di 100 zecchini; come Commissario delle Belle Arti. Non risulta che Paolo Bargigli sia stato gratificato in alcun modo.



FIG. 2 - Alessandro Sanquirico, *Festa per la Pace di Lunéville e posa della prima pietra del Foro Bonaparte*, inv. AS, G 5-13. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

Si deduce, in conclusione, che Appiani ebbe bisogno in corso d'opera, per passare da un momento di progettazione ad una fase di realizzazione, di essere coadiuvato dall'esperienza di un architetto, e che la partecipazione di Bargigli (che il 9 novembre 1801, organizzando la festa per l'anniversario del 18 Brumale al Foro Bonaparte, aveva titolo di direttore delle Feste nazionali) sia stata definita nell'ambito di accordi privati.

È presumibile che questi, come risulta dall'iscrizione apposta sulla fascia del disegno, abbia curato l'esecuzione e il posizionamento dei mausolei e dei cenotafi del 'Bosco sacro'. Appiani era però il direttore responsabile degli avvenimenti della giornata e il credito di «inventore» sulla stampa è stato pertanto modificato⁽⁶⁾.

Una diversa stampa di Sanquirico reca però il nome dell'architetto, e illustra la *Festa per la Pace di Lunéville e posa della prima pietra del Foro Bonaparte* (10 fiorile anno IX, 30 aprile 1801 (FIG. 2))⁽⁷⁾.

Il programma della festa ci fa comprendere il significato dei tre grandiosi e pretenziosi monumenti eretti sulla piazza antistante il Castello diroccato. Al centro «si vedrà un tronco di colonna con sculture a basso rilievo esprimenti la discesa delle Falangi Francesi dal Gran S. Bernardo, ed i primi fatti d'arme che prepararono la memoranda giornata di Marengo. Su questo tronco si vedrà grandeggiare la statua della Pace». A destra «sarà innalzato un triangolare monumento sacro alla memoria degli estinti Generali Joubert, Championnet, e Desaix, nomi cari agli amici della Libertà Italiana. Nella parte inferiore fingeranno riposte le ceneri di tutti gli altri guerrieri così Francesi che Cisalpini, che hanno col loro sangue cementata la nostra Libertà». Sul lato sinistro «sorgerà un Tempio circolare dedicato all'Immortalità. Sulla sommità di esso si vedrà torreggiare la statua di Bonaparte, e quella della Vittoria in atto di coronare l'Eroe, e negli intercolonnii saranno situati i busti di vari Generali Francesi»⁽⁸⁾.

Due mesi prima (10 ventoso anno IX, 1° marzo 1801), per ordine di Napoleone Bonaparte, Generale in Capo dell'Armata d'Italia, si era svolta ai giardini pubblici la «festa funebre» in memoria dei generali e dei militari caduti nella campagna d'Italia.

Anche qui ci soccorre il programma della commemorazione: «C'est au centre du grand carré de verdure, qui est au milieu de cette promenade, que sera placé le monument élevé en l'honneur des Généraux Dalton et Calvin, et des Braves morts au champ d'honneur dans cette campagne. Le dessin est du célèbre Appiani»⁽⁹⁾.

La necessità della Repubblica di crearsi un proprio repertorio di uomini illustri sarà poi trasmessa al Regno d'Italia nella commissione del 'Pantheon' da far sorgere, non più con strutture effimere, nell'area della chiesa di San Michele ai nuovi sepolcri. Ma, si è visto, già nel 1803, all'epoca della Repubblica Italiana (quando vicepresidente era Francesco Melzi d'Eril, convinto sostenitore di sentimenti nazional-

patriottici), i ‘boschetti’ annessi ai giardini pubblici erano stati consacrati al ricordo non più solo degli uomini d’arme, ma anche dei civili resisi benemeriti nell’ambito delle scienze e delle lettere (e qui viene subito da pensare alle trattative per l’elezione dei componenti dell’Istituto nazionale e al successivo arricchimento di busti e di statue che qualificherà il palazzo di Brera). Inadeguata, in questo contesto, era la spianata del Foro Bonaparte; più opportuno fu considerato l’ambiente raccolto e frequentato dei giardini, che

vengono riguardati oggigiorno [a giudizio di Ercole Silva] come un bisogno importante per gli abitanti di una città, poiché non solamente temperano i travagli della giornata, risvegliando sentimenti, ma insensibilmente ancora rimuovono il cittadino dai divertimenti ignobili e pericolosi, e lo avvezzano a trattenimenti migliori...⁽¹⁰⁾.



FIG. 3 - Alessandro Sanquirico, *Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 3 Giugno 1804 An. III*, inv. Raccolta Beretta E2, tav. 412. Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli

NOTE

- ⁽¹⁾ Iniziata nel 1950 con la richiesta di esportare alcuni arredi della villa Rotonda di Inverigo (venduta l'anno prima all'Opera dei mutilati di don Gnocchi), una pluriennale trattativa si svolse, a Milano, fra il Ministero della Pubblica Istruzione e la contessa Maria Luisa D'Adda Salvaterra in De Pange, residente a Parigi. Il 22 novembre 1952 fu sottoscritta una convenzione che prevedeva, fra l'altro, la cessione al Ministero della proprietà dei disegni e delle stampe dell'architetto Cagnola (già 'vincolati' dalla Soprintendenza Bibliografica della Lombardia il 10 novembre 1928 e anch'essi conservati nella villa di Inverigo, acquisita per via ereditaria dalla contessa De Pange). Preso in consegna il 4 dicembre 1952, l'archivio fu annotato sul Registro Cronologico della Soprintendenza alle Gallerie di Milano il 20 giugno 1962 (nn. 2351-4288). Non avendo ancora la Pinacoteca di Brera un proprio Gabinetto dei disegni, fu depositato, con la clausola di temporaneità, presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Per informazioni sulla raccolta: P. MEZZANOTTE, *Collezioni lombarde di antichi disegni. II. L'Archivio del marchese Cagnola*, «Palladio», nn. 3-4, 1952, pp. 182-184; C. ALBERICI, *Disegni e stampe dell'archivio Cagnola, ora in deposito presso la Raccolta delle stampe Achille Bertarelli nei Musei civici di Milano*, «Arte Lombarda», 1963/1, pp. 143-150. Per le modalità di acquisizione: Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano, Archivio dell'Ufficio Esportazione, posizione XIII, fascicolo 37; D. PESCARMONA, *Come si è formato e ha preso avvio il Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca di Brera. Settantasette anni di storia (1937-2014)*, relazione depositata agli atti d'archivio della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano (20 marzo 2015), consultabile su <http://www.academia.edu/12107377/Come_si_%C3%A8_formato_e_ha_preso_avvio_il_Gabinetto_dei_disegni_e_delle_stampe_della_Pinacoteca_di_Brera._Settantasette_anni_di_storia_1937-2014_> (30-04-2015).
- ⁽²⁾ Il disegno (inv. Cagnola 4289, inv. dis. 1003) è stato esposto alla Villa comunale dell'Olmo a Como: *L'Età Neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra (Como, Villa Comunale dell'Olmo, luglio – ottobre 1959), a cura di A. Ottino Della Chiesa, Como 1959, pp. 145-146, n. 414. Cinque anni più tardi è ancora ricordato da G. HUBERT, *La sculpture sans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, p. 229, n. 1. La pionieristica, e oggi dimenticata, mostra di Ottino Della Chiesa (che segue, sempre a Como, quelle dedicate ai pittori lombardi del secondo Ottocento, 1953, e al Luini, 1954), costituisce, come ho avuto già occasione di accennare, per lo sforzo organizzativo messo in atto e per la quantità di materiale selezionato, un contributo importantissimo alla conoscenza dell'arte a cui la mostra stessa è dedicata. Come era allora consuetudine, il catalogo non illustra tutte le opere esposte ma la mostra lasciò indubbiamente un'impronta di cultura e uno stimolo di studio a chi ebbe la fortuna di visitare le sue stanze.
- ⁽³⁾ Per l'organizzazione e lo svolgimento della festa: F. MAZZOCCA, *Milano neoclassica*, in F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI, E. COLLE, con la collaborazione di E. Bianchi, *Milano neoclassica*, Milano 2001, pp. 9-80, in particolare pp. 56-61; E. BOSI, *26 giugno 1803: Festa Nazionale della Repubblica Italiana* e schede 251, 252, in *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 11 novembre 2002 – 28 febbraio 2003) a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Milano 2002, pp. 55-61, p. 208; A. BURATTI MAZZOTTA, *Richiamo all'antico e memorie della tradizione nei disegni per la Milano napoleonica*, «Archivio Storico Lombardo», 2003 [2004], pp. 143-166, in particolare 161-163; O. SELVAFOLTA, *Gli "ornati dell'allegrezza": luoghi, apparati e ideologia delle feste nella Milano*

napoleonica, «Archivio Storico Lombardo», 2003 [2004], pp. 167-192, in particolare 181-184; F. MAZZOCCA, *Arti, propaganda e promozione tra la Repubblica italiana e il Regno di Napoli*, in *Due francesi a Napoli*, atti del Colloquio internazionale di apertura delle celebrazioni del Bicentenario del Decennio francese, 1806-1815 (Napoli, Palazzo Serra di Cassano, Castelnuovo, 23-25 marzo 2006), a cura di R. Cioffi, R. De Lorenzo, A. Di Biasio, Napoli 2008, pp. 91-100, in particolare pp. 95-97; B. BOIFAVA, scheda, in *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi e F. Repishti, Cinisello Balsamo 2011, p. 112.

Il programma della giornata è esposto in un fascicolo a stampa, *Descrizione della festa nazionale che si celebra in Milano. Nel giorno 26 Giugno 1803, anno II. R. I.*, di cui più copie sono conservate all'Archivio di Stato di Milano (ASMi), Potenze Sovrane, cart. 140. (Tutta la documentazione relativa alla festa citata nel testo e nelle note ha la stessa collocazione). Per una cronaca (critica) della manifestazione: L. MANTOVANI, *Diario politico ecclesiastico*, a cura di P. Zanoli, 5 voll., Roma 1985-1994, II (1803-1805), Roma 1987, pp. 128-132. A p. 138 è riportata la voce «che il governo ha dato al pittore Appiani L. 10.000 per la di lui assistenza, opera, e direzione della festa del giorno 26. Bisogna bene, che questo nostro governo si senta ben ricco, per fare simili elargizioni: e si sente ricco, perché non paga i grandiosi debiti nazionali, perché non fa ripristinare i Monti». L'autore della cronaca, sacerdote ex-carmelitano, è particolarmente attento a registrare i dati economici della vita quotidiana, le variazioni dei prezzi dei beni di consumo, dell'ordinamento tributario e delle rendite finanziarie; non manca di rilevare lo stato di precaria sussistenza dei religiosi e le elargizioni concesse ai protagonisti della propaganda e della politica culturale del governo (Appiani e Monti, in primis). Sull'argomento converrà ritornare con specifico interesse. Si vedano anche gli appunti di Francesco Reina (in cui compare anche il nome di Bargigli): «Melzi vice Presid.e gli ordinò la dispos.e delle Feste. Fu idea dell'Appiani quella del primo Circo di Legno, ed ebbe seco l'Arch. Bargigli nomin.o Archit.o degli Spettacoli da poi. Il Circo di Legno fu una maraviglia de' tempi mod.i fatta in un baleno colla sola spesa di L. 83/mila mil.i e diede la prima idea del Circo Stabile d'oggi. I Legnajuo- li Rocca, Valentini, Mezzanotte e Grassi furono gli Operaj, e Sanquirico il Pittore. Furono impegnate L. 40/mila per le prime spese. Questo Spettac.o fu il 1802. al 2. [sic] Giugno compleanno dell'arrivo de' Francesi in Italia». G. L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, «Labyrinthos», 10, 1986, pp. 103-124, in particolare p. 106.

Due acquetinte di Alessandro Sanquirico, disegnate dal vero su invenzione di Andrea Appiani, illustrano i luoghi attrezzati in cui si svolsero i raduni pubblici. La seconda è la *Veduta del Circo eretto nel Foro Bonaparte*. Cfr. V. CRESPI MORBIO, *Alessandro Sanquirico. Teatro, Feste, Trionfi. 1777-1849*, Torino 2013, figg. 16-17.

La *Veduta de' Giardini Pubblici* fu rieditata l'anno seguente con un nuovo titolo (*Veduta dei Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 3 Giugno 1084. An III*, Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. Raccolta Beretta EZ, tav. 412; FIG 3) in occasione della ripetizione della festa che si avvale degli stessi apparati, rimossi, inventariati e conservati nel magazzino della chiesa sconsacrata di San Vincenzino.

Nella didascalia della fig. 7 pubblicata da Adele Buratti Mazzotta (*Richiamo all'antico...* cit, p. 162) per errore la stampa è indicata come disegno preparatorio.

⁽⁴⁾ *L'Inventario delli Effetti serviti per la Festa [...] consegnati [...] nel Magazeno di S. Vincenzino* ricorda i nomi dei personaggi alla cui memoria furono innalzati monumenti: Lazzaro Spallanzani, Charles Antoine Desaix, Barthèlemy Catherine Joubert, Luigi Palcani, Pietro Verri, Eberhard, (Giovanni Battista ?) Casali, Giovanni Fantuzzi, Lorenzo Mascheroni, Minotti, Jean Etienne Champignonnet, Giuseppe Parini.

⁽⁵⁾ Spettano a Grazioso Rusca e ad Angelo Pizzi le statue, in legno e in stucco, sistemate nei giar-

dini pubblici (rispettivamente la *Vittoria* [*Repubblica Italiana*, nella *Descrizione*] e il gruppo dell' *Eternità con Marte e la Storia* [*Musa*, nella *Descrizione*]). Nel circo eretto nel Foro Bonaparte furono collocate le statue di Luigi Manfredini (*Napoleone Primo Console*, la *Fama* e la *Vittoria*). Manfredini restaurò anche le statue della *Repubblica francese* e della *Repubblica italiana*.

Alla festa poté trovare soddisfazione anche «le bas peuple»; furono infatti assoldati: un giocatore di bussolotti, un proprietario di cani addestrati a ballare, un pagliaccio, un burattinaio, un marionettista, un esecutore di ombre cinesi, un gestore di giostra, uno di camera ottica e un altro di una macchina elettrica, suonatori ciechi e varie compagnie di cantanti.

Le scene della 'cantata' della Scala (*Il giudizio di Numa*, libretto di Luigi Cerretti, musica di Vincenzo Silva) furono eseguite da Paolo Landriani (pagato con L. 540) e da Pasquale Canna (L. 1500), che si avvale per le figure della collaborazione di Emilio Annoni (L. 369). Nell'azione scenica compare davanti al re Numa, accanto ad Alessandro e a Cesare, il generale Desaix, a sostenere i meriti di Bonaparte. Il 18 luglio il direttore Grianty scrisse all'incaricato del portafoglio degli Affari Interni per rendere conto delle spese di cui ai propri mandati: «Non mi resta che un abbozzo ovale in tela rappresentante il Primo Console colorito dal Cittadino Appiani, che ho fatto collocare nel Camerino del Direttore del Teatro alla Scala dove vi resterà finché non Vi piaccia di ritirarlo, essendo esso pure a Vostra disposizione». Si può credere che si riferisca al ritratto descritto, nel libretto, sul sipario dell'ultima scena.

Per il libretto: <<https://archive.org/stream/ilgiudiziodinuma00fed#page/n1/mode/2up>> (30-04-2015).

- ⁽⁶⁾ Per l'esecuzione del circo, secondo disposizioni contrattuali, Appiani avrebbe potuto rivolgersi all'architetto Luigi Canonica, Soprintendente Generale delle Fabbriche Nazionali. Per evitare potenziali dissidi il nome di Canonica comparirà assieme con quello del pittore fra i curatori della festa dell'anno seguente.

Per Paolo Bargigli: R. GRASSI, *Paolo Bargigli (1762-1818 ca.)*, in *Contro il barocco. Apprendistato e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, Gian Paolo Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 387-394.

- ⁽⁷⁾ Alessandro Sanquirico, *Festa per la Pace di Lunéville e posa della prima pietra del Foro Bonaparte*, «Paolo Bargiglio Arch.to Romano inv.to», «Alessandro Sanquirico disegnò dal vero ed incise a Milano». Raccolta Bertarelli, AS G 5-13 (stampa colorata). CRESPI MORBIO, *Alessandro Sanquirico...* cit. n. 3, fig. 11.

- ⁽⁸⁾ Per il programma della festa: *Raccolta delle leggi, proclami, ordini ed avvisi pubblicati in Milano dal giorno 13 Pratile Anno VIII (2 Giugno 1800) epoca del ritorno dell'Armata Francese in questa Città*, tomo II, Milano s.d., pp. 111-112.

E. BOSI, schede 248, 249, 250, in: *Napoleone e la Repubblica Italiana...* cit. n. 3, pp. 207-208; BURATTI MAZZOTTA, *Richiamo all'antico...* cit. n. 3, p. 157; SELVAFOLTA, *Gli "ornati dell'allegrezza"...* cit. n. 3, p. 178-180; BOIFAVA, scheda in *Luigi Canonica...* cit. n. 3, p. 111.

- ⁽⁹⁾ Per il programma e l'organizzazione della festa: ASMi, Spettacoli pubblici, p.a., cart. 1, e *Raccolta delle leggi...* cit. n. 8, pp. 66, 73-74; BOIFAVA, scheda in *Luigi Canonica...* cit. n. 3, pp. 110-111.

- ⁽¹⁰⁾ E. BRAMBILLA, *Devozione ufficiale e devozione popolare*, in: *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di M. Petrantoni, Milano 1997, pp. 121-141, in particolare pp. 130-132; D. PESCARMONA, *Gloria e memoria, all'ombra dei musei*, in: *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di S. Sicoli, Milano 2010, pp. 165-175, in particolare pp. 168-169; ID., *Come si è formato*

il “*pantheon monumentale degli illustri contemporanei*” del palazzo delle arti e delle scienze di Brera (prima della collocazione in cortile della statua di Napoleone di Antonio Canova), in corso di pubblicazione.

Per l'elezione dei primi componenti l'Istituto (Andrea Appiani, Vincenzo Monti, Pietro Moscati, Barnaba Oriani, Ermenegildo Pini, Francesco Soave, Alessandro Volta e altri), nominati da Bonaparte il 22 ottobre 1802: F. DELLA PERUTA, *Dall'Istituto nazionale all'Istituto reale: un profilo istituzionale*, in *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di E. Brambilla, C. Capra, A. Scotti, Milano 2008, pp. 19-32.

Per la storia e l'impiego pubblico dei giardini progettati da Giuseppe Piermarini: S. SICOLI, *I Giardini Pubblici di Milano dal Progetto di Giuseppe Piermarini agli inizi degli anni '40 dell'Ottocento*, in S. GARUFFI, S. SICOLI, *I Giardini Pubblici di via Palestro*, Vigevano 1997, pp. 18-79. La citazione di E. SILVA, *Dell'Arte de' Giardini Inglesi*, Milano anno IX (1801), è a p. 77.

Nel disegno di Sanquirico di Brera si vede, unico contrassegnato con un nome, il cenotafio di Giuseppe Parini. Nei *Sepolcri* (1806-1807) Ugo Foscolo lamenterà che la città di Milano non avesse ancora dedicato al poeta una lapide, un monumento. Già collocato nel cortile del palazzo di Brera, su un tronco di colonna, era il busto scolpito da Giuseppe Franchi e dallo stesso donato all'amico ritrattato, che lo conservò fino alla morte nel proprio appartamento. Il monumento, il primo pubblico eretto nel palazzo, era però il risultato di un'iniziativa privata, poiché donato da Barnaba Oriani. G. FUMAGALLI, *Albo pariniano, ossia Iconografia di Giuseppe Parini*, Bergamo 1899, pp. 100-101; A. VICINELLI, *Il Parini e Brera. L'inventario e la pianta delle sue stanze. La sua azione nella scuola e nella cultura milanese nel secondo Settecento*, Milano 1963, pp. 247, 251, 275, fig. 14; PESCARMONA, *Gloria e memoria...* cit., pp. 166-167.

GABINETTO DEI DISEGNI

L'eredità del Tibaldi nella bottega dei pittori Andrea e Domenico Pellegrini

Lara Maria Rosa Barbieri

Scorrendo le pagine delle guide storiche milanesi sei-settecentesche si incontrano sovente i nomi di Andrea e Domenico Pellegrini, padre e figlio, pittori celebrati dai loro contemporanei, quali il Morigia⁽¹⁾ ed il Borsieri⁽²⁾, come virtuosi eredi della tradizione di Pellegrino Tibaldi.

Originari dell'illustre famiglia radicata nel territorio di Puria in Valsolda, di entrambi la critica si è occupata in maniera sporadica ma manca al momento un profilo esaustivo.

Andrea (1550 circa-1620) è figura rimasta a lungo nell'ombra, a tratti sfuggente, dai contorni non ancora definiti⁽³⁾. Figlio di Galeazzo⁽⁴⁾, un fratello del padre di Pellegrino, Tebaldo Tibaldi⁽⁵⁾, nacque presumibilmente a Puria attorno al 1550⁽⁶⁾ e da lì potrebbe essersi trasferito molto precocemente nella pianura lombarda.

Ancora sconosciute sono le opere del nostro antecedenti il suo soggiorno madrileno (circa tra 1586 e 1591). Rimangono due sole menzioni: la prima, quella di un «Messer Andrea Thibaldi pittore», relativa ai lavori ad affresco nel castello di Landriano, proprietà dei conti Taverna nella campagna pavese⁽⁷⁾. Se da un lato l'apparato figurativo approntato nelle sale ben si concilia con le attitudini del nostro, che qualche decennio più tardi sarà chiamato nel Palazzo Ducale di Milano a dipingere scene di carattere profano e grottesche, ciò che invece porta a dubitare del fatto che si tratti proprio del cugino del Tibaldi è, da un lato, la giovane età, circa diciannove anni, che questi doveva avere nel 1569, anno a cui risalgono gli affreschi⁽⁸⁾ e, soprattutto, il fatto che venga ricordato come «Thibaldi», che in realtà è soltanto un soprannome, e non come Pellegrini.

Allo stesso modo si ha notizia di un «Gio: Andrea Tibaldo Peregrino nepote⁽⁹⁾ del signor Peregrino ingenero» citato in rapporto ad un affresco raffigurante una *Madonna in trono col Bambino, sant'Agata, san Pietro martire e i santi Ambrogio e Gregorio Magno*, dipinto nella cappella intitolata al santo domenicano nella parrocchiale di Lonate Pozzolo⁽¹⁰⁾. Siamo attorno al 1572, ma la mancanza di un confronto

con altre opere giovanili impone una certa cautela nel considerarlo tra gli esordi di Andrea.

Una sicura conferma dell'attività milanese del nostro giunge dalle carte dell'archivio parrocchiale di San Vittore, dove già nel 1968 Costantino Baroni⁽¹¹⁾ segnalava una ricevuta di pagamento, datata 8 febbraio 1584 nella quale Andrea Pellegrini dichiara il compenso ottenuto dal padre don Evangelista di Grassi per gli affreschi e per «un'ancona ad olio» eseguita per una cappella di cui, però, non veniva precisata l'intitolazione. Da un secondo documento, rintracciato da chi scrive inserito accanto al precedente, si apprende che la pala doveva raffigurare un *Cristo crocifisso con i santi Pietro e Paolo*, opera di cui ad oggi non si ha alcun riscontro.

Per le pitture sulle pareti laterali supplisce in qualche modo il suggestivo ricordo che monsignore Carlo Dell'Acqua, parroco di San Vittore dal 1934 al 1962, ha affidato alle pagine del Bollettino parrocchiale⁽¹²⁾, dove accennava a tracce di affreschi cinquecenteschi ritrovati sotto le tele della cappella di San Pietro nel corso dei restauri del 1934; notizia che permette almeno di identificare il vano come il quinto sulla destra. Purtroppo anche di questi non è stata rintracciata documentazione fotografica, né è stato possibile verificare in loco.

Per San Vittore si può quindi solo ipotizzare un precoce intervento di Andrea nel cantiere da poco terminato; una delle primissime decorazioni, presto sostituite, di cui le guide storiche non danno conto, mentre ricordano invece le pitture di Pietro Gnocchi, dello Scaramuccia e del Nuvolone ancora presenti⁽¹³⁾.

Dopo queste prime esperienze scarsamente documentate, la formazione del nostro proseguì nel solco tracciato dal suo più illustre parente, Pellegrino Tibaldi, architetto della Fabbrica del Duomo durante l'episcopato di Carlo Borromeo (1564-1584), in seguito chiamato in Spagna da Filippo II per dipingere nel monastero di San Lorenzo dell'Escorial⁽¹⁴⁾. Nell'estate del 1586⁽¹⁵⁾, poco dopo l'arrivo a Madrid, Pellegrino Tibaldi scrisse al cugino, il quale, il 6 ottobre dello stesso anno stese un *Memoriale* in cui rende nota la richiesta pervenutagli dallo stesso Tibaldi di raggiungerlo in Spagna con «altri pittori»⁽¹⁶⁾. La notizia è suffragata dal Morigia⁽¹⁷⁾ e ripresa, poi, anche da Luigi Lanzi⁽¹⁸⁾, che ricordano il nostro attivo nel cantiere madrileno. La chiamata a Madrid del cugino da parte del Tibaldi risponde all'esigenza di quest'ultimo di circondarsi di collaboratori fidati: anche suo nipote, Giovan Battista Tibaldo, compare come testimone in un atto redatto all'Escorial nel 1589⁽¹⁹⁾ e in un altro documento dell'anno successivo in cui è citato insieme ad Andrea⁽²⁰⁾.

Il nostro deve aver affiancato il Tibaldi mettendo mano al ciclo di affreschi del chiostro basso del monastero, realizzato tra il 1586 e il 1590⁽²¹⁾. Nello stesso 1590 Pellegrino riprendeva ad affrescare le pareti della Biblioteca, mentre Andrea, forse per una causa precedentemente intentata contro un certo «Francisco Milanés» (probabilmente Francesco Brambilla, il Giovane⁽²²⁾, aiuto di Pellegrino nei lavori del



FIG. 1 - Andrea Pellegrini, *Orazione di Cristo nell'orto di Gethsemani*. Lodi, chiesa di San Cristoforo, cappella della Pietà, lesena destra

Duomo, come gentilmente mi suggerisce Jessica Gritti), si vide costretto ad abbandonare la Spagna l'anno successivo⁽²³⁾.

La vicenda madrilena si interruppe così, bruscamente, lasciando alcuni strascichi nella documentazione⁽²⁴⁾. Al 10 maggio 1591 risale la quietanza di pagamento tra Pellegrino e Andrea «suo servitore», il quale ricevette 178 ducati e 4 reali come saldo per la sua opera pittorica all'Escorial e per la sua venuta in Spagna⁽²⁵⁾.

Immediatamente successiva all'esperienza presso la corte reale, come si vedrà di capitale importanza per l'opera del nostro, si colloca la presenza di Andrea all'interno della chiesa olivetana di San Cristoforo a Lodi per un ciclo di affreschi nella cappella della Pietà con scene della *Passione di Cristo*, a lui recentemente ricondotto da Federico Cavalieri⁽²⁶⁾. Oltre alla testimonianza della *Cronaca* seicentesca dell'olivetano Vincenzo Sabbia, che data il ciclo attorno al 1594, ricordando le pitture di Muzio Piazza sulla volta e per «le figure da basso un pittore nominato m.ro Andrea milanese, il qual non dipinse cosa che fosse buona»⁽²⁷⁾, conforta nell'attribuzione, nonostante le pitture siano piuttosto sciupate ed appesantite, il vedere quell'eco tibaldiana, già ravvisata peraltro da Fiorenzo Baini, e la persistenza di modelli estranei alla cultura laudense ipotizzata da Cavalieri⁽²⁸⁾. Elementi che trovano una nuova conferma nel confronto tra la scena dell'*Orazione di Cristo nell'orto di Gethsemani* (FIG. 1), nella cappella laudense ed il medesimo soggetto dipinto da Andrea in sodalizio con il Tibaldi appena qualche anno prima all'Escorial (FIG. 2).

Modelli madrileni che godettero di particolare fortuna e che sono replicati nelle tele raffiguranti l'*Orazione nell'orto* (inv. 481; FIG. 3), la *Flagellazione* (inv. 482) e l'*Incoronazione di spine* (inv. 483) ora conservate nelle Civiche Raccolte d'Arte di Palazzo Marliani Cicogna a Busto Arsizio. Di provenienza incerta, forse parte di un ciclo più ampio, la loro tradizionale attribuzione al Figino⁽²⁹⁾, o alla sua cerchia⁽³⁰⁾, è stata accantonata di recente da Mauro Pavesi⁽³¹⁾, il quale, per primo, le ha avvicinate alla cultura dei Pellegrini pensando a Domenico. Possiamo in questa sede avanzare l'ipotesi che siano opere di Andrea che, di ritorno dalla Spagna, avrebbe portato con sé alcuni disegni, se non addirittura i cartoni di Tibaldi, e che abbia continuato ad utilizzarli come repertorio.

Rientrato a Milano dopo il soggiorno in Spagna ed il breve incarico nel lodigiano, sappiamo Andrea stabilmente residente in città: già il Morigia lo aveva annoverato tra gli «uomini che vivono onestamente», lodando ne *La Nobiltà di Milano* le sue pitture, purtroppo perdute, sulla volta della cappella maggiore nella chiesa di San Gerolamo in Porta Vercellina⁽³²⁾, da considerarsi dunque antecedenti il 1595. In quello stesso anno il pittore dimora nella parrocchia di Santa Maria alla Porta⁽³³⁾, che lascerà soltanto qualche anno dopo per trasferirsi nella vicina San Pietro alla Vigna, dove è attestato in uno *status animarum* del 1602⁽³⁴⁾.

Considerate le sue prime commesse al ritorno dalla Spagna non stupisce il fatto di



FIG. 2 - Pellegrino Tibaldi e Andrea Pellegrini, *Orazione nell'orto*. San Lorenzo El Escorial, chiostro

trovarlo di nuovo in contatto con l'ambiente olivetano, ma soprattutto in rapporto con la nobiltà spagnola.

Al 27 giugno 1595 risale il contratto per il completamento della decorazione della volta e per la pala d'altare⁽³⁵⁾ nella cappella intitolata a San Giacomo in Sant'Eustorgio, di patronato della nobile famiglia di Francesco Juvara⁽³⁶⁾.

Il documento, sinora inedito, permette di confermare al nostro quanto già riconosciuto su basi stilistiche⁽³⁷⁾. Ad Andrea, che per la prima volta figura come «filius quondam Galeacij», venne dunque richiesto di «perficere» la cappella seguendo quanto era già stato tracciato da Carlo Urbino. Sulla volta, nella metà verso l'interno della chiesa, eseguì l'*Ascensione*, al centro, con profeti, figure allegoriche ed elementi in stucco. Stucchi e dorature che dovevano essere realizzati anche «sopra la nave della chiesa», a suggello dell'arco di ingresso alla cappella. Di seguito gli viene allogata l'ancona (ora Milano, Sant'Eustorgio, Museo della Basilica, inv. n. 33)⁽³⁸⁾, «depinta a olio in tela, o, asse come sarà più utile et bene a fare, con sopra il misterio della passione de Nostro Signore quando fu levato dalla croce con tutte quelle figure che a tal atto si trovano», in cui le linee sinuose delle corporature, esageratamente allungate, denotano



FIG. 3 - Andrea Pellegrini, *Orazione nell'orto*. Busto Arsizio, Civiche Raccolte d'Arte di Palazzo Marliani Cicogna

un gusto ancora manierista. La terza richiesta riguarda «li quadri da le bande di detta capella (sic) vi habbi a dipingere a guazzo et per tutto con colori de li più fini che vi siano altri misterij dela (sic) passione di Nostro Signore in modo che corrispondano ala (sic) detta ancona», pitture che vengono menzionate dal Torre e dal Latuada⁽³⁹⁾ con un'attribuzione al figlio Domenico e che purtroppo non si sono conservate.

L'impegno del nostro comprendeva anche la rifinitura delle cornici e delle vetrate che avrebbero palesato gli stemmi dei committenti, il tutto per il prezzo concordato di 1080 ducatonì «da soldi 114 l'uno». La tempistica venne fissata con l'inizio dei lavori nel mese di luglio dello stesso anno e con un termine massimo di due anni.

Si giunge così al 1597 anno in cui, terminato verosimilmente l'impegno presso il convento domenicano, troviamo il nostro attivo come frescante nel Palazzo Ducale. Il suo nome compare, infatti, unitamente a quello di altri artisti, quali: Camillo Procaccini, Giovan Battista della Rovere, detto il Fiammenghino, Simone Peterzano, Michel Angelo Carmelitano e Giovan Battista Volpino, in calce ad una richiesta, inoltrata il 27 marzo dello stesso anno dal capomastro Valerio Profondavalle, il quale, «trovandosi in grandissima strettezza di danari», supplica l'autorità affinché venga spedito il mandato di pagamento per i lavori eseguiti nell'inclusa lista⁽⁴⁰⁾. Purtroppo nulla si è conservato della decorazione cinquecentesca delle sale, abbellite in occasione della venuta del governatore don Pedro Enriquez de Acevedo, conte di Fuentes⁽⁴¹⁾, di cui rimangono soltanto una serie di pagamenti dall'ottobre 1600 al maggio 1601⁽⁴²⁾. Si trattò essenzialmente di lavori di riparazione di stucchi, pitture che fingevano una tappezzeria, decori a bugne, grottesche e vedute di paesaggi. Lavori 'di poco impegno' che, però, aprirono la strada ad Andrea per un'altra importante commessa pubblica: la decorazione della volta nella cappella del Tribunale di Provvisione.

Ancora una traccia senza opere, essendo il complesso andato perduto. Le guide storiche, dal Santagostino, al Torre, sino al Bartoli⁽⁴³⁾, ricordano brevemente a margine della descrizione dell'oratorio le molte figure colorite da Andrea in varie nicchie sul soffitto.

Di una precedente decorazione ad affresco con un ciclo della vita di sant'Ambrogio, affidata in un primo tempo ad Aurelio Luini, rimane ampia documentazione tra le carte⁽⁴⁴⁾; non sappiamo per certo fino a che punto questa fosse giunta a compimento quando al principio del Seicento altri «eccellenti pittori», tra cui Cerano e Giulio Cesare Procaccini, furono incaricati di realizzare i teleri con le storie del santo da porre alle pareti (ora Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca)⁽⁴⁵⁾. Pur in assenza di elementi documentari rimane plausibile ipotizzare che nell'ambito di questo rinnovamento Andrea abbia posto mano agli affreschi preesistenti aggiornandoli o eseguendoli *ex novo*. Se ci si attiene al programma iconografico messo a punto in precedenza gli spicchi della volta dovevano accogliere le figure dei quattro dottori della Chiesa occidentale e i quattro corrispondenti della Chiesa orientale, ma non avendo

elementi per affermarlo con sicurezza, ci basti rimarcare il fatto che all'interno di questo rilevante cantiere, a cui prese parte una nuova generazione di pittori, il nostro segni invece la continuità con la tradizione precedente.

All'aprirsi del nuovo secolo troviamo nuovamente una traccia della sua presenza nella decorazione della cappella dell'Annunciazione in Santa Maria al Paradiso. La data, 1600, posta all'esterno, sulla lesena di destra, stabilisce un sicuro termine *ante quem*. Dell'originaria decorazione ad affresco e stucco, lentamente emersa con gli ultimi restauri (1979-1982)⁽⁴⁶⁾, non si trova alcuna menzione nelle guide storiche, che del nostro ricordano invece altri lavori nella chiesa, e, al momento, è stata ricondotta alla mano di Andrea solo su base stilistica⁽⁴⁷⁾. Sulle lesene rimangono alcune testine di angeli ed emblemi mariani, mentre nel sottarco e sulla volta sono nove scene figurate inserite entro formelle ovali, quadrilobe ed ottagonali. Nella parte più interna, prive della cornice in stucco e in un ordine erratico, sono lo *Sposalizio*, la *Presentazione di Gesù al tempio*, l'*Incoronazione della Vergine*, la *Natività di Maria* e l'*Adorazione dei Magi*; nel sottarco si susseguono, sempre da sinistra verso destra l'*Incontro dei santi Gioacchino e Anna alla Porta Aurea*, l'*Annunciazione*, l'*Ascensione*, la *Fuga in Egitto* con in mezzo la colomba dello Spirito Santo in stucco a fare da chiave di volta. La qualità delle pitture, sebbene compromessa dallo scialbo che le ricopriva, permette di notare come l'artista abbia utilizzato una gamma di colori cangianti e luminosi, tonalità fredde e acidule e gli stilemi compositivi tipici del repertorio figurativo manierista. Nelle scene della *Fuga in Egitto* e dell'*Incontro alla Porta Aurea*, in particolare, riconosciamo ancora una citazione precisa, seppur semplificata, degli affreschi dell'Escorial che Andrea, anche a distanza di un decennio, continua ad utilizzare come modello.

La produzione del nostro, in generale, si attesta dunque sulla riproposizione quasi pedissequa e ripetitiva di invenzioni già elaborate sotto l'egida di Pellegrino Tibaldi. Come già ricordato quello della cappella della Vergine non fu l'unico intervento nella chiesa. Il sodalizio tra Andrea Pellegrini e i francescani osservanti di Santa Maria al Paradiso fu molto duraturo. Le fonti offrono ragguagli su altre opere come «la Vergine assunta in Cielo entro lo scudo della Volta», ridipinta poi da Ferdinando Porta nel 1737, e una «Tavola della Cappella vicina all'Organo, in cui vedesi un Cristo in Croce»⁽⁴⁸⁾, non meglio identificata; un «Presepio (sic) del Pellegrini» è ricordato dal Borroni e dal Pirovano⁽⁴⁹⁾ collocato nella sacrestia e, infine, l'*Incoronazione della Vergine* nel coro⁽⁵⁰⁾, affresco distrutto nell'Ottocento dall'apertura della grande finestra e di cui rimangono soltanto alcuni lacerti.

Sorte non migliore è toccata alla *Madonna col Bambino*, dipinta ad affresco sul perduto campanile della chiesa di Santa Maria Annunciata in Camposanto, alle spalle del Duomo. Purtroppo anche di quest'opera non rimane traccia né di uno schizzo, né di una documentazione grafica. Soltanto nelle carte dell'archivio della Fabbrica

è registrato il pagamento ad Andrea Pellegrini che, il 23 novembre 1605, riceveva 36 lire imperiali per la «Beata Vergine sopra il Campanile delle Ore in Camposanto»⁽⁵¹⁾. La pittura, appena ultimata, probabilmente doveva versare già in cattivo stato, oppure semplicemente non piacque alla committenza, se solo un mese più tardi, il 24 dicembre, a Michele Alberio fu richiesto di rifarla completamente⁽⁵²⁾. Interessante notare come nel mandato di pagamento Andrea venga ricordato come «padre di Domenico», quasi a sottolineare un ruolo di prestigio assunto nel frattempo dal figlio nel cantiere della Cattedrale.

L'attività di Andrea in città sembra andare esaurendosi con quest'ultima commessa; ancora da verificare è una attestazione per alcuni affreschi nel Santuario di Dongo (1607 circa)⁽⁵³⁾. Di lui poi si perdono le tracce almeno fino al 3 ottobre 1613, quando scrive una lettera di risposta al cardinale Federico Borromeo⁽⁵⁴⁾. Dalle poche righe apprendiamo che egli si trovava allora fuori città, a San Zenone⁽⁵⁵⁾, dove viene informato dal figlio Domenico di una richiesta rivoltagli dallo stesso cardinale e, pertanto, si scusa con il presule di non essere stato presente in città e promette di concludere in tempo il suo lavoro per rientrare a Milano quanto prima.

Quale fosse l'impegno che lo teneva occupato altrove ancora non sappiamo, così come nulla conosciamo dell'incarico affidatogli da Federico Borromeo. La lettera, però, costituisce un documento importante che prova come, nel corso di una generazione, la dinastia dei Pellegrini abbia saputo conquistarsi e conservare un posto privilegiato nell'ambiente cittadino e nella curia milanese. Se per Andrea possiamo pensare ad un aiuto più o meno indiretto da parte del più anziano Tibaldi, Domenico, invece, che quando muore Pellegrino ha all'incirca sedici anni, potrebbe essersi inserito in cantieri prestigiosi, come l'Arcivescovado e la Fabbrica del Duomo, facendosi forte del suo cognome e della tradizione che, di conseguenza, rappresentava.

Andrea muore il 28 agosto 1620, all'età di 70 anni, a Milano nella parrocchia di San Protaso ad Monachos⁽⁵⁶⁾, lasciando erede della bottega il figlio Domenico, a cui inevitabilmente cede il passo.

La personalità di Domenico Pellegrini (1578/1580 circa – ante 1635), a differenza di quella del padre, risulta meglio definita da una maggiore fortuna critica, che ha portato ad identificare una discreta quantità di opere ascrivibili alla sua mano. Di lui conosciamo persino il volto attraverso un ritratto, un tempo conservato nella celebre Galleria Archinto⁽⁵⁷⁾, incluso da Francesco Antonio Albuzzi nel suo *Museo milanese* compreso nelle *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi* (1775-1776)⁽⁵⁸⁾; illustrandone il profilo il segretario dell'Accademia di Brera riporta la dicitura: «vivente, e abitante in Milano nel 1619», palesando la sua stretta dipendenza dalla lettura del testo del Borsieri.

La formazione del nostro, come del resto vuole la tradizione, avvenne certamente

nella bottega del padre. Lo prova l'esistenza di un dipinto raffigurante *Sant'Antonio abate* (FIG. 4), eseguito per la chiesa di Sant'Ambrogio a Trezzano sul Naviglio (ora in deposito presso San Giacomo maggiore) che, in basso, su un cartiglio reca la firma di entrambi: «Andrea et Dominicho De / Pellegrini Pinsit» e la data: 1602. L'opera si trova menzionata con l'attribuzione al solo Domenico negli atti della visita pastorale compiuta dal cardinale Pozzobonelli⁽⁵⁹⁾, che nel 1747 la vide collocata nell'edicola del pilastro sinistro del presbiterio a copertura forse della nicchia dell'altare dedicato al santo, come la memoria tramandata in loco ancora ricorda.

Allo stato attuale risulta molto difficile formulare un corretto giudizio di carattere stilistico: se la composizione della scena, infatti, è ben impostata, soprattutto per quanto riguarda l'anatomia della figura, delineata con tratto deciso, la cromia appare invece pesantemente alterata forse da un restauro recente. Del dipinto non si conosce ancora con certezza la committenza, che la storiografia locale⁽⁶⁰⁾ riconduce all'ambito certosino, per la presenza dei monaci nel territorio di Trezzano, un tempo grangia della Certosa di Pavia. L'opera sarebbe forse da collocare all'interno di un più vasto cantiere, quello della decorazione del presbiterio e della navata della chiesa: un complesso palinsesto, in cui, a più riprese, come rileva Federico Cavalieri⁽⁶¹⁾, potrebbero aver lavorato i due Pellegrini.

Allo stato attuale degli studi il *Sant'Antonio* di Trezzano sarebbe dunque la prima prova, e probabilmente anche l'ultima accanto al padre, del ventiquattrenne⁽⁶²⁾ Domenico che, proprio nello stesso anno, ricevette uno dei suoi primi importanti incarichi: la decorazione ad affresco della cappella privata nel Palazzo dell'Arcivescovado⁽⁶³⁾. Uno dei primi cicli pittorici con cui il cardinale Federico Borromeo intese celebrare le gesta del cugino Carlo, suo predecessore, prossimo alla santità.

Sull'autografia degli affreschi non sono mai stati avanzati dubbi, in quanto i relativi compensi sono puntualmente registrati nei libri Mastri della Mensa Arcivescovile⁽⁶⁴⁾. Diversamente è accaduto per la decorazione del soffitto con l'*Eterno benedicente, angeli e santi vescovi* e per la pala d'altare raffigurante *San Carlo Borromeo in venerazione della Vergine col Bambino e sei offerenti*; lavori per i quali sono annotate soltanto le spese per la posa in opera⁽⁶⁵⁾.

La mancanza di una nota di pagamento intestata a Domenico relativa a questi altri due interventi e lo scarto stilistico evidente tra la decorazione ad affresco e quella su legno e su tela, ha portato inizialmente la critica ad accantonare l'ipotesi di un contributo del nostro in favore di una seconda maestranza, identificata nel Moncalvo⁽⁶⁶⁾ per la sola decorazione del soffitto, mentre per il dipinto dell'altare, in passato, si era pensato al Duchino con la collaborazione della bottega⁽⁶⁷⁾. Attribuzioni ridiscusse di recente da Alessandro Morandotti che, sulla base di un raffronto con il *Ritratto di gentiluomo col falco* nella collezione Koelliker⁽⁶⁸⁾, ha cautamente proposto il nome di Domenico (da lui identificato con il figlio del Tibaldi) per quanto riguarda la pala



FIG. 4 - Andrea e Domenico Pellegrini, *Sant'Antonio abate*. Trezzano sul Naviglio, chiesa di San Giacomo maggiore, depositi (già nella chiesa di Sant'Ambrogio)

d'altare. Dello stesso avviso anche Cavalieri⁽⁶⁹⁾, il quale suggerisce di leggere la decorazione del piccolo ambiente come un complesso unitario, riconoscendo la mano di Domenico Pellegrini non solo nella pala d'altare, ma anche nelle figure dei santi vescovi e degli angeli che ne decorano il soffitto, distinguendo del nostro le medesime «asprezze formali» riscontrabili nei successivi affreschi di Fagnano Olona.

Del resto la fisionomia dei volti ritorna sempre identica sia nella fascia affrescata, sia nei ritratti sul soffitto, anche se non si può fare a meno di osservare come la resa pittorica di Domenico sia naturalmente più rapida e sintetica negli affreschi quanto, invece, più precisa e marcata su altro supporto. Si può dunque pensare che, mentre per le scene dipinte ad affresco il nostro si sia trovato nella condizione di dover inventare una nuova composizione – pochi dal punto di vista formale sono i punti di contatto con il coevo ciclo dei quadroni – per la pala d'altare e per la decorazione



FIG. 5 - Domenico Pellegrini, *Eterno benedicente*. Milano, Palazzo Arcivescovile, cappella di San Carlo, soffitto



FIG. 6 - Pellegrino Tibaldi, *Battesimo di Cristo*. Ancona, chiesa di San Francesco alle Scale, primo altare a destra

del soffitto egli, invece, abbia avuto a disposizione dei modelli già definiti. In particolare si noti, qui per la prima volta, come l'*Eterno benedicente* (FIG. 5) nell'ottagono centrale della travatura lignea sia chiaramente derivato da un modello di Pellegrino Tibaldi, forse un disegno per la stessa figura collocata nella parte alta della pala d'altare con il *Battesimo di Cristo* (FIG. 6), dipinta dal Tibaldi nel 1556 durante il suo soggiorno anconetano per la chiesa di Sant'Agostino (ora in San Francesco alle Scale nella medesima città).

La scelta di Domenico come pittore nella cappella dell'Arcivescovado non solo dimostra come il suo linguaggio fosse considerato *à la page* dal Borromeo, ma deriva, forse, dal preciso intento di ribadire la continuità con l'opera del Tibaldi.

Contemporaneamente alla decorazione della cappellina, il 14 novembre 1603, il nostro viene ricompensato anche per l'esecuzione di 48 medaglie d'argento «d'ordine del Signor Cardinale»⁽⁷⁰⁾, di cui probabilmente realizzò i disegni, pagate complessivamente lire 21 e soldi 19, a dimostrazione di una certa versatilità del suo fare artistico e della fiducia acquisita presso il presule milanese.

Gli incarichi ricevuti dall'arcivescovo segnano un momento importante nell'attività di Domenico, presto coinvolto in un'altra considerevole committenza: quella dei primi venti teleri illustranti i *Fatti della vita del beato Carlo*, di cui nel 1603 realizza la *Traslazione delle reliquie*⁽⁷¹⁾. Si tratta di un episodio isolato, in quanto l'unico di sua mano e, in passato, giudicato dalla critica abbastanza modesto⁽⁷²⁾, non particolarmente riuscito nella misura in cui indugia forse ancora su uno schema troppo rigido, con stilemi tipicamente manieristi – si veda in proposito il dettaglio della figura che funge da 'quinta', accovacciata nel margine sinistro – mentre traspare poco quell'atmosfera languida e sofferente propria dei pittori 'pestanti'. Già Marco Rosci di questo dipinto rilevava «l'infima qualità» in rapporto agli altri teleri della serie, originata dalla «presunzione del Pellegrini di volere esternare una cultura pseudo-michelangiotesca, forse pessimamente appresa dal lontano parente Tibaldi»⁽⁷³⁾; giudizio che a distanza di tempo appare notevolmente ridimensionabile.

Il nostro non fu chiamato ad intervenire nella seconda impresa dei teleri con i *Miracoli*, dove invece vediamo prevalere Cerano e Giulio Cesare Procaccini, ma il contatto con il Capitolo della Fabbrica del Duomo gli offrì contestualmente l'occasione di collaborare all'allestimento degli apparati effimeri, in particolare dei paramenti sacri, approntati per la solenne canonizzazione di Carlo Borromeo, il 1 novembre 1610.

Alla lavorazione dei ricami per il parato romano e milanese attese, infatti, sua moglie, abile ricamatrice in grado di ottenere con l'ago un effetto simile alla pittura, per la quale Domenico fornì forse alcuni disegni e, così come ricaviamo dalla lettura dei documenti, agì in qualità di «impresario» riscuotendone periodicamente i com-

pensi. Proprio in un mandato di pagamento del 23 settembre 1609 troviamo l'intestazione a «domino Domenico Pellegrini marito della domina Antonia dell'Oro la quale lavora de ponti d'inventione della quondam Cantona» come acconto «delle figure che detto Pellegrini ha di far fare dalla sudetta sua moglie per mettere nel manto, et pianeta di sua santità»⁽⁷⁴⁾. Si tratta di una attestazione importante in quanto permette di far luce su un personaggio, Antonia Pellegrini, dai contorni rimasti a lungo incerti.

Dal mandato apprendiamo con certezza il nome di battesimo della donna, Antonia dell'Oro, mentre le fonti storiche a partire da Luigi Lanzi, che la definiva la «Minerva dei suoi tempi», hanno sempre riportato il doppio nome di Ludovica Antonia. Lo stesso abate Lanzi, riprendendo il testo del Lomazzo, di lei dice: «non so in qual grado loro [Andrea e Pellegrino Tibaldi] congiunta [...]. Nella *Guida* del 1783 [del Bianconi] è chiamata Antonia, in quella del 1787 è detta Lodovica, se già non fossero due diverse ricamatrici»⁽⁷⁵⁾.

Questa confusione è perdurata anche negli studi successivi sino al recente ritrovamento da parte di Alba Osimo di un documento relativo alla committenza di uno stendardo per la Basilica di Sant'Eustorgio, in cui compare una «Ludovica de Pelegrinis, filia quondam Domenici, et uxor infrascripti Caroli Antonii Locatelli»⁽⁷⁶⁾. La notizia corrobora il dubbio avanzato dal Lanzi e permette di identificare due ricamatrici: Antonia dell'Oro, moglie di Domenico, nata tra il 1580 e il 1583 e morta nel 1626 come suggerito da Pietro Zani⁽⁷⁷⁾, e Ludovica Pellegrini, loro figlia, nata il 4 luglio 1612, come riportato nel registro dei battesimi della parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedia, dove la famiglia risiedeva⁽⁷⁸⁾. Sulla base degli stessi stati d'anime apprendiamo che nel 1610 Antonia aveva 27 anni⁽⁷⁹⁾; così, data la sua giovane età, è possibile circoscrivere l'inizio della sua attività attorno al 1600, un fatto che, secondo Maria Teresa Binaghi⁽⁸⁰⁾, spiegherebbe anche la mancata menzione della virtuosa da parte del Morigia, troppo vecchio, e del Lomazzo, morto già da qualche anno.

L'attività delle due ricamatrici ed il sodalizio con il loro congiunto pittore apre nuove prospettive di ricerca che, per la loro complessità, esulano dai limiti di questa trattazione e meritano uno studio a se stante.

Il 1610 è dunque per Domenico Pellegrini e per la sua bottega un anno cruciale, che segna il momento di massima fortuna all'interno di un'istituzione prestigiosa quale la Fabbrica della cattedrale milanese, mentre negli anni immediatamente successivi il nostro amplierà la propria attività da Milano alla zona di Varese, lavorando prima nella piccola chiesa di San Giorgio ad Origgio, dove per la cappella di destra realizza un'*Adorazione dei Magi*, firmata «Domenicus Peregrinus F.» e datata 1611⁽⁸¹⁾, poi, nel Santuario della Madonna della Selva a Fagnano Olona, dove, tra il 1612 e il 1613, porta a compimento la decorazione ad affresco delle pareti e della volta del presbiterio⁽⁸²⁾.

Questi due episodi, da un lato, segnano inevitabilmente un ripiegamento rispetto alla precedente produzione, soprattutto se si accosta il dipinto di Origgio al telero per il Duomo milanese ma, dall'altro, mostrano contestualmente la ricerca di una nuova cifra stilistica. Le pitture di Fagnano, in generale, si caratterizzano per un diverso livello qualitativo: nelle scene inserite entro le lunette nella fascia superiore, assistiamo al recupero di un manierismo di matrice tibaldiana, evidente nella torsione dei corpi e nel dettaglio anatomico dei muscoli dei personaggi nella *Flagellazione*; mentre sulla volta, meglio conservata, la potenza espressa nella figura centrale dell'angelo precipite, quasi un'eco dell'*Eterno benedicente* dell'Arcivescovado, lascia presto il posto alla grazia e alla raffinatezza delle figure dei profeti e delle sibille entro gli spicchi. Ritroviamo poi alcuni dettagli non infrequenti nel repertorio figurativo del nostro come le specchiature marmoree poste nella fascia inferiore e i cartigli 'animati', già presenti nella cappella di San Carlo, dipinti a monocromo alla sommità della cornice degli episodi figurati.

Pressoché coevo agli affreschi di Fagnano e, comunque entro il secondo decennio del Seicento si collocerebbe anche l'intervento in Sant'Antonio abate a Milano, dove il nostro prende parte con Camillo Procaccini ed il Moncalvo alla decorazione del presbiterio, rinnovato per volontà della contessa Olimpia Trivulzio Pallavicini. Qui realizza le quattro tele poste sulle pareti laterali sopra il coro raffiguranti gli episodi della vita del santo eponimo (FIG. 7)⁽⁸³⁾.

Il termine *post quem* è fissato in un documento del 5 maggio 1610 rintracciato da Simonetta Coppa⁽⁸⁴⁾, nel quale la contessa otteneva dal Preposito Generale dei Teatini, padre Giovanni Antonio Agrisano, non solo il patronato sulla cappella delle reliquie nella medesima chiesa, ma anche la facoltà di abbellirne il coro.

La committenza dei dipinti dovette concretizzarsi di lì a pochi anni, mentre il termine ultimo dei lavori coincide verosimilmente con il 1619, anno in cui il Moncalvo faceva ritorno in Piemonte⁽⁸⁵⁾. A rivelarcelo non sono tanto i documenti, che ancora attendono uno studio approfondito, quanto il dato puramente stilistico: notiamo, infatti, una certa maturità del nostro sia nella definizione delle figure, sia nella resa naturalistica del paesaggio sullo sfondo, libera da quegli stilemi che caratterizzavano la precedente produzione. La composizione delle scene palesa senza dubbio un debito nei confronti della pittura del Procaccini, presenza carismatica sulla scena milanese e autore della tela con l'*Estasi di sant'Antonio* posta al centro del coro, con cui Domenico ebbe naturalmente modo di confrontarsi, ma anche una certa dipendenza da modelli fissati in precedenza, come gentilmente mi fanno notare Francesca Rossi e Giulio Bora, nella serie di incisioni intitolata *Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum* di Jan e Raphael Sadeler, tratta da disegni di Martin de Vos e tradotta in pittura da Jan Brueghel e Paul Bril in opere presenti nelle collezioni di Federico Borromeo già nel 1609⁽⁸⁶⁾.

In questo primo decennio del Seicento matura dunque l'esperienza di un artista

erede della tradizione del Tibaldi, ma che al tempo stesso non è insensibile al rinnovarsi della cultura figurativa del proprio tempo.

Fatta salva la parentesi varesina, egli risiedette sempre a Milano nei dintorni della parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedia, dove, nel frattempo, si era stabilito con la famiglia già dal 1610⁽⁸⁷⁾. Nel 1613 tra i suoi familiari compaiono anche Costanza Tamagni, la serva, ed un certo «Christoforo Finali», giovane garzone di 17 anni⁽⁸⁸⁾, sostituito di lì a poco da un altro aiuto, Bernardino Alma⁽⁸⁹⁾; segno di una ormai raggiunta sicurezza economica e di una consistente attività della bottega, peraltro rilevabile, come si è detto, nell'opera pittorica.

Un tenore ed un livello ormai consolidato che valsero al nostro l'elogio da parte di Girolamo Borsieri, erudito e «curioso di cose d'arte», come lui stesso amava definirsi⁽⁹⁰⁾, il quale, ponendosi in stretta continuità con l'opera del Morigia⁽⁹¹⁾, include il nostro tra «i pittori, e scoltori apprezzati in Milano». Di lui dice: «Giovan Domenico Pellegrini col dipinger il Chiostro di S. Marco v'ha dimostrando, che non devia punto



FIG. 7 - Domenico Pellegrini, *Sant'Antonio tormentato dai demoni*. Milano, chiesa di Sant'Antonio abate, presbiterio, parete sinistra

dal concetto, in cui sono già stati Andrea, e Pellegrino suoi antecessori»⁽⁹²⁾.

La notizia data dal Borsieri, al tempo presente, ha tutta la freschezza di un appunto preso *en passant*, che dimostra come l'erudito si fosse soffermato ad osservare l'opera nel suo divenire. Rincresce soltanto che egli non l'abbia descritta in maniera più puntuale; ben poco rimane, infatti, dei cortili del convento agostiniano, in buona parte distrutti negli anni Trenta del Novecento per permettere la costruzione del Liceo Parini⁽⁹³⁾.

Uno spazio articolato in due chiostri, di cui quello più piccolo ci viene descritto dalle guide storiche come «d'ogni intorno dipinto»⁽⁹⁴⁾ con le *Storie di sant'Agostino e di san Nicola da Tolentino*, eseguite da maestranze diverse opportunamente scalate nel tempo. Per quanto riguarda la paternità degli affreschi, sia il Torre sia il Bianconi⁽⁹⁵⁾, riportano il nome di Domenico Pellegrini, accanto a quello di uno dei due Fiammenghini, senza però precisare quale⁽⁹⁶⁾, e di Stefano Montalto.

Purtroppo dalle carte d'archivio non è ancora emerso alcun dato utile a chiarire i diversi momenti di questa importante impresa corale. Le pitture, del resto, andarono incontro ad un precoce degrado testimoniato da una prima riparazione, resasi necessaria già all'inizio del Settecento⁽⁹⁷⁾ e dalla scarsa importanza attribuita agli affreschi dalle guide ottocentesche che ne sconsigliavano la visita in quanto, come ricorda il Borroni, «non si può fare gran conto»⁽⁹⁸⁾.

Le pitture dovettero rimanere ancora in loco, almeno per le parti non demolite, fino agli anni Settanta del Novecento, come si può dedurre dalla fitta corrispondenza intercorsa tra la Fabbriceria di San Marco, la Soprintendenza alle Gallerie di Milano ed Italia Nostra⁽⁹⁹⁾. Il 10 ottobre del 1975 il parroco don Giovanni Marcandalli, ottenuta l'autorizzazione dalla Soprintendenza, chiedeva al restauratore Giuseppe Arrigoni (1915-2006) un sopralluogo ed un preventivo di spesa per lo strappo degli affreschi⁽¹⁰⁰⁾. L'intervento fu eseguito verosimilmente entro il luglio del 1984, quando il parroco inviava alla Soprintendenza una richiesta formale per raccogliere in un piccolo museo «vari affreschi del '600, che erano sulle pareti del portico all'aperto», insieme ad altre opere di pertinenza della parrocchia⁽¹⁰¹⁾.

Sfortunatamente non sembra si sia conservata alcuna documentazione fotografica antecedente lo stacco che dia conto di una visione d'insieme. Le pitture erano distribuite su tutta la superficie delle pareti secondo una scansione che ora è possibile, in parte, restituire grazie a due disegni inediti. Un primo foglio (FIG. 8), rintracciato nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco⁽¹⁰²⁾ con un'attribuzione a Pellegrino Tibaldi, mostra la partitura architettonica di una singola arcata suddivisa in una fascia superiore, corrispondente alla lunetta, dove nel timpano spezzato due putti sorreggono uno scudo che racchiude il volto di un santo agostiniano a mezzo busto, identificato da un cartiglio e da due stemmi posti sulla trabeazione. Nella fascia inferiore, divisa in due porzioni da una lesena dipinta, trovavano posto due scene



FIG. 8 - Domenico Pellegrini, *Miracolo delle Pernici*, San Nicola da Tolentino reca il pane agli affamati, inv. n. 4864/48-D222 bis. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

riferite ad altrettanti episodi della vita di san Nicola da Tolentino, di cui abbiamo riscontro nei due affreschi superstiti raffiguranti il *Miracolo delle pernici* (FIG. 9)⁽¹⁰³⁾, in cui il santo trasforma l'acqua in vino e riporta in vita due pernici che gli erano state offerte come pasto, e *San Nicola da Tolentino che reca il pane agli affamati* (FIG. 10)⁽¹⁰⁴⁾, altrimenti noto come il *Miracolo delle rose*⁽¹⁰⁵⁾.

Lo schema era probabilmente ripetuto identico per tutte le arcate del chiostro, con qualche leggera variante. Un secondo disegno, gentilmente segnalatomi da Giulio Bora, mostra infatti la scena dell'*Apparizione della Madonna col Bambino e i santi Agostino e Monica a san Nicola da Tolentino* (FIG. 11)⁽¹⁰⁶⁾, come isolata e priva della cornice architettonica; ciò porterebbe a pensare, data anche la superficie maggiore dell'affresco corrispondente (circa cm 264,5 × 139,5; FIG. 12), fortunatamente conservato, ad una scena concepita come a se stante, forse posta a chiusura dell'intero ciclo. Le dimensioni dei due fogli, pressoché identiche, e la tecnica con cui sono stati eseguiti non lasciano dubbi sul fatto che si tratti di due opere realizzate in serie. Condotti a penna su carta beige, con un tratteggio certo tipico della scuola emiliana, entrambi i disegni mostrano un grado di raffinatezza ed una precisione quasi incisoria tale da poterli considerare come modelli elaborati per essere sottoposti alla committenza e solo in parte tradotti.



FIG. 9 - Domenico Pellegrini, *Miracolo delle pernici*. Milano, chiesa di San Marco, Museo



FIG. 10 - Domenico Pellegrini, *San Nicola da Tolentino reca il pane agli affamati*. Milano, chiesa di San Marco, Museo

Lo scarto con gli affreschi rimane piuttosto evidente, sia nella migliore cura dei dettagli, sia nel maggior numero dei personaggi che affollano le scene nei disegni e che non sempre sono riportati nell'opera finita. È molto probabile che un progetto così ambizioso sia stato corretto e ridimensionato in virtù forse di una maggiore chiarezza compositiva, richiesta soprattutto per le scene narrative o, semplicemente per ragioni pratiche legate all'esecuzione; così si vede ridotto lo scorcio ardito dei putti sulla trabeazione, memore di alcuni fregi di Lelio Orsi, ma di notevole difficoltà nella resa ad affresco. Occorre infine considerare lo stato di conservazione in cui queste pitture sono giunte sino a noi ed il fatto che molti dettagli eseguiti a secco possano essere andati perduti.

Il ciclo si componeva di molte scene: almeno due episodi e una lunetta decorata per ciascuna campata, di cui soltanto alcune sono rimaste nella loro posizione originaria; altre, strappate, sono ora custodite nei locali del Museo e dell'ex chiostro. Ai soggetti a suo tempo identificati da Andrea Spiriti⁽¹⁰⁷⁾, si aggiunga un ultimo frammento inedito, presso la basilica di Sant'Eustorgio, che raffigura un *Santo agostiniano orante*⁽¹⁰⁸⁾.

Tra le possibili fonti iconografiche per l'illustrazione di questo ciclo possiamo annoverare un testo corredato da incisioni, edito pochi anni prima. Si tratta della *Vita di san Nicola* redatta sulla scorta delle fonti antiche dall'agostiniano Ambrogio Frigerio da Bassano, impressa a Milano nel 1603, di cui un esemplare si conserva nella Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli⁽¹⁰⁹⁾; nell'apparato illustrativo è evidente un forte legame con l'impaginazione delle scene sopra descritte e non sembra difficile ritenere che da questo testo il nostro pittore potrebbe aver tratto ispirazione. Stilisticamente emerge l'anelito di Domenico ad adeguare il proprio linguaggio agli stili proposti, in quegli anni, da Camillo Procaccini; si confrontino, a titolo di esempio, i superstiti affreschi di San Marco con la tela del Procaccini raffigurante *San Diego d'Alcalà risana un ragazzo cieco* nella chiesa di Sant'Angelo a Milano, con i disegni per una *Figura stante* (Stuttgard, Staatgalerie, inv. n. 6285) e con alcune teste di uomini barbuti (Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. n. 663)⁽¹¹⁰⁾.

Per quanto riguarda invece la committenza, sebbene manchi ancora un sicuro riscontro documentario, appare scontato che sia da ricondurre all'interno dell'ambiente agostiniano, essendo l'intero ciclo pittorico volto a celebrare i due santi cardini dell'ordine religioso. L'incarico di dipingere le pareti del chiostro di San Marco giunse al nostro probabilmente in virtù di un rapporto di fiducia ormai consolidato con il convento agostiniano. Nel dicembre del 1613 egli, infatti, aveva portato a compimento la decorazione pittorica della navata centrale della chiesa con figure di profeti e santi entro una partitura architettonica. Opera purtroppo perduta a causa della successiva campagna decorativa, ma di cui possiamo avere un'idea dalle rare



FIG. 11 - Domenico Pellegrini, *Apparizione della Madonna col Bambino e i santi Agostino e Monica a san Nicola da Tolentino*. Collezione privata



FIG. 12 - Domenico Pellegrini, *Apparizione della Madonna col Bambino e i santi Agostino e Monica a san Nicola da Tolentino*. Milano, San Marco, Museo

tracce, scarsamente leggibili, nel sottotetto e dalla stima redatta dall'ingegnere collegiato Alessandro Bisnati al termine dei lavori⁽¹¹¹⁾.

Nel giro di queste commesse agostiniane rientrerebbe anche una tela raffigurante *San Nicola da Tolentino*, purtroppo non rintracciata, ma che sappiamo dalle guide storiche⁽¹¹²⁾ dipinta per la cappella laterale destra della chiesa di Sant'Agostino Nero a Porta Nuova, a testimonianza di una certa stima acquisita dal nostro all'interno dell'ordine.

Altre opere invece stentano ancora a trovare una collocazione in questa prima sequenza cronologica. Si tratta dell'intervento in San Giovanni in Era⁽¹¹³⁾, di cui purtroppo non rimane nulla essendo la chiesa andata distrutta. Il Torre ricorda che Domenico dipinse «altri quadri», non meglio precisati «e la soffitta tutta della chiesa fatta di legno»⁽¹¹⁴⁾.

Da una lettera di Girolamo Borsieri al conte Francesco d'Adda ricaviamo un termine *ante quem* (1616) per datare alcuni «dipinti a olio»⁽¹¹⁵⁾, di cui non sappiamo altro, se non che furono eseguiti da Andrea e Domenico per la residenza estiva del Borsieri sul lago di Como e, data la loro destinazione, saranno stati probabilmente quadretti di piccolo formato, opere 'da stanza' di soggetto profano.

All'intervento in San Marco segue dunque un periodo di silenzio che dura alcuni anni, per i quali mancano completamente testimonianze documentarie; un vuoto che dovrà essere necessariamente colmato con nuove acquisizioni.

L'ultima attestazione di un'attività del nostro in territorio milanese risale all'agosto 1625 e riguarda il pagamento per una pittura eseguita sullo stendardo fabbricato per l'offerta dei facchini di San Marco raffigurante, come si legge nella relazione di Fabio Mangone, «Nostra Signora del Duomo con suoi angeli in una Barca con persone che portano calcina, vino, et legna»; opera stimata dallo stesso perito della Fabbrica 10 lire imperiali⁽¹¹⁶⁾. Il manufatto, probabilmente perduto a causa dell'usura, faceva parte di una serie di tessuti eseguiti da artisti diversi all'interno di un più ampio contesto di celebrazioni tenutesi in quell'anno, come risulta dai mandati di pagamento della Fabbrica del Duomo⁽¹¹⁷⁾.

Di lì a poco Domenico lasciò Milano per cercare fortuna altrove. Negli anni tra il 1628 e il 1631 è al servizio del cardinale Maurizio di Savoia (1593-1657), figlio del duca Carlo Emanuele I e di Caterina d'Austria, per il quale realizza alcuni affreschi nelle stanze e nella «vigna» (antico nome della Villa) della Regina, oltre ai «disegni delli abiti del balletto»⁽¹¹⁸⁾. Va detto che dalla metà del Cinquecento sono molti i lombardi che servirono i duchi di Savoia e il nostro sembra, in questo senso, aver seguito l'onda.

L'ultimo documento che lo riguarda, annotato dal Baudi di Vesme, concerne un pagamento registrato nei *Conti della Casa del Cardinale Maurizio di Savoia*, per l'anno 1631, in cui il nostro è chiamato «pittore Pellegrino»⁽¹¹⁹⁾. L'intervento di



FIG. 13 - Domenico Pellegrini, *Studio di nudo maschile*, inv. 4833-B1783. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Domenico nella Villa della Regina finora non è emerso ed è molto probabile che sia andato perduto sotto la successiva decorazione risalente al sesto-settimo decennio del XVII secolo. Queste date però permettono di prolungare la sua attività di qualche anno rispetto all'ultima attestazione finora riportata.

Non si conosce ancora con precisione la data della morte del pittore che avvenne prima del 13 luglio 1635, come desunto dal documento rintracciato dalla Osimo⁽¹²⁰⁾. Il suo nome però non compare nel registro dei morti a Milano negli anni immediatamente precedenti: è possibile che non sia rientrato in città e pertanto occorrerà, forse, cercare altrove le tracce della sua attività.

Il profilo dei due Pellegrini sin qui delineato rimane quello di due personalità che lentamente riaffiorano tra le maglie più nascoste della storia della pittura milanese e lombarda in genere. Un contorno che, per quanto riguarda Domenico potrà essere tracciato in maniera più netta riflettendo anche sulla sua attività di disegnatore. A questo proposito segnalo un terzo disegno, sempre nelle collezioni del Castello Sforzesco (FIG. 13), proveniente dalla Fabbriceria di Santa Maria presso San Celso⁽¹²¹⁾, che riporta in basso un'antica attribuzione a Domenico Pellegrini.

Sul foglio di carta azzurra è uno studio di nudo maschile, tratteggiato a carboncino con leggeri tocchi di biacca. La figura è ripresa seduta, in posizione quasi frontale, il corpo nudo leggermente coperto da un lieve panneggio che ne mette in risalto l'anatomia. Il braccio sinistro è appoggiato, il destro teso nel gesto di ricevere un oggetto sferico da un'altra mano appena accennata. Lo sguardo dell'uomo è intenso, fisso negli occhi di una seconda figura che, al momento, non ci è dato conoscere in quanto il disegno non trova corrispondenza con le opere sinora attribuite a Domenico, ma che senza dubbio si può collocare in un momento della carriera dell'artista quando ancora forte è l'eco della matrice tibaldiana.

Il contributo tiene conto del lavoro di ricerca condotto per la mia tesi di perfezionamento in Storia dell'arte discussa presso l'Università degli studi di Milano (a.a. 2010-2011). Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Giulio Bora, Rossana Sacchi e Fiorella Frisoni per le preziose indicazioni. La mia riconoscenza anche a coloro che mi hanno offerto aiuto e consiglio: Franco Bertolli, mons. Bruno Maria Bosatra, Gianluca Bovenzi, Cecilia Cametti, Carlo Capponi, Cesare Castelli, Federico Cavaliere, Maria Rita D'Amato, Marco Fanelli, Roberto Figlietti, Luciano Formica, fratelel Giorgio Formigari, Leonardo Gattai, Marco Gerosa, Cecilia Ghibaudi, Marzia Giuliani, Jessica Gritti, Silvio Leydi, don Giovanni Marcandalli, Sara Martinetti, Rodolfo Martini, don Gianbattista Milani, Fabrizio Pagani, Luigi Parma, don Piergiorgio Perini, Massimo Piacentini, Fiorenza Rangoni, Francesco Rephisti, Francesca Rossi, Agnese Vastano.

- ⁽¹⁾ P. MORIGIA, *La Nobiltà di Milano* (1595), in Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1619, ed. cons. rist. anast. Sala Bolognese 1979, p. 465.
- ⁽²⁾ G. BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, in Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1619, ed. cons. rist. anast. Sala Bolognese 1979, pp. 65-66.
- ⁽³⁾ Breve la menzione in U. Thieme, F. Becker, *Tibaldi (ursprüngl. Pellegrini) Andrea*, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1939, vol. XXXIII, p. 128.
- ⁽⁴⁾ La notizia è desunta dal contratto per i lavori in Sant'Eustorgio: Archivio di Stato di Milano (ASMi), Notarile, filza 16517, notaio Pompeo Bevilacqua, 27 giugno 1595.
- ⁽⁵⁾ Alcune notizie sulla famiglia si trovano in M. GIULIANI, *Nuovi documenti per la biografia e la formazione culturale di Pellegrino Pellegrini*, «Studia Borromaica», 11 (1997), pp. 47-69.
- ⁽⁶⁾ La data di nascita è desunta dallo *status animarum* del 1602, in cui il nostro risulta avere 52 anni: Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDMi), Sezione X, Sant'Ambrogio, 1587-1631, vol. XXXV, ff. n.n.; citato in B. BESTA, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento*, «Archivio Storico Lombardo», LX, 4 (1933), pp. 447-471, in particolare p. 463. Un'altra attestazione si trova in ASDMi, Sezione X, Sant'Ambrogio, vol. XLIII, q. 12, ff. n.n. Il conto degli anni è però sempre molto approssimato, la conferma viene dalla registrazione della morte: il 28 agosto 1620, all'età di 70 anni (ASMi, Popolazione, p.a., c. 113). Il documento, rintracciato da Mauro Brusa, mi è stato gentilmente segnalato da Giulio Bora.
- ⁽⁷⁾ Nell'elenco dei «Creditori diversi alla eredità dell'Illustrissimo già signor conte Cesare Taverna», morto nel 1569, risulta che «Messer Andrea Thibaldi pittore» doveva avere «per resto de pitture fatte a Landriano lire 214, soldi 8». ASMi, Notarile, filza 15942, 19 settembre 1569, atto 755, citato in S. GATTI, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, «Arte Lombarda», n. 47, 1977, pp. 99-107, in particolare p. 99, nota 3. Un'altra annotazione mi viene segnalata da Francesco Repishti in ASMi, Finanza-Confische, c. 2850, «Tutella, et cura Inventario Addizione d'Heredità del Ill.o Sig. Taverna», f. 58r.
- ⁽⁸⁾ Sugli affreschi nel castello di Landriano: D. DOZIO, *Gli affreschi del Castello di Landriano*, in *Archivio Taverna. Questi conti Taverni...*, *Storia di una famiglia, di un fiume e di un castello*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato, 8 novembre 2007 – 28 febbraio 2008), a cura di Alba Osimo, Milano 2007, pp. 105-106.
- ⁽⁹⁾ Riguardo ai rapporti di parentela all'interno della famiglia molti sono gli errori tramandati dalla storiografia antica come da quella moderna dovuti alle frequenti omonimie.
- ⁽¹⁰⁾ «La capella de S.to Petro martire fu pinta et esspedita (sic) alli 29 de maggio 1572 del mio proprio [la committenza si deve probabilmente al cappellano della chiesa Luigi Piantanida Modoni] in lb. centocinquanta imperiali alli 29 Maggio 1572 il pintore fu mr. Gio: Andrea Tibaldo peregrino nepote del signor Peregrino ingeniero de sua Ill.ma Signoria», (ASDMi, Sezione X, Gallarate, vol. LXV, q.c. 4, «Nota delli paramenti della cappella de S.to Pietro Martire»). Ringrazio Franco Bertolli e Federico Cavalieri per la segnalazione.
- ⁽¹¹⁾ Milano, Archivio Parrocchiale San Vittore, cartella unica, fasc. «Autografi di artisti insigni circa opere eseguite nella Basilica di San Vittore al Corpo»; segnalato da C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I-II, Roma 1968, II, p. 232 nota.
- ⁽¹²⁾ C. DELL'ACQUA, *Vecchie pietre e note musicali*, «La Face», XXII (1934), n. 6-7-8, pp. 6-8. Nel bollettino si accenna alla presenza di cerniere mobili poste in opera negli anni Trenta per per-

mettere la visione degli affreschi sottostanti, non riscontrate in loco. Sui restauri: M. BRUSA, *I restauri della Basilica di San Vittore al Corpo nel XIX e nel XX secolo* <http://issuu.com/flaviogiurlanda/docs/i_restauri_della_basilica_di_san_vittore_al_corpo> (30-04-2015).

- ⁽¹³⁾ C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, in Milano, per Federico Agnelli scult. & stamp., 1674, ed. 1714 (rist. anast. Bologna, 1972), p. 160; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, I-V, in Milano, nella Regio-ducal corte a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, 1737-1738, ed. cons. rist. anast., 6 voll., Milano 1995-2000, IV, 1997, p. 328.
- ⁽¹⁴⁾ Sul cantiere madrileno rimando a: C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi (1527-1597), y su fortuna escorialense*, in *España y Colonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid 2006, pp. 119-135; F. MARÍAS, *Tibaldi all'Escorial: pitture, architetture, architetture dipinte*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2010, pp. 409-444.
- ⁽¹⁵⁾ Tibaldi è attestato in Spagna dal 9 agosto 1586, come informa una nota della sua venuta presso il monastero in qualità di pittore citata da GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Pellegrino Pellegrini, il Tibaldi...* cit. n. 14, p. 133, nota 27; del 18 dello stesso mese è la prima registrazione tra i salariati della Fabbrica (*ibidem*, p. 120; MARÍAS, *Tibaldi all'Escorial...* cit. n. 14, p. 420).
- ⁽¹⁶⁾ ASMi, Autografi, ingegneri e architetti, c. 85, «Memoriale di Andrea Pellegrino del 6 ottobre 1586». Il documento è trascritto in F. MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, «Archivio Storico Lombardo», XXVIII, 32 (1901), pp. 307-350, in particolare p. 349.
- ⁽¹⁷⁾ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano...* cit. n. 1, p. 465.
- ⁽¹⁸⁾ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, (1809-1810), ed. a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze 1968-1974, II, 1970, p. 322.
- ⁽¹⁹⁾ ASMi, Notarile, filza 16480, notaio Giacomo Fedeli, 19 settembre 1590 con lettera del 22 maggio 1589; citato in GIULIANI, *Nuovi documenti...* cit. n. 5, p. 49, nota 38.
- ⁽²⁰⁾ ASMi, Notarile, filza 14275, notaio Alessandro Carcano, 28 marzo 1600, n. 12870-12874. Il documento è citato in GIULIANI, *Nuovi documenti...* cit. n. 5, p. 49, nota 39.
- ⁽²¹⁾ A. BURATTI MAZZOTTA, *L'architettura del Pellegrini tra teoria e rappresentazione*, «Studia Borromaica», 11 (1997), pp. 131-151, tavv. 1-9.
- ⁽²²⁾ M. C. MAGNI, *Francesco Brambilla, il Giovane*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma 1971, pp. 732-733.
- ⁽²³⁾ Della vicenda sappiamo che il 15 giugno 1588 Andrea dettò la procura per muovere causa contro Francisco Milanés. Il documento conservato nell'Archivio Histórico de la Diputación Provincial de Madrid (AHDPM), e.p., dell'Escorial, Francisco Escudero, Pr. 884, s. fol., è segnalato da MARÍAS, *Tibaldi all'Escorial...* cit. n. 14, p. 427, nota 59.
- ⁽²⁴⁾ Il 9 ottobre 1586 è registrato un mandato di pagamento di 300 scudi in favore di Andrea per il prezzo dei colori sollecitatigli conformemente ad una nota del Tibaldi (ASMi, Registri Cancellerie dello Stato, serie XXII, registro 33, ff. 119r-v; gentilmente segnalatomi da Francesco Repishti). Tra le carte rinvenute da Marzia Giuliani è l'inventario dell'eredità di casa Tibaldi redatto alla morte del figlio di Pellegrino, Lucio Baldo, nel 1600, in cui sono elencati alcuni conti di denaro ricevuto da Andrea e una nota di possesso di una tela ad olio con un «Christo grande» (ASMi, Notarile, filza 14275, notaio Alessandro Carcani, n. 12870 - 12874; cfr. GIULIANI, *Nuovi documenti...* cit. n. 5, p. 61, nota 37).

- ⁽²⁵⁾ AHDPM, e.p. Alonso Gascón de Gálvarez, 1591, Pr. 703, fol. 1.227; segnalato da MARÍAS, *Tibaldi all'Escorial...* cit. n. 14, p. 427, nota 60.
- ⁽²⁶⁾ F. CAVALIERI, *Episodi e protagonisti della pittura a Lodi tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, in F. CAVALIERI, M. COMINCINI, *Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600*, «Quaderni del Museo Civico di Lodi», 1 (2010), pp. 11-144, in particolare pp. 15-16.
- ⁽²⁷⁾ Il manoscritto, conservato presso l'Archivio del monastero di Monte Oliveto Maggiore, è stato edito da P.L. MULAS, *Le memorie antiche delli monasterij di Lodi e Villanova di Vincenzo Sabbia*, «Archivio Storico Lodigiano», CXI (1992), pp. 5-101, in particolare pp. 81-82.
- ⁽²⁸⁾ F. BAINI, *Notizie varie sulla decorazione e l'arredo interno della chiesa di S. Cristoforo con due scoperte per la pittura del 600 a Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano», CVIII (1989), pp. 185-204; CAVALIERI, *Episodi e protagonisti...* cit. n. 26, p. 16.
- ⁽²⁹⁾ R.P. CIARDI, *Ambrogio Figino*, Firenze 1968, p. 556, nota 3; M. ROSCI, scheda, in *Donazione don Marco Rossi*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Palazzo Cicogna, 14 maggio – 12 giugno 1994), Busto Arsizio 1994, pp. 18-23. Si veda anche: *Le Civiche Raccolte d'Arte di Palazzo Cicogna: note introduttive e critiche alle sezioni della collezione*, Busto Arsizio 1997, pp. 19, 21-22.
- ⁽³⁰⁾ A. SPIRITI, scheda n. 4, in *Le Civiche Raccolte d'Arte della Città di Busto Arsizio*, Busto Arsizio 2008, pp. 23-25.
- ⁽³¹⁾ M. PAVESI, *Una flagellazione di Ambrogio Figino al Museo del Prado*, «Nuovi Studi», 15 (2009), pp. 191-215, nota 98.
- ⁽³²⁾ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano...* cit. n. 1, p. 465. Di questo intervento non rimane traccia in quanto la chiesa è stata distrutta, ma non sembra da escludere un diretto interessamento dello stesso gesuato che dimorava presso il convento.
- ⁽³³⁾ La notizia compare nel contratto per le pitture in Sant'Eustorgio, cfr. n. 4.
- ⁽³⁴⁾ ASDMi, Sezione X, Sant'Ambrogio, 1587-1631, vol. XXXV, ff. n.n.; citato in BESTA, *Alcune notizie...* cit. n. 6, p. 463.
- ⁽³⁵⁾ ASMi, Notarile, filza 16517, notaio Pompeo Bevilacqua, 27 giugno 1595.
- ⁽³⁶⁾ Provveditore generale dell'esercito di Filippo II, il quale alla morte del figlio, nel 1558, aveva scelto la cappella come luogo di sepoltura intitolandola a san Giacomo e affidando la decorazione a Carlo Urbino. I lavori subirono successivamente una battuta d'arresto e vennero ripresi con il lascito testamentario della figlia dell'ormai defunto Francesco, Maria Juvara (ASMi, Fondo di Religione, Conventi, c. 1111. Il documento è stato trascritto da P. ZANCHI PESENTI, *Regesto*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984, pp. 232-237, in particolare p. 235. Il testamento della donna si trova in ASMi, Notarile, filza 16516, notaio Pompeo Bevilacqua).
- ⁽³⁷⁾ G. BORA, *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica di Sant'Eustorgio...* cit. n. 36, pp. 175-207, in particolare p. 185.
- ⁽³⁸⁾ A. SPIRITI, scheda n. 33, in *Dipinti mobili e sculture in Sant'Eustorgio. I secoli moderni*, Milano 2007, pp. 88-91.
- ⁽³⁹⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 83. Il Torre forse confonde padre e figlio attribuendo le tele a Domenico; LATUADA, *Descrizione di Milano...* cit. n. 13, III, 1996, p. 185. Anche nel testo del Latuada compare l'attribuzione a Domenico.

- ⁽⁴⁰⁾ ASMi, Autografi, Pittori Palazzo Ducale, O-Z, c. 106, fasc. 11. Per i documenti che riguardano la decorazione del Palazzo Ducale rimando a: MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini...* cit. n. 16, in particolare pp. 327-335.
- ⁽⁴¹⁾ Governatore dello Stato di Milano dal 16 ottobre 1600 al 22 luglio 1610.
- ⁽⁴²⁾ Al 9 ottobre 1600 risale un primo compenso di 476.15 lire imperiali per «diverse pitture che [Andrea] ha fatto in questo Palazzo, et racconciato delle altre» (ASMi, Registri delle cancellerie dello Stato e di magistrature diverse, serie XXII, Mandati, c. 44, ff. 6v-7r. Ringrazio Marco Gerosa per la segnalazione). Del 26 ottobre dello stesso anno è un altro documento che attesta il lavoro di Andrea Pellegrini all'interno delle sale di Palazzo Ducale, per cui il nostro viene chiamato per «pingere bussole d'anditi, et altri diversi lavori di pittura», opere stimate dall'ingegnere Tolomeo Rinaldi 371.9 lire imperiali (ASMi, Autografi, Pittori Palazzo Ducale, O-Z, c. 106, fasc. 4, Pellegrini Andrea) e pagate con relativo mandato del 13 novembre (ASMi, Registri delle cancellerie dello Stato e di magistrature diverse, serie XXII, Mandati, c. 44, ff. 38r-v). Una seconda stima, redatta il 16 gennaio 1601, segna il termine dei lavori, iniziati il 17 ottobre dell'anno precedente; in questa ritroviamo anche una descrizione abbastanza precisa delle pitture per una somma complessiva di 366.10 lire imperiali (ASMi, Autografi, Pittori Palazzo Ducale, O-Z, c. 106, fasc. 4, Pellegrini Andrea). Il 5 maggio 1601 è emesso l'ultimo mandato di pagamento per altre 371 lire imperiali «per satisfazione di pitture fatte in diversi luoghi di questo Palazzo»; lavori che furono valutati dall'ingegnere Giovanni Battista Clarici e dal pittore Giovan Battista Cantù (ASMi, Registri delle cancellerie dello Stato e di magistrature diverse, serie XXII, Mandati, c. 44, f. 120v).
- ⁽⁴³⁾ A. SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello: catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città di Milano* (1671), ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980, pp. 55-56, nota 27; TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 241; F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture: che ornano e chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti. Tomo primo, che contiene il Piemonte, il Monferrato, e parte del Ducato di Milano*, in Venezia, presso Antonio Savioli in Merceria, appie del Ponte de' Beretteri, 1776, p. 147.
- ⁽⁴⁴⁾ Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi), Località Milanese, c. 223, 1569-1775, Cappella nel Palazzo del Tribunale di Provvisione, fasc. 1591-1593, 15 maggio 1592, «Pitture nella Cappella del Tribunale di Provvisione coi fatti della vita di S. Ambrogio affidate ad Aurelio Luini»; citato da F. CAVALIERI, scheda n. 548, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, 5 voll., Milano 1997-2001, III, 1999, pp. 94-98.
- ⁽⁴⁵⁾ C. BARONI, *I dipinti del Cerano e del Procaccini per la Cappella del Tribunale di Provvisione*, «Milano. Rivista mensile del Comune», fasc. 4 (1934), pp. 185-190.
- ⁽⁴⁶⁾ Una fotografia antecedente il restauro è conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, Chiese, Santa Maria al Paradiso, faldone 27, inv. A 21293.
- ⁽⁴⁷⁾ C. POZZI SENDRESEN, *La chiesa di Santa Maria al Paradiso*, Milano 1997, p. 19; A. SALVINI CAVAZZANA, *Santa Maria al Paradiso*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 2006, pp. 338-340.
- ⁽⁴⁸⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, pp. 12-13.
- ⁽⁴⁹⁾ B. BORRONI, *Il forastiere in Milano, ossia Guida delle cose rare antiche e moderne della città di Milano, suo circondario e territorio*, in Milano, nella stamperia di Pasquale Agnelli a spesa de' Fratelli Vallardi mercanti di stampe e libri, 1808, p. 52; F. PIROVANO, *Milano nuovamente descritta*, in Milano, dalla tipografia di Gio. Silvestri agli Scalini del Duomo n° 994, 1822, p. 116.

- ⁽⁵⁰⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 13.
- ⁽⁵¹⁾ Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (AVFDMi), Mandati, 1605, c. 36, fasc. 3, 23 novembre 1605; segnalato da E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 102.
- ⁽⁵²⁾ AVFDMi, Mandati, 1605, c. 36, fasc. 3, 24 dicembre 1605.
- ⁽⁵³⁾ F. RANGONI GÀL, *Rivisitando il Santuario di Santa Maria delle Lacrime di Dongo. Riflessioni, in Il campo del tesoro. Santuario e convento di Dongo. 400 anni di presenza francescana*, «Quaderni della Biblioteca del Convento francescano di Dongo», XXV (2014), pp. 73-110, in particolare p. 96.
- ⁽⁵⁴⁾ Milano, Biblioteca Ambrosiana (da ora in poi BAMi), G 214 inf. Bis, f. 302r, (ex 600); segnalato in P. PELLEGRINI, *L'architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, introduzione e note di A. Buratti Mazzotta, Milano 1990, p. 444.
- ⁽⁵⁵⁾ Nella lettera non viene precisato ma si presume sia San Zenone al Lambro, considerata la distanza da Milano e la possibilità che Andrea abbia fatto ritorno nel lodigiano.
- ⁽⁵⁶⁾ Cfr. n. 6. Nel documento si precisa la causa della morte: «catharro obijt».
- ⁽⁵⁷⁾ Sulla collezione custodita nel palazzo di Filippo IX Archinto (1697-1751), veduta all'asta a Parigi nel 1862, poi dispersa rimando a A. MORANDOTTI, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008, p. 35, nota 25.
- ⁽⁵⁸⁾ A.F. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi. Vi si aggiunge una copiosa raccolta di antichi documenti inediti relativi alla detta storia cavati dal corpo delle ordinazioni capitolari esistenti nell'archivio della Veneranda fabbrica del Duomo di Milano*, ms., 1775-1776, a cura di G. Nicodemi, Milano 1956, p. 112, tav. 14.
- ⁽⁵⁹⁾ ASDMi, Sezione X, Casorate e Pieve, vol. XXVI, f. 76; citato in M. COMINCINI, *Spigolature d'archivio*, in F. CAVALIERI, M. COMINCINI, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino. Opere su tavola e tela. Secoli XV-XVIII*, Mazzo di Rho 1999, pp. 142-166, in particolare pp. 143 e 188, nota 10.
- ⁽⁶⁰⁾ R. CONSERVA, G. PONTI, A. VIGORELLI, in *Trecianum. Enciclopedia "Ricerche storiche su Trezzano sul Naviglio"*, 5 voll., Trezzano sul Naviglio 1971-1982, I, 1971, p. 95.
- ⁽⁶¹⁾ *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. 246. In una nota a margine del volume è riportata l'attribuzione a Domenico Pellegrini, formulata da Cavalieri per gli affreschi del presbiterio. Per gli affreschi si veda inoltre *Immagini rivelate. Gli affreschi restaurati della chiesa di S. Ambrogio V. D. in Trezzano sul Naviglio*, a cura di P. Foglia, Milano 2009.
- ⁽⁶²⁾ L'età è desunta dallo stato d'anime della famiglia in cui, accanto ad Andrea, compaiono sua moglie Isabella, d'anni 52, e i figli, Domenico di anni 24 e Galeazzo di 22, ed Anna di Berti, loro serva. ASDMi, Sezione X, S. Ambrogio, 1587-1631, vol. XXXV, ff. n.n.; citato in BESTA, *Alcune notizie...* cit. n. 6, p. 463.
- ⁽⁶³⁾ Sulla cappella dell'Arcivescovado fondamentale rimane il riferimento a S. COPPA, S.A. COLOMBO, *La cappella di San Carlo nell'Arcivescovado di Milano*, Cinisello Balsamo 2002, in particolare per Domenico p. 36, nota 53.
- ⁽⁶⁴⁾ A partire dall'11 febbraio 1602, quando Domenico ricevette una prima somma di 40 lire. Nello stesso anno si susseguono altri pagamenti: il 4 maggio lire 120, il 13 maggio lire 36, il 10 set-

tembre lire 114 ed il 15 ottobre lire 171 (ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVII, 1593-1604, ff. 401b, 449b, 450b, 453b). Nel *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile* si trovano gli altri pagamenti: il 16 ottobre 1602 lire 171, il 19 febbraio 1603 altre lire 171, mentre il saldo fu versato il 13 dicembre dello stesso anno: 340 lire «per haver adorato dipinto il Camerino del Beato Carlo», secondo la stima fatta da monsignor Mazenta, «et altri periti» (ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n.). I pagamenti sono segnalati da: E. VILLA, *400 anni dopo. Qui pregava San Carlo*, «Diocesi di Milano», VI, 4 (1965), pp. 175-183, in particolare p. 181; COPPA, COLOMBO, *La cappella di San Carlo...* cit. n. 63, pp. 20-21.

- (65) Del 30 luglio 1603 è il pagamento di lire 2 e denari 10, al maestro Cornelio Drago per «l'indoratura della Madonna dell'altare del Beato Carlo d'ordine del Signor Cardinale» (ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVII, 1593-1604, f. 507b); mentre il 22 dicembre dello stesso anno, il «legnamaro» Mangone (identificato dalla Coppa nel trevigliese Giovanni Battista, autore degli stalli del coro del Duomo) riceve il saldo per i lavori eseguiti nel suddetto camerino (ASDMi, Mensa Arcivescovile, Registri di cassa e di spese, vol. 25, *Libro del ricevuto e speso per la mensa arcivescovile*, 2 ottobre 1602 – dicembre 1603, ff. n.n.; citato da COPPA, COLOMBO, *La cappella di San Carlo...* cit. n. 63, pp. 20-21.
- (66) M. CARMINATI, *La quadreria. Profilo storico della quadreria arcivescovile*, in *Domus Ambrosii. Il complesso monumentale dell'Arcivescovado*, Milano 1994, pp. 147-159, in particolare p. 150, fig. 154.
- (67) S.A. COLOMBO, scheda n. 407, in *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1999, pp. 257-359; COPPA, COLOMBO, *La cappella di San Carlo...* cit. n. 63, p. 31.
- (68) A. MORANDOTTI, scheda, in *Dipinti Lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Torino 2004, pp. 22-25.
- (69) F. CAVALIERI, *Novara, 7 settembre 1613: Carlo Bascapè, Agata Sfondrati e i primi altari carliani*, in *Divo Carolo. Carlo Borromeo pellegrino e santo tra Ticino e Sesia*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo del Tesoro del Duomo – Museo Borgogna, 16 dicembre 2010 – 20 febbraio 2011), a cura di F. Gonzales, C. Lacchia, Novara 2010, pp. 79-87, in particolare pp. 82, 86, nota 20.
- (70) ASDMi, Mensa Arcivescovile, Mastri, vol. XVII, 1593-1604, f. 447b. Le medaglie non sono state individuate, ma è molto probabile che fossero realizzate in occasione delle celebrazioni del 4 novembre in onore del beato Carlo Borromeo.
- (71) Il primo compenso è registrato il 1 ottobre 1603 ed è l'acconto di 150 lire imperiali per un quadro della vita del beato Carlo, di cui è precisato il soggetto nel secondo pagamento del 22 dicembre 1603, per la somma di altre 250 lire imperiali (AVFDMi, Mandati, 1603, c. 22). I documenti sono stati pubblicati da ARSLAN, *Le pitture del Duomo...* cit. n. 51, p. 101.
- (72) G. BORA, *La pittura del Seicento nelle province occidentali lombarde*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano 1988, I, pp. 77-103, in particolare p. 81.
- (73) M. ROSCI, *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, introduzione di A. M. Brizio, Milano 1965, p. 96.
- (74) AVFDMi, Mandati, c. 34, 1609, 23 settembre; segnalato da M. RIZZINI, «Essendo che sono cose che resteranno a perpetua memoria». *Due ricami milanesi del primo Seicento*, in *Il ricamo in Italia dal XVI al XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Novara 21-22 novembre 1998), a cura di F. Fiori, M. Zanetta Accornero, Novara 2001, pp. 75-144, in particolare pp. 92 e 116, nota 48.

- ⁽⁷⁵⁾ LANZI, *Storia pittorica della Italia...* cit. n. 18, p. 322.
- ⁽⁷⁶⁾ ASMi, Notarile, filza 23168, 13 luglio 1635; documento trascritto da A. OSIMO, *Le Pellegrine, due ricamatrici*, in *Seta oro incarnadino. Lusso e devozione nella Lombardia spagnola*, a cura di C. Buss, *Seta in Lombardia. Sei secoli di produzione e design/2*, Cesano Maderno 2011, pp. 22-24; pp. 192-193.
- ⁽⁷⁷⁾ *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti dell'abate Pietro Zani fidentino. Parte prima*, 28 voll., Parma 1817-1824, XV, 1823, p. 15.
- ⁽⁷⁸⁾ ASDMi, D.S.A., vol. I, *Stato delle Anime, che si trovano nella parrocchia di S. Alessandro quest'anno 1613 a dì 22 d'Aprile*, ff. n.n.
- ⁽⁷⁹⁾ ASDMi, D.S.A., vol. I, *Stato delle anime della parrocchia di S. Alessandro fatto a Pasqua di Resurrezione 1610*, ff. n.n.
- ⁽⁸⁰⁾ M.T. BINAGHI, *I ricamatori milanesi tra rinascimento e barocco*, in *I tessili nell'età di Carlo Bascapè vescovo di Novara (1593-1615)*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo dei Vescovi, 19 novembre 1994 – 19 febbraio 1995), a cura di P. Venturoli, Novara 1994, pp. 97-123, in particolare p. 108.
- ⁽⁸¹⁾ Il dipinto (ora Origgio, Santa Maria Assunta, controfacciata) è registrato nella sede originaria nella visita pastorale del 1621 (ASDMi, Sezione X, Nerviano, vol. XXVII, f. 355v). L'opera è illustrata con un contributo di M.T. Binaghi Olivari in C. MARCORA, *Storia di Origgio*, Viboldone 1973, p. 124; F. CAVALIERI, *Affreschi di primo Seicento tra Saronno e il Verbano: la bottega di Giovan Battista "De Advocatis"*, in *Conservazione e valorizzazione degli affreschi nella Provincia di Varese*, atti del convegno (Varese, 21 aprile 1995), a cura di P. C. Marani, Varese 1997, pp. 75-82.
- ⁽⁸²⁾ Sulla decorazione del presbiterio della chiesa: M. FIOR, *Santuario della Madonna della Selva. Nuovi apporti documentari*, in *Fagnano Olona. Storia e territorio*, Varese 2004, pp. 139-144.
- ⁽⁸³⁾ Le tele sono pubblicate con un'attribuzione incerta alla cerchia di Camillo Procaccini in N. WARD NEILSON, *Camillo Procaccini - Paintings and Drawings*, New York - London 1979, p. 35, figg. 177-178; 181-182.
- ⁽⁸⁴⁾ ASMi, Fondo di Religione, c. 970, 5 maggio 1610; segnalato in COPPA, COLOMBO, *La cappella di San Carlo...* cit. n. 63, p. 37, nota 56 (con bibliografia precedente).
- ⁽⁸⁵⁾ A.M. BAVA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo – Una biografia*, in *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo (1568-1625). Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico 1997), a cura di G. Romano, C. E. Spantigati, Torino 1997, pp. 17-25.
- ⁽⁸⁶⁾ L. PIJL, scheda n. 192d, in *Pinacoteca Ambrosiana*, 6 voll., Milano 2005-2015, II, 2006, p. 79.
- ⁽⁸⁷⁾ ASDMi, D.S.A., vol. I, *Stato delle anime della parrocchia di S. Alessandro fatto a Pasqua di Resurrezione 1610*, ff. n.n.
- ⁽⁸⁸⁾ ASDMi, D.S.A., vol. I, *Stato delle Anime, che si trovano nella parrocchia di S. Alessandro quest'anno 1613 a dì 22 d'Aprile*, ff. n.n.; documento citato in BESTA, *Alcune notizie*, cit. n. 6, p. 464.
- ⁽⁸⁹⁾ ASDMi, D.S.A., vol. I, *Stato dell'anime della parrocchia di S. Alessandro in Zebedia (...) riconosciuto dopo Pasqua di Resurrezione del presente anno 1615*, ff. n.n.
- ⁽⁹⁰⁾ L. CAMEL, *Arte e artisti nell'epistolario di Girolamo Borsieri*, in *Contributi dell'Istituto di storia dell'arte medievale e moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore*, I, 1966, pp. 91-235.

- ⁽⁹¹⁾ MORIGIA, *La Nobiltà di Milano...* cit. n. 1, p. 465.
- ⁽⁹²⁾ BORSIERI, *Il Supplimento...* cit. n. 2, pp. 65-66.
- ⁽⁹³⁾ Per le vicende del riuso dei locali del convento agostiniano rimando a E. DELL'ORTO, *Ristrutturazioni e restauri negli ultimi due secoli*, in *La chiesa e il convento di S. Marco a Milano*, introduzione di M. L. Gatti Perer, testi di don G. Marcandalli, Milano 1987, pp. 57-60.
- ⁽⁹⁴⁾ LATUADA, *Descrizione di Milano...* cit. n. 13, V, 1998, p. 247.
- ⁽⁹⁵⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 255; C. BIANCONI, *Nuova Guida di Milano Per gli Amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità Milanese*, in *Milano*, 1787, nella stamperia Sirtori, p. 386.
- ⁽⁹⁶⁾ Potrebbe trattarsi di Giovan Mauro, più spesso ricordato dalle fonti semplicemente come «il Fiammenghino», mentre per il fratello viene aggiunto il nome Giovan Battista.
- ⁽⁹⁷⁾ ASMi, Fondo di Religione, c. 1330, «Nota delle spese fatte per terminare, riparare, et abellire (sic) la nostra chiesa di S. Marco coll'Assistenza del p. Maestro Taddeo Coluschi Priore, et uno dei deputati del Capitolo per detta Fabbrica»; segnalato in L. PARVIS MARINO, *La «rinovazione» del S. Marco di Milano (1690-1714)*, «Arte Lombarda», 41 (1974), pp. 101-113, in particolare p. 111. Gli estremi cronologici 1711-1714 si deducono dalla presenza di padre Coluschi, priore in quegli anni.
- ⁽⁹⁸⁾ BORRONI, *Il forastiere...* cit. n. 49, p. 157.
- ⁽⁹⁹⁾ Ad una prima segnalazione del «deplorable stato di conservazione» (Archivio Parrocchiale di San Marco, c. 30, fascicolo n. 2/e, categoria VIII/ B-c, 16 settembre 1935; registrata da A. SPIRITI, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco a Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1998, pp. 165-229, in particolare p. 190) fa eco, a distanza di anni, l'appello dell'allora presidente di Italia Nostra, Renato Bazzoni, che, con una lettera del 15 giugno 1973, si rivolgeva al soprintendente Franco Russoli per sollecitare il restauro degli affreschi, descritti come ancora esistenti nel chiostro ed esposti all'aperto (Archivio Parrocchiale di San Marco, c. 150, VIII, Amministrazione, classe B, sottoclasse C, fasc. 14, 15 giugno 1973. Copia della stessa si trova negli archivi delle rispettive Soprintendenze).
- ⁽¹⁰⁰⁾ Associazione Giovanni Secco Suardo, Archivio Storico Nazionale dei Restauratori Italiani, Archivio Giuseppe Arrigoni Restauratore, Segn. Faldone 9, fascicolo 13, Strappo di affreschi chiesa di San Marco in Milano, Lettera di don Giovanni Marcandalli a Giuseppe Arrigoni, 10 ottobre 1975. Nell'archivio di Giuseppe Arrigoni non si trovano tracce di questo lavoro ad eccezione di un appunto con una proposta di preventivo (16 ottobre 1975) annotata sul retro della lettera speditagli da don Marcandalli.
- ⁽¹⁰¹⁾ Milano, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici (SBSAE), Archivio Corrente, posizione 13/376, Milano, Chiesa di San Marco, 1°, lettera datata 14 luglio 1984, protocollo 5038, 17 luglio 1984.
- ⁽¹⁰²⁾ Il disegno (mm 334 x 264) pervenne nelle collezioni milanesi nel 1935 grazie ad un acquisto dalla raccolta Caracciolo Ginetti (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. n. 4864/48-D 222 bis).
- ⁽¹⁰³⁾ Affresco strappato, cm 209,5 x 139,5 circa.
- ⁽¹⁰⁴⁾ Affresco strappato, cm 245 x 140 circa.
- ⁽¹⁰⁵⁾ Sull'iconografia di san Nicola da Tolentino: *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus icono-*

grafico, 3 voll., I, *Dalle origini al Concilio di Trento*, Milano 2005, II, *Dal Concilio di Trento alla fine del Seicento*, Firenze 2006, III, *Dal Settecento ai giorni nostri*, Tolentino 2007.

⁽¹⁰⁶⁾ Il disegno (mm 320 × 230 circa) è passato in una vendita come «Scuola napoletana del XVII secolo» presso la casa d'aste Meeting Art, Asta 739, 15/04/2012, lotto n. 202, p. 56.

⁽¹⁰⁷⁾ SPIRITI, *La vicenda della pittura barocca...* cit. n. 99, pp. 190-191.

⁽¹⁰⁸⁾ L'affresco (cm 251 × 120,5 circa) fu spostato da San Marco in Sant'Eustorgio negli anni in cui era parroco don Marcandalli, come lui stesso ricorda.

⁽¹⁰⁹⁾ *Vita gloriosissima e miracoli eccelsi del beato confessore Nicola di Tolentino, raccolta da gli antichi originali, per il R. P. F. Ambrogio Frigerio da Bassano, lettore di Sacra Teologia, & c. dell'Ordine di Sant'Agostino dell'Osservanza di Lombardia. Di nuovo ornata, & ampliata dal R. P. F. Iacomo Alberici da Sarnico Bergamasco priore della Coronata di Milano del predetto ordine, & congregazione*, in Milano, appresso l'erede del quon. Pacifico Pontio, & Gio Battista Piccaglia compagni, 1603, in particolare pp. 73, 79, 83, Milano, Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, inv. PS vol. M88.

⁽¹¹⁰⁾ WARD NEILSON, *Camillo Procaccini...* cit. n. 83, pp. 29-31, cat. 39, fig. 171; pp. 37-38 catt. 48-49 fig. 243; p. 168 fig. 344.

⁽¹¹¹⁾ BAMi, Raccolta Ferrari, tomo XIII, ms. S 132 Sup., fasc. 128 (olim CLXXXIX e 163), Stima fatta dal Bisnati sotto il giorno 23 dicembre 1613 di varie pitture fatte da Domenico Pellegrini nella chiesa di S. Marco; fasc. 130-132 (olim CXC-CXCII e 166-167), Note e prezzi delle stesse pitture. I documenti sono resi noti da M.L. GATTI PERER, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la sua raccolta di documenti e disegni - I, «Arte Lombarda»*, IX, 1964/1, pp. 173-222, in particolare p. 203.

⁽¹¹²⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 273. Del dipinto danno notizia anche il LATUADA, *Descrizione di Milano...* cit. n. 13, V, 1998, p. 220; il BIANCONI, *Nuova Guida di Milano...* cit. n. 95, p. 406, il Biffi (G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura, enarrate co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito*, a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze 1990, p. 138) ed il BARTOLI, *Notizia delle pitture...* cit. n. 43, p. 137.

⁽¹¹³⁾ Brevi notizie sulla chiesa sono date da G.B. SANNAZZARO, *Trinità, oratorio della SS.*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, 6 voll., Milano 1987-1993, IV, 1990, p. 3471.

⁽¹¹⁴⁾ TORRE, *Il ritratto di Milano...* cit. n. 13, p. 34.

⁽¹¹⁵⁾ CAMEL, *Arte e artisti...* cit. n. 90, 1966, pp. 91-235, in particolare pp. 142-144; pp. 198-200, nota 148.

⁽¹¹⁶⁾ AVFDMi, Mandati, 1625, c. 66, fasc. 1, 11 agosto 1625; cfr. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano...* cit. n. 51, p. 106.

⁽¹¹⁷⁾ AVFDMi, Mandati, 1625, c. 66, fasc. 2, 30 ottobre 1625.

⁽¹¹⁸⁾ A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982, III, 1968, p. 805. Il pagamento in favore di Domenico Pellegrini si trova registrato in Archivio di Stato di Torino, Sezione Camerale Piemonte, art. 402, 1628, ff. n.n., in una lista dal titolo «Spese diverse dalli 14 Novemb. 1627 per tutto Giugno 1628», datata 20 maggio 1628. Il pittore è pagato doppie 40 per «le pitture della Vigna» e doppie 10 «per li disegni delli habiti dil Balletto». Si tratta probabilmente del balletto svolto nella residenza di Giaveno in onore delle infanti Margherita e Isabella, seguito da una seconda rappresentazione alla Vigna il 5 marzo. La notizia è riportata in: S. MARTINETTI, *Villa della Regina nel XVII secolo: modelli*

per la decorazione d'interni nel torinese, tesi di dottorato in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico, indirizzo in Storia e Critica d'Arte, XXII ciclo, Università degli Studi di Torino, a.a. 2007-2009, tutors G. Romano e G. Dardanello, p. 27 e nota 54.

⁽¹¹⁹⁾ BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...* cit. n. 118, III, p. 805.

⁽¹²⁰⁾ OSIMO, *Le Pellegrine, due ricamatrici...* cit. n. 76, pp. 22-24; pp. 192-193.

⁽¹²¹⁾ Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. 4833-B1783. Il disegno (mm 380 x 202) entrò a far parte delle collezioni del Castello nel 1924.

Novità dai lavori in corso sui disegni di Simone Peterzano e della sua scuola*

Francesca Rossi

Definire la consistenza e la fisionomia del *corpus* dei disegni di Simone Peterzano raccolti al Castello Sforzesco si presenta da sempre come un'impresa ardua. Questo perché ciò che conosciamo come Fondo Peterzano non è un nucleo collezionistico organico a se stante, ma un gruppo di opere identificate attraverso un complicato lavoro di attribuzione all'interno di un vasto ed eterogeneo archivio di fogli di scuole figurative e secoli diversi, che il Comune di Milano acquisì nel 1924 per la Civica Raccolta dei Disegni dalla fabbrica del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.

I primi studiosi che si cimentarono con il riconoscimento dei disegni e ne curarono l'inventario tra il 1939 e il 1943, Giuseppe Beretta e Costantino Baroni⁽¹⁾, attinsero da questo ampio bacino utilizzando per la loro classificazione gli strumenti critici dell'indagine stilistica e della comparazione tra i disegni e i dipinti allora noti del pittore. Logicamente, date le conoscenze ancora approssimative che all'epoca si avevano del disegno lombardo del secondo Cinquecento, l'inventario che fu stilato conteneva parecchi errori attributivi e a complicare il lavoro di interpretazione deve aver contribuito anche l'assenza di tracce dell'ordinamento che i fogli avevano originariamente nella fabbrica del santuario cittadino, perduto quando, giunti al museo, i due grandi album che contenevano i disegni furono smembrati per ragioni conservative.

A questa fase seguirono le ricerche di Maurizio Calvesi, un pioniere degli studi sul maestro bergamasco, che assumendo come punto di riferimento l'inventario di Beretta e Baroni e lavorando ancora sui fogli di San Celso, perfezionò ulteriormente l'elenco delle attribuzioni all'artista⁽²⁾. A giudicare dalle schede catalografiche del museo, sembra che alla fine degli anni Cinquanta il Fondo Peterzano fosse assestato intorno alle milleduecentosettanta opere, e probabilmente a quel punto i primi errori attributivi si erano moltiplicati esponenzialmente.

Con le competenze maturate nel campo del disegno lombardo negli ultimi decenni,

tuttavia, sono stati fatti grandi passi avanti nella comprensione delle reali caratteristiche del *corpus* grafico del museo milanese e l'esposizione svolta in proposito al Castello Sforzesco nel 2012-2013 ha dato conto del radicale cambiamento di prospettiva necessario per analizzare questi disegni⁽³⁾. Come si è visto dagli esempi presentati in mostra, sono stati quindi espunti dal fondo centinaia di fogli che erano stati assegnati a Peterzano per affinità di tipo meramente iconografico o per vaghe assonanze tecniche e stilistiche. La casistica è alquanto diversificata, spazia dagli studi da riferire a personalità precise come lo Zoppo da Lugano, i fratelli Lampugnani e Legnanino, agli studi di anonimi operanti nella cerchia di Gaudenzio, Morazzone, Cerano, Procaccini e altri. Comprende inoltre un gran numero di copie da grandi maestri come Raffaello e Guido Reni e copie dalla statuaria antica realizzate da apprendisti attivi nel giro milanese dell'Accademia Ambrosiana e dell'Accademia di San Luca sino al Seicento avanzato⁽⁴⁾.

È ormai assodato quindi che i disegni riconducibili a Peterzano sono ben al di sotto del migliaio, anche se sulla quantità esatta sono state avanzate ipotesi discordanti che vanno dai circa seicento pezzi ai duecento scarsi. Quel che è certo, è che restiamo nell'ordine di cifre considerevoli e non c'è dubbio che si tratta di strumenti di lavoro provenienti dalla bottega dell'artista. Eppure, proprio il discorso qualitativo rappresenta tuttora una problematica questione aperta. Nello storico inventario museale e nelle catalogazioni successive i fogli risultano tutti assegnati a Simone Peterzano, senza distinzione tra gli autografi e i disegni riferibili a seguaci, e questo aspetto della composizione del fondo è rimasto sino a oggi un mistero. Nella gran parte dei casi, gli studiosi lo hanno trattato in maniera accidentale puntando sul risvolto più accattivante della questione, ossia la ricerca di disegni della mano del più illustre allievo di Peterzano, Caravaggio, documentato a bottega dal 1584 al 1588⁽⁵⁾.

La revisione critica in corso di svolgimento al Gabinetto dei Disegni in vista della pubblicazione di un catalogo generale del fondo, si è posta quindi l'obiettivo di considerare con sistematicità anche questo aspetto, di definire la consistenza del *corpus*, descriverne la fisionomia e le caratteristiche, riordinare in sequenza cronologica i fogli e cercare di distinguere tra quelli di Peterzano e di allievi, collaboratori o seguaci che manifestano riflessi via via più diluiti dello stile del maestro. L'ampio ventaglio delle indagini comporta un'analisi organica delle tipologie tecniche impiegate, delle tematiche, delle funzioni dei disegni e di come essi dovevano essere organizzati in relazione alla pratica dell'artista e del suo seguito.

Tra gli aspetti che richiedono la nostra attenzione c'è naturalmente anche la questione del disegno caravaggesco. Se è vero che il grande artista è ricordato dalle fonti antiche come un genio anomalo che non usava disegnare ma dipingeva direttamente sul supporto pittorico, la trattatistica cinquecentesca ci insegna che i giovani appren-

disti imparavano gli strumenti della pittura attraverso il disegno, perciò senza dubbio anche lui, quando era alle prime armi, deve aver disegnato. Con le moderne tecnologie d'indagine scientifica applicate ai suoi dipinti, si è inoltre dimostrato che in realtà persino quando era autonomo e affermato il pittore faceva uso di espedienti disegnativi nelle fasi preliminari del procedimento pittorico.

Certamente, quindi, una ricerca che tenga conto della possibilità che nel fondo Peterzano vi siano testimonianze caravaggesche è logica, attraente e non va tralasciata. Ma questa ricerca richiede di muoversi senza clamore, con la massima cautela, sapendo che fino a quando non riemergeranno dipinti del periodo giovanile milanese dell'artista da confrontare con i disegni potremo ragionare solo in termini di probabilità e il metro di giudizio potrà essere soltanto quello qualitativo. Sembra poco credibile, infatti, che una personalità eccezionale come quella di Caravaggio, seppure da adolescente, quando studiava per imparare lo stile di Peterzano, abbia potuto produrre disegni di qualità ordinaria.

Non va dimenticato inoltre che nel campo del disegno una distinzione tra maestro e allievo e tra i singoli allievi non potrà mai essere assoluta se consideriamo che la relazione educativa trova il suo fondamento nell'imitazione e che ogni allievo doveva quindi applicarsi secondo lo stile indicato dal maestro, copiandone alla perfezione innanzitutto proprio i disegni, o meglio, come spiega Bernardino Campi nel *Parere sopra la pittura* (1584), 'contraffacendone' i disegni migliori: «qualunque elevato ingegno vuole imparare l'Arte della Pittura, prima fa bisogno imparare a contrafare ogni sorta di disegni, facendo però sempre scelta dei più eccellenti, e più buoni»⁽⁶⁾. Fonti teoriche come questa sono di grande aiuto per comprendere la pratica di una bottega lombarda del tardo Cinquecento. Colmano, anche se in minima parte, la lacuna costituita dal fatto che quello di Peterzano è l'unico *corpus* grafico di questa complessità che conosciamo per un artista del territorio e ci mancano quindi termini di confronto con la prassi disegnativa di altre botteghe del tempo.

Detto questo, l'esposizione tenuta al Castello Sforzesco⁽⁷⁾, concepita come una guida introduttiva alla storia e alla fortuna critica del fondo, ha posto le premesse fondamentali per indirizzare la metodologia delle indagini in corso e, con questa nota, ci proponiamo di illustrare l'avanzamento dei lavori e i principali i risultati emersi sino a oggi.

Nella rilettura critica del *corpus* sono stati presi in esame tutti i disegni registrati nello storico inventario peterzaniano e si è controllato tutto il fondo della fabbriceria di Santa Maria presso San Celso. Il totale ricavato da questa ricognizione è una media di quanto si era finora ipotizzato, ammonta cioè a circa quattrocentocinquanta fogli, di cui più della metà sono attribuibili alla bottega⁽⁸⁾.

Esaminando i disegni preparatori di Simone Peterzano per i dipinti noti si può osservarne la distribuzione cronologica lungo le principali tappe dell'attività milanese. Si



FIG. 1 - Simone Peterzano, *Studio per una figura di angelo annunciante*, inv. 4875/75-B1802/43. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

inizia dai fogli preparatori per gli affreschi sulla controfacciata della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore del 1572 e per le grandi tele nel presbiterio della chiesa di San Barnaba (1572-1573), le più antiche commissioni cittadine registrate dalle fonti d'archivio, compiute quando l'artista disegnava come un veneziano evocando liberamente la maniera di Tiziano, Veronese, Tintoretto e Bassano. Si procede con gli studi per l'*Angelica e Medoro* ricordato da Lomazzo, gli studi per la decorazione della Certosa di Garegnano (1578-1582), per la *Deposizione* di San Fedele (già in Santa Maria della Scala), per la *Madonna e santi* della chiesa di Sant'Agostino a Como, per la *Pentecoste* di San Paolo Converso, per l'*Assunzione della Vergine* in Santa Maria della Passione a Milano (1580) e così via, fino ai disegni per commissioni degli anni Ottanta e Novanta tra cui la *Deposizione* nella parrocchiale di Bernate Ticino (1582-1584), il *Compianto su Cristo morto* nella chiesa di San Pietro a Casolate, la pala di Frassineto Po eseguita in collaborazione con Pellegrino Tibaldi (1584), la *Madonna e i santi Francesco e Margherita* per San Vito al Pasquirolo, ora nella Quadreria dell'Arcivescovado (1589-1590), gli affreschi nella cappella di Sant'Antonio nella chiesa milanese di Sant'Angelo (1591-1592) e la *Natività* di Santa Maria di Canepanova a Pavia. Opere mature prodotte quando il linguaggio dell'artista ha ormai perso i connotati veneti e si è adeguato, in sintonia soprattutto con la maniera di Antonio Campi, all'austerità e al rigore della Controriforma borromaica.

Dai disegni ancorati alle date certe possiamo fissare i caratteri dello stile grafico del maestro nel tempo, osservarne i mutamenti e le attitudini nelle diverse fasi, mano a mano che avanzano gli anni, e una volta riordinati in sequenza cronologica questi disegni è possibile iniziare a calarvi all'interno, sulla base del confronto stilistico, anche i fogli che non mostrano rapporti con i dipinti.

Fino a quando risuonano apertamente i ricordi veneziani, cioè fino alla svolta stilistica di Garegnano, manifesto pittorico ineccepibile dei precetti controriformistici che possiamo assumere come spartiacque temporale verso l'attività matura, prevalgono gli studi su carte 'strazze' intensamente azzurre mentre negli ultimi due decenni sono più frequenti gli studi su carte a impasto più grossolano, azzurre, scolorite, grigio chiare e marroncine.

Tra le tecniche impiegate si registrano prevalentemente stesure con pigmenti a secco come la pietra nera, il gessetto bianco e, secondariamente, il carboncino. Sono una netta minoranza i disegni a penna o a pennello, inchiostro bruno acquerellato e biacca, solitamente usati per studi di figure singole elaborati a un livello di rifinitura avanzato e tracciati su carte quadrettate di notevoli dimensioni, come per esempio nel foglio preparatorio per un *Cristo nell'orto* (inv. 4875/248-C523/16, FIG. 5).

Nel complesso sembrano dominare i disegni databili dopo il 1582 mentre man mano che si arretra nel tempo le testimonianze diventano più rare. Le tracce del periodo

veneziano, in particolare, appaiono rarissime se non inesistenti⁽⁹⁾. Una di queste potrebbe essere lo *Studio per un angelo annunciante* (inv. 4875/75-B1802/43, FIG. 1), un disegno di maniera veronesiana e tizianesca dal tratto molto sciolto e vibrante. Questo esempio è accostabile stilisticamente agli studi per i dipinti milanesi in San Maurizio al Monastero Maggiore e in San Barnaba, dove le figure sembrano riprese dal vero o da modellini plastici, ma si distingue per un chiaroscuro più lieve e articolato. Il foglio è preparatorio per un' *Annunciazione* davvero molto giovanile derivata da un prototipo di Tiziano inciso da Jacopo Caraglio, rintracciata da Christoph Brouard in Francia⁽¹⁰⁾. Lo stesso schema compositivo è riproposto da Peterzano per ben tre volte. Nel 1577-1578, in una pala per il Seminario Maggiore di Milano (ora al Museo Diocesano)⁽¹¹⁾, e in due redazioni tarde decisamente appesantite, una in Santa Maria della Passione, l'altra, pagata all'artista nel 1596, nella chiesa di Rogorbella (ora nell'oratorio di San Matteo alla Banchetta). Il perpetuarsi dello stesso schema figurativo a distanza di decenni è esemplare per comprendere la gestione imprenditoriale dell'artista, solito a dipingere in economia rimanendo fedele a soggetti e modelli ben collaudati. È un segnale inesorabile, d'altra parte, del ripiegamento verso arcaiche formule neorinascimentali e del rigido approccio accademico che egli deve aver trasmesso al suo seguito.

Dal punto di vista delle tematiche e delle funzioni dei fogli si confermano quasi assenti i disegni di composizione, siano essi schizzi, modelli rifiniti o modelli di presentazione, probabilmente migrati sin dalle origini nella direzione di committenti e collezionisti e conservati oggi, nel migliore dei casi, nelle raccolte grafiche di musei stranieri. Ci sono invece soprattutto studi per figure singole, per particolari anatomici come mani, braccia, gambe e studi per dettagli di panneggi.

Lasciando da parte il modelletto per la *Pentecoste* di San Paolo Converso (inv. Agg. 756), acquisto recente dal mercato newyorkese, sono soltanto due i fogli per composizioni d'insieme: un ben noto schizzo preliminare per la pala con la *Madonna con il bambino e santi* di Garegnano eseguito a matita nera con riprese a penna e inchiostro bruno, quadrettato su carta bianca (inv. 4875/37-B1802/17)⁽¹²⁾, e uno studio preparatorio, anch'esso quadrettato ma su carta azzurra e più elaborato, raffigurante una Sacra Conversazione con la *Madonna con il bambino e i santi Andrea* (?), *Marta*, *Paolo* (?) e un *santo vescovo* (inv. 4875/83-B1802/51, FIG. 2), da riferire forse a una pala d'altare perduta⁽¹³⁾. Prima dell'inclusione nell'inventario peterzaniano quest'ultimo era attribuito a Callisto Piazza, un indizio di come in tal caso, così come per tanti altri fogli del fondo, fosse andata perduta già anticamente la memoria della paternità di Peterzano.

Come si sospettava, la fisionomia del *corpus* sembra corrispondere a una selezione limitata compiuta nel laboratorio di Peterzano, di un prelievo forse fatto da un erede, possibilmente un allievo che lo ha affiancato negli ultimi anni e deve aver portato i



FIG. 2 - Simone Peterzano, *Studio per Madonna con il bambino e i santi Andrea (?), Marta, Paolo (?) e un santo vescovo*, inv. 4875/83-B1802/51. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 3 - Simone Peterzano, *Studio per Madonna inginocchiata in adorazione*, inv. 4875/232-B1802/232 bis. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

disegni con sé. Prima di giungere al santuario di San Celso, forse entro il primo ventennio del Seicento, dobbiamo inoltre ipotizzare un passaggio dei disegni da un'altra bottega locale perché alcuni fogli risultano riutilizzati su uno dei lati (per esempio il inv. 4875/1045-B1802/507 *recto* e *verso*, FIGG. 14-15).

Una spia per la comprensione delle vicende attraversate dai disegni si ricava dalle iscrizioni presenti su una serie di fogli che indicano un'antica, forse originaria organizzazione del *corpus* per soggetti e forniscono indizi su commissioni ecclesiastiche conosciute e non conosciute. Si notano in particolare due mani che hanno annotato i disegni: una ha usato la penna e l'altra, forse addirittura più antica, la matita.

Due fogli recano per esempio la scritta a penna: «Desegni de la Madona de Garegnano» (inv. 4875/39-B1802/18; 4875/56bis-B1802/31bis). Un'altra scritta a penna recita «Cristo morto della Scala», ma questa volta è stata cancellata con una pennellata di inchiostro e non a caso il disegno, raffigurante una *Madonna inginocchiata in adorazione* (inv. 4875/232-B1802/232bis, FIG. 3), non è preparatorio per la *Deposizione* di Santa Maria della Scala oggi a San Fedele ma per la figura della Vergine nell'*Assunzione della Vergine e santi* già in Santa Maria di Brera, ora nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Vertemate.

Legati al tema del Cristo morto, uno dei soggetti prediletti da Peterzano, si rilevano



FIG. 4 - *Studio per una Pietà*, inv. 4875/120-B1802/60. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

ancora due disegni con iscrizioni a matita: «Cristo morto», è registrato sul verso del celebre studio per una *Testa di Madonna preparatorio* per la pala di San Fedele (inv. 4875/31-B1802/11), mentre «del Christo Morto» definisce uno spettacolare *Cristo morto sorretto dalla Vergine* (inv. 4875/120-B1802/60, FIG. 4), una variante inedita rispetto alla posa delle due figure fissata nelle tre versioni conosciute della Deposizione, a San Fedele, Bernate e Casolate. «Teste» è scritto a matita su un foglio con *Figure sedute a un banchetto* (inv. 4875/119-B1802/59) da collegare con buona probabilità all'affresco perduto nella chiesa di San Francesco Grande commissionato a Peterzano nel 1575. «Un cristo alorto» è annotato sempre a matita dietro a uno dei rari studi a pennello che abbiamo sopra menzionato (inv. 4875/248-C 523/16, FIG. 5), equivalente, per stile e tecnica, ai disegni preparatori per la pala di San Vito al Pasquiolo del 1589-1590. Sembra trattarsi di una posa alternativa della figura rappresentata nell'*Orazione di Cristo nell'orto* del Museo Diocesano di Milano.

Due studi d'angelo sono collegati ancora al tema dell'*Annunciazione* e uno di questi è riferito da un'iscrizione alla pala in Santa Maria della Passione. Anche in questo caso si tratta forse di una variante non approvata dall'artista poiché la posa della figura non coincide con la versione pittorica definitiva (sul foglio inv. 4875/79-B1802/47 è ripetuto due volte, a penna e a matita «Nonciata»; sul foglio inv. 4875/78-B1802/46, a matita «Nonciata Passione»).

Ma osserviamo attraverso alcuni esempi come si sviluppa lo stile grafico di Peterzano nel tempo e nelle sue varie tipologie. Dopo l'*Angelo annunciante* (inv. 4875/75-B1802/43, FIG. 1) forse risalente all'ultima fase del periodo veneziano, per gli esordi dell'attività a Milano sono ben noti gli studi per i dipinti di San Maurizio e San Barnaba, ma se ne segnala uno che non è stato ancora riprodotto per *La vocazione dei santi Paolo e Barnaba*, in relazione, con alcune modifiche, con *Tre figure maschili* (inv. 4875/104-A1717/40, FIG. 6) raffigurate in alto a sinistra sullo sfondo della scena, una in piedi di spalle, una seduta e la terza in piedi. Sebbene qui l'autore usi la stessa tecnica su carta azzurra impiegata per la figura d'angelo sopradetta, dimostra una nuova attitudine al risparmio dei tratti, a un disegno più sintetico e schematico nei panneggi. Si annuncia una tendenza che connoterà in modo costante il linguaggio facilmente accessibile dei fogli maturi, che si distinguono per il segno essenziale e il chiaroscuro risolto con segni diradati.

Per fissare i modi del disegnatore negli anni Settanta è utile tenere presente anche un gruppo di fogli su carta azzurra con garzoni che portano brocche e piatti di cibo e personaggi vestiti all'antica seduti a tavola (per esempio inv. 4875/227-B1802/167, 4875/144-B1802/84, FIG. 7). Si tratta di studi dai lumi intensi e suggestivi accomunati dal segno morbido, rotondo e fluido, molto probabilmente da ricondurre, come già suggerito da Laura Gnaccolini per alcuni esemplari⁽¹⁴⁾, al già ricordato affresco perduto in San Francesco Grande con la *Parabola del banchetto di nozze del re*, com-



FIG. 5 - Simone Peterzano, *Studio per la figura di Cristo nell'Orto*, inv. 4875/248-C523/16. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

missionato a Peterzano nel maggio 1575 dai mercanti di argento, oro e seta Battista Puricelli e Francesco Favagrossa⁽¹⁵⁾. Si fa strada ora nel disegnatore l'inclinazione a evidenziare i valori plastici della figura umana e a tradurne con precisione l'anatomia in forme stereometriche, regolari e scultoree, una prerogativa della tradizione figurativa lombarda dai tempi dell'attività milanese di Bramante e Leonardo da Vinci che l'artista deve aver assorbito rapidamente al suo insediamento a Milano.

Di lì a poco è la volta dell'impresa nella Certosa di Garegnano e disegni per quella decorazione come la famosissima *Sibilla Persica* che sembra essere stata di ispirazione a Caravaggio (inv. 4875/256-A1717/57), o come un *Soldato sdraiato a terra* per la pala con la *Resurrezione di Cristo* (inv. 4875/42-B1802/21, FIG. 8) sono già un compendio del Peterzano maturo nella plastica accentuata dei corpi umani, nella purezza elementare delle forme e nel controllo estremo dei segni. È una modalità espressiva adeguata a soddisfare gli ordini contrattuali stabiliti dai padri certosini, e cioè «Che tutte le figure humane et massime de santi et sante siano fatte con somma honestà et gravità et non ne apaiano petti ne altre membra o parti del corpo non honeste et ogni atto, giesto, garbo, movenza et drappi dei santi siano honestissimi, pudicissimi et pieni d'ogni divina gravità et maestà»⁽¹⁶⁾.

Si cala molto probabilmente entro gli anni Settanta anche un bel disegno di



FIG. 6 - Simone Peterzano, *Studi per tre figure maschili*, inv. 4875/104-A1717/40. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 7 - Simone Peterzano, *Studio per una figura maschile di spalle che porta un piatto di vivande*, inv. 4875/144-B1802/84. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Peterzano a carboncino su carta azzurra apparso presso la galleria di Maurizio Nobile nell'aprile 2013 con l'attribuzione a Bartolomeo Passerotti (FIG. 9), che elabora il modellato di una *Testa maschile* con una delicata resa atmosferica ancora legata a ricordi veneziani⁽¹⁷⁾.

Gli anni Ottanta ci riservano il silenzio quasi assoluto dei documenti e vista la ripetitività delle formule compositive del maestro risulta difficile collocare i dipinti e i disegni in una sequenza temporale certa. Fa eccezione la *Deposizione* di Bernate Ticino, databile certamente tra il 1582 e il 1584, di cui conosciamo uno studio preparatorio per la *Madonna stante addolorata* (inv. 4875/49-B1802/26, FIG. 10)⁽¹⁸⁾, una figura panneggiata ben costruita da segni conclusivi della matita nella quale l'artista dimostra le sue capacità di elaborare graficamente con la stessa abilità i valori della forma e i valori luministici del suo modello.

Per l'ultimo periodo della carriera di Peterzano, tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, fortunatamente sono giunte a noi una serie di commissioni accertate dalle fonti. Una di queste riguarda la pala per San Vito al Pasquirolo, per la quale esistono alcuni disegni preparatori che consentono di puntualizzare la maniera del disegnatore nel 1589-1590. Oltre a due studi a pennello, inchiostro nero acquerellato e biacca su carta grigio-azzurra, quadrettati per il trasporto in scala⁽¹⁹⁾, ne sono emersi altri tre eseguiti interamente a secco a pietra nera, rialzi di lumeggiature a gessetto bianco e riprese a carboncino. Si tratta in tal caso di invenzioni preliminari non quadrettate: una dedicata a esaminare la posizione della mano



FIG. 8 - Simone Peterzano, *Studio per una figura maschile riversa*, inv. 4875/42-B1802/21. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 9 - Simone Peterzano, *Testa maschile*, Bologna-Parigi, Galleria Maurizio Nobile



FIG. 10 - Simone Peterzano, *Studio per una Madonna addolorata*, inv. 4875/49-B1802/26. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

sinistra di san Francesco (inv. 4875-727-A1717/260) e due concentrate sulla definizione dei panneggi della figura di santa Margherita (*Studio per figura di santa Margherita panneggiata*, inv. 4875/398-B1802/247, FIG. 11; *Studio di pannello*, inv. 4875/424-B1802/273). Il modello nel disegno a figura intera coincide quasi perfettamente con quello elaborato a pennello (corrisponde al millimetro sin nella misura dell'altezza di mm 370), dove l'autore si è limitato ad assottigliare leggermente la figura.

Questo tipo di disegno a matita esibisce le sigle stilistiche inconfondibili dell'ultimo Peterzano: una stesura squisitamente grafica, sintetica e graffiante che sottolinea i contorni con neri brillanti spesso dovuti all'intervento di tratti rinforzati a carboncino. È un disegno asciutto, razionalizzato da tratti lunghi e paralleli che modellano i volumi con una durezza plastica granitica. È una conduzione disegnativa che traduce perfettamente la psicologia dell'artista maturo, una personalità forte e altrettanto algida e compassata come si può riscontrare da un capolavoro del periodo quale la *Testa maschile barbata di profilo* (inv. 4875/452-A1717/140, FIG. 12), impressionante per l'effetto plastico del cranio dell'uomo vicino alla forma perfetta di una sfera. Le forme rotondeggianti si stagliano ora sulla carta con segni tesi, scarni e controllatissimi. La stessa severa conduzione, ma espressa con la stesura polverosa e ammorbidita del carboncino, si manifesta in un disegno quadrettato per uno dei



FIG. 11 - Simone Peterzano, *Studio per una figura di Santa Margherita panneggiata*, inv. 4875/398-B1802/247. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 12 - Simone Peterzano, *Studio per testa maschile barbata di profilo*, inv. 4875/452-A1717/140. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 13 - Simone Peterzano, *Studio per una figura di padre della Chiesa (Sant'Ambrogio?)*, inv. 4875/124-B1802/64. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

padri della chiesa affrescati in Sant'Angelo tra il 1591 e il 1592 (inv. 4875/124-B1802/64, FIG. 13).

Nella bottega di Peterzano

Simone Peterzano è stato a capo di una delle principali botteghe artistiche del secondo Cinquecento milanese per quasi tre decenni, dall'inizio degli anni Settanta fino allo scadere del secolo. L'ascendente della sua maniera sulle generazioni successive è stato profondo e ne recano segni tangibili i dipinti e i disegni di pittori della scuola locale come Enea Salmeggia, i fratelli Della Rovere e Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano.

Guardando la mappa di Milano troviamo commissioni pittoriche a Peterzano seminate ovunque in città, nelle chiese di Porta Vercellina, Porta Romana, Porta Nuova, Porta Comasina e soprattutto di Porta Orientale, l'area di residenza dell'artista che aveva casa nella parrocchia di San Babila. Arrivato da Venezia con la reputazione d'eccellenza che poteva avere un discepolo del grande Tiziano, il pittore si mise alla guida di prestigiosi cantieri per decorazioni su larga scala sin dagli affreschi d'esordio a San Maurizio al Monastero Maggiore del 1572, ed è molto probabile che già da quel momento abbia avuto dei collaboratori. Comunque sia, è abbastanza precoce il suo primo rapporto documentato con un allievo, Francesco Alicati, risalente a un contratto del 20 aprile del 1575⁽²⁰⁾. L'accordo con il giovane stabiliva una durata dell'apprendistato di quattro anni e specificava che il maestro doveva insegnargli le decorazioni 'arabesche' e l'arte del ritratto, genere in cui doveva essere considerato molto esperto provenendo dalla scuola veneziana.

Francesco Alicati dovette quindi rimanere a bottega fino all'aprile del 1579, quando Simone già da un anno aveva avviato nella Certosa di Garegnano la sua impresa pittorica più ambiziosa e complessa. Non sono riemerse opere di questo allievo misconosciuto ma è molto probabile che possa aver collaborato con il maestro a Garegnano, se consideriamo che nel contratto di allocazione per l'apertura del cantiere i padri certosini richiesero che Peterzano, per rispettare i tempi di esecuzione fissati in quattordici mesi al massimo, lavorasse in esclusiva per la Certosa e con l'aiuto di almeno due altri pittori, circostanza che presume la presenza di una cerchia di collaboratori pronti a intervenire al bisogno: «Che, durando la suddetta opera, non ne possi detto pittore pigliare alcun'altra et vi habbi a lavorare almeno con doi altri pittori che saranno tri in tutto et sia tenuto haverla et darla finita nel termine d'uno anno o quatordec mesi»⁽²¹⁾. D'altra parte, era una consuetudine che gli artisti qualificati fossero assistiti da aiuti, come ci rammenta il caso sopra menzionato del collega milanese Pellegrino Tibaldi, che nel 1583 aveva al suo servizio più di una decina di pittori⁽²²⁾.

Sappiamo che dal 1584 al 1588 è la volta di un altro apprendistato quadriennale,

quello del giovane Michelangelo Merisi, il Caravaggio⁽²³⁾, tuttavia anche per l'illustre discepolo purtroppo non sono emerse prove pittoriche della formazione milanese che ci consentano di verificare come lavorava sotto l'influenza del maestro.

A parte le tracce dei rapporti con gli allievi attestate dai documenti, è il *corpus* dei disegni del Castello Sforzesco a testimoniare il ruolo importante di fucina artistica che la bottega di Peterzano deve aver svolto per un vasto giro di pittori o aspiranti tali, esercitando la funzione di una vera e propria scuola o di una sorta di accademia. Tra i fogli si contano infatti parecchi studi eseguiti nello stile peterzaniano da mani diverse, soprattutto copie da modelli di figura, parti anatomiche e panneggi. Le tecniche e le carte di supporto impiegate hanno caratteristiche analoghe a quelle dei disegni autografi con l'eccezione di due studi condotti a sanguigna (*Figura maschile panneggiata stante*, su carta avorio, inv. 4875/1018-A1717/431; *Cristo deposto*, su carta azzurra, inv. 4875/1022-A1717/435).

La qualità dei risultati che ci offrono queste prove è discontinua. Talvolta l'imcompletezza delle forme, il segno impacciato o interrotto, i difetti nella comprensione dell'anatomia e degli scorci prospettici appaiono eclatanti (vedi per esempio lo *Studio di pannello da un Cristo nell'orto*, inv. 4875/399-B1802/248; lo *Studio per san Girolamo inginocchiato*, inv. 4875/272-B1802/181). Una mediocre *Figura*



FIG. 14 - Bottega di Peterzano, *Studio per figura maschile seduta*, inv. 4875/1045-B1802/507 verso. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 15 - Anonimo morazzoniano, *Studio per figura maschile*, inv. 4875/1045-B1802/507 recto. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

maschile seduta (inv. 4875/1045-B1802/507 *recto* e *verso*, FIGG. 14-15) fa parte dei fogli riutilizzati sul *verso* da un autore che sembra muoversi nella cerchia di Morazzone.

Del tizianesco *San Girolamo nel deserto* riscoperto di recente nella chiesa parrocchiale di Bollate si registrano due studi carenti dal punto di vista dell'elaborazione chiaroscurale ed eseguiti con una meccanicità e una serie di debolezze nel disegno anatomico che sembrano inconcepibili per il livello di Peterzano (invv. 4875/260-A1717/16, 4875/273-B1802/182, FIG. 16). Se i disegni sono opera di un allievo, come sembrano, non è da escludere che nel dipinto stesso sia intervenuta la bottega, cosa che spiegherebbe perché la figura appare così rigida e bloccata.

Anche nell'ambito della bottega si individuano iscrizioni rivelatrici di un'antica classificazione dei fogli per temi e commissioni artistiche. Per esempio, sul *verso* di una *Figura di musico* (inv. 4875/62-C523/1) legato all'impresa per i certosini di Garegnano, è scritto «Comasina», vale a dire, secondo la suddivisione storico-topografica della città, Porta Comasina, la zona a cui apparteneva la certosa. O, ancora, si va dalla semplice categoria «Putini» (*Studio di putto seduto*, inv. 4875/23-A1717/14), a soggetti per opere non identificate come «Cristi a la colona» (*Figura*



FIG. 16 - Bottega di Peterzano, *Studio per un san Girolamo*, inv. 4875/273-B1802/182. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 17 - Bottega di Peterzano, *Studio per Cristo portacroce*, inv. 4875/247-C523/15. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

maschile stante, inv. 4875/310-C523/22), «Disegni de lo Adamo» (*Mezzo busto di figura maschile addormentata*, inv. 4875/261-A1717/62); «Adam» (*Studio d'angelo seduto tra le nuvole*, inv. 4875/324-A1717/76); «Corezo» (*Nudo maschile*, inv. 4875/286-B1802/195); «Madona dei Cappuccini di S. Sebastiano» (*Studio di frate orante inginocchiato*, inv. 4875/173-B1802/113).

In due distinti fogli si recupera il riferimento a un gonfalone che doveva rappresentare *Cristo e la Maddalena*. Il primo raffigura *Cristo portacroce* (inv. 4875/247-C523/15, FIG. 17) e la scritta appuntata sul *verso* recita «Confalone de Trevi[...] dalla/ Maddalela del prete e/ paulo»; il secondo raffigura la *Maddalena* (inv. 4875/1069-B1802/531, FIG. 18) e porta l'annotazione «Confalone». Non è da escludere che possa trattarsi di un'opera per la parrocchia di Treviolo, paese nel bergamasco dove Simone aveva legami famigliari per il tramite di un parente, Baldassarre di Giacomo Peterzano, che fu curato a Treviolo secondo un atto notarile del 1541⁽²⁴⁾.

Un caso da valutare con cautela si presenta in alcuni fogli legati alla *Madonna con il bambino in trono e i santi Francesco, Sebastiano e Rocco* della chiesa parrocchiale di Como, forse un'offerta votiva per scongiurare la fine della peste del 1576-1577, come si direbbe dalla presenza, ai piedi della Vergine in trono, della coppia dei santi Sebastiano e Rocco. Due studi sui due lati di uno stesso supporto illustrano fasi suc-



FIG. 18 - Bottega di Peterzano, *Studio per una Maddalena con libro*, inv. 4875/1069-B1802/531. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 19 - Simone Peterzano, *Schizzo per figura di san Sebastiano*, inv. 4875/69-B1802/40 verso. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 20 - Simone Peterzano, *Studio per figura di san Sebastiano*, inv. 4875/69-B1802/40 *recto*. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

cessive di elaborazione del modello per il san Sebastiano appoggiato alla colonna. Da una parte l'autore ha schizzato sommariamente una prima idea della figura (inv. 4875/69-B1802/40 *verso*, FIG. 19); dall'altra sta lavorando a un passaggio più avanzato: ha quadrettato la figura per il trasporto e sta perfezionando l'illuminazione del nudo virile e la posizione delle gambe che sembra non soddisfarlo e gli richiede una serie di aggiustamenti (inv. 4875/69-B1802/40 *recto*, FIG. 20). A questi studi se ne aggiunge un terzo elaborato senza la quadrettatura e senza la colonna d'appoggio alle spalle della figura (sono accennati in basso solo gli anelli del basamento; inv. 4875/70-B1802/41, FIG. 21). Rispetto al precedente non ha lo stesso segno libero e sciolto e nemmeno la stessa qualità di approfondimento chiaroscurale. La figura del martire è quasi identica nelle dimensioni ma statuaria e spoglia, con il braccio sinistro incompiuto e i contorni e le ombreggiature stranamente monotoni e appiattiti, in modo particolare sulle gambe. Può sembrare imprudente sciogliere del tutto la riserva ma paiono i modi di un allievo che ha ricopiato accortamente il disegno del maestro perfezionandone linee e forme e, se così fosse, la situazione rispecchierebbe esattamente il procedimento scolastico della contraffazione descritto da Bernardino Campi nel trattatello sulla pittura sopra ricordato.

Il discorso si complica ulteriormente di fronte a quei disegni che emergono dal magma delle derivazioni generiche per un carattere originale. Pare trattarsi perlopiù di prove di collaboratori attivi tra la fine degli anni Ottanta e l'ultimo decennio che declinano lo stile di Peterzano con un linguaggio autonomo.

Uno di loro si distingue per il piglio eccentrico e incostante e deve avere avuto un ruolo decisivo negli affreschi nella cappella di Sant'Antonio in Sant'Angelo. Già dal solo esame degli affreschi si può rilevare che nella cappella sono intervenute più mani. Nelle grandi scene dipinte sulle pareti si impongono i modi seri e raggelati dell'ultimo Peterzano, mentre negli episodi della vita di sant'Antonio raffigurati nelle lunette si nota uno stile pittorico più elementare e scomposto. Un gruppo di studi in relazione con le lunette ci mette di fronte alla personalità di questo anonimo autore che diverge dai modi del maestro bergamasco per il segno brusco, sregolato e capriccioso. In alcuni di essi i tratti neri della matita sono spezzati e impressi con forza sulla carta e ciò fa sospettare che possano essere state usate delle carte da lucido per il trasferimento del disegno piuttosto che dei cartoni. Sono esemplari in proposito due figure di fantesche a capo coperto con il bambino in braccio (invv. 4875/130-B1802/70, 4875/228-B1802/168, FIG. 22), una *Figura maschile sdraiata* (inv. 4785/219-B1802/159) e un *Frate inginocchiato in adorazione* con gli occhi stralunati per un soggetto non identificato (inv. 4875/168-B1802/108, FIG. 23)⁽²⁵⁾.

Modi diversi si registrano anche tra i fogli collegati alla pala con la *Natività* di Santa Maria di Canepanova⁽²⁶⁾, altra opera ingenua e debole della tarda maturità nella quale, molto probabilmente, Peterzano è stato affiancato da aiuti.



FIG. 21 - Bottega di Peterzano?, *Studio per figura di san Sebastiano*, inv. 4875/70-B1802/41. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 22 - Bottega di Peterzano, *Studio per una figura femminile con bambino in braccio*, inv. 4875/228-B1802/168. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni



FIG. 23 - Bottega di Peterzano, *Studio per un frate inginocchiato in adorazione*, inv. 4875/168-B1802/108. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

Un'altra mano originale disegna nudi maschili ben torniti e levigati, trattati a biacca con riflessi argentini che fanno sembrare i corpi fatti di metallo come nel *Nudo maschile sdraiato* (inv. 4875/306-B1802/213, FIG. 24), studio da ricondurre molto probabilmente a un Adamo dormiente, uno dei soggetti nominati nelle iscrizioni sui versi.

Si registra in definitiva una variegata casistica di episodi da approfondire a proposito del contesto, e sicuramente, alla luce di quanto rivelano i disegni, sarà necessario riesaminare criticamente anche il catalogo pittorico di Peterzano e cominciare a considerare per i dipinti il ruolo avuto dalla bottega sin dagli esordi milanesi e in particolare dall'impresa di Garegnano in avanti.



FIG. 24 - Bottega di Peterzano, *Studio per un nudo maschile sdraiato*, inv. 4875/306-B1802/213. Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

*Alla cara memoria di Caterina Gemma Brenzoni, compagna di studi e amica.

NOTE

- ⁽¹⁾ G. BERETTA, *Simone Peterzano. Un gruppo di disegni identificati al Castello Sforzesco*, «Milano. Rivista mensile del Comune», febbraio 1943, pp. 87-88; C. BARONI, *Un Peterzano inedito a Sant'Agostino di Como e alcuni disegni al Castello Sforzesco di Milano*, in *Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*, Como 1944, pp. 305-308.
- ⁽²⁾ M. CALVESI, *Simone Peterzano: maestro del Caravaggio*, «Bollettino d'arte», aprile-giugno (1954), p. 115.
- ⁽³⁾ La storia e la vicenda critica del Fondo Peterzano sono ripercorse, con la bibliografia di riferimento alla quale si rimanda, in F. ROSSI, *Simone Peterzano, maestro di Caravaggio, e i disegni del Castello Sforzesco: un aggiornamento*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012 – 17 marzo 2013), a cura di F. Rossi con contributi di Jonathan Bober, Giulio Bora, Hugo Chapman, Arnalda Dallaj, Maria Teresa Fiorio, Francesca Rossi, Claudio Salsi, Milano 2012, pp. 14-33. Sul fondo della fabbriceria del santuario milanese si veda in particolare A. DALLAJ, *Il Fondo della fabbriceria di Santa Maria presso San Celso e l'avvio degli studi sui disegni di Peterzano*, in *Simone Peterzano... cit.*, pp. 34-41.
- ⁽⁴⁾ Sugli studi dall'antico di accademici seicenteschi che erano stati inclusi nell'inventario del Fondo Peterzano è in corso una ricerca sistematica di Chatia Cicero. Alcune segnalazioni della studiosa sono riportate in J. BOBER, *Sull'attribuzione a Caravaggio dei disegni del Castello Sforzesco*, in *Simone Peterzano... cit.* n. 3, p. 71, nota 15.
- ⁽⁵⁾ Un'apertura fondamentale sulla metodologia della pratica disegnativa di Peterzano e sulla questione del disegno caravaggesco si deve a G. BORA, *Da Peterzano a Caravaggio: un'ipotesi sulla pratica disegnativa*, «Paragone», 41-42, 2002, pp. 3-20.
- ⁽⁶⁾ B. CAMPI, *Parere sopra la pittura*, in A. LAMO, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura, et pittura...*, Cremona 1584, p. A2r.
- ⁽⁷⁾ *Simone Peterzano... cit.* n. 3. Si registra, sempre nel 2013, dopo la chiusura della mostra, l'acquisto del primo disegno di Peterzano da parte del British Museum di Londra, uno *Studio per la figura di un sacerdote*, 405 x 208 mm, inv. 2013,7042.1.
- ⁽⁸⁾ La revisione critica del Fondo Peterzano e del Fondo San Celso è stata operata tra il 2012 e il 2013 da Francesca Rossi con la collaborazione di Giulio Bora e Jonathan Bober. L'attività di studio e catalogazione dei disegni peterzaniani seguita a questa fase è stata resa possibile grazie alla collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre (docente Maria Cristina Terzaghi), e grazie al contributo della Nando Peretti Foundation di Roma, che ha assegnato due borse di studio a Dario Beccarini e Benedetta Spadaccini, autori dell'aggiornamento scientifico delle schede nel catalogo informatico del civico Gabinetto dei Disegni. Ringraziamo sentitamente Giulio Bora e Jonathan Bober per il loro contributo nelle verifiche attributive, e in modo particolare Maria Cristina Terzaghi per aver promosso e coordinato il progetto di ricerca per il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Roma Tre. Grazie inoltre a Maria Rita D'Amato, Lucia Bergamo e Carlo Catturini.
- ⁽⁹⁾ Nuove notizie documentarie e aperture di indagine sul periodo veneziano di Simone Peterzano sono in E.M. DAL POZZOLO, *Il primo Peterzano*, «Venezia Cinquecento», XXII, 43 (2013), pp. 117-185.
- ⁽¹⁰⁾ Ringrazio vivamente Christoph Brouard per avermi reso partecipe dei suoi studi. L'esito della

sua ricerca ha contribuito a chiarire la collocazione cronologica e l'interpretazione di alcuni fogli del Castello Sforzesco legati al tema dell'Annunciazione.

- ⁽¹¹⁾ Sull'*Annunciazione* già al Seminario Maggiore di Milano (poi al Seminario di Venegono e ora a Milano, Museo Diocesano) in rapporto alla formazione veneziana di Peterzano e all'incisione di Caraglio, si veda ancora DAL POZZOLO, *Il primo Peterzano* cit. n. 9, p. 121, fig. 2-3.
- ⁽¹²⁾ *Simone Peterzano...* cit. n. 3, p. 99, cat. 18. Questa originale stesura a matita con riprese stese di getto a penna e inchiostro bruno, caratteristica di un primo pensiero, si riscontra anche nello schizzo con *Figura maschile inginocchiata verso sinistra*, inv. 4875/96-A1717/32.
- ⁽¹³⁾ M.T. FIORIO, *Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano*, «Arte Lombarda», 40, 1974, p. 90, nota 19.
- ⁽¹⁴⁾ L.P. GNACCOLINI, *Qualche riflessione sui disegni di Simone Peterzano e un'inedita Presentazione di Gesù al tempio*, «Nuovi Studi», 15 (2010), p. 181, note 39-40.
- ⁽¹⁵⁾ R.S. MILLER, *Simone Peterzano in Milan: contracts for frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande*, «Paragone», 28 (1999), pp. 105-106, doc. 6.
- ⁽¹⁶⁾ C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 2 voll., Roma 1968, vol. II, p. 15.
- ⁽¹⁷⁾ Il disegno è pubblicato in *La Magia del Disegno. Italian drawings from the 16th century to the 19th century*, San Giovanni Valdarno (Arezzo) 2013, pp. 24-25.
- ⁽¹⁸⁾ Dipinto reso noto da G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011, pp. 38-39, fig. 30. In questo contributo, oltre alla *Vergine stante panneggiata* sopra menzionata sono indicati come studi preparatori per il dipinto anche lo *Studio d'angelo* (inv. 4875/362-B1802/236), da assegnare tuttavia alla bottega per le incertezze nella stesura, e la *Testa di Madonna* (inv. 4875/26-A1717/17). Quest'ultimo foglio, in particolare, non mostra corrispondenze puntuali con il modello nel dipinto e si differenzia dallo stile del maestro bergamasco per una diversa resa chiaroscurale, come si può notare dalle ombreggiature sul volto della donna ottenute con sfumature omogenee e molto dense della matita.
- ⁽¹⁹⁾ *Studio per Madonna con il bambino*, inv. 4875/223-B1802/163; *Studio per santa Margherita*, inv. 4875/252-D222/3/1 (i due fogli sono stati esposti alla mostra *Simone Peterzano...* cit. n. 3, pp. 110-111, catt. 31-32).
- ⁽²⁰⁾ Per il testo del contratto del 20 aprile 1575, si veda ASMi, *Fondo notarile*, Pompeo Vignarca, filza 16136; N. PEVSNER, *Der Lerhjahre des Caravaggio*, «Zeitschrift für bildende Kunst» (1928-1929), p. 288; MILLER, *Simone Peterzano in Milan...* cit. n. 15, pp. 104-105, doc. 5.
- ⁽²¹⁾ BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura...* cit. n. 16, p. 16.
- ⁽²²⁾ Si veda la lista di collaboratori di Tibaldi stesa dal pittore fiammingo Valerio Dieppendale detto Valerio Profondavalle in ASMi, *Autografi*, 106, 11, 9 luglio 1583 (s. MACIOCE, *Considerazioni su documenti inediti relativi al soggiorno lombardo del Caravaggio*, in *Filippo Neri nella Roma della Controriforma* [Atti del Convegno di Studi, Roma, Sala Borromini, 2 dicembre 1994, a cura di N. Gianmanco], «Storia dell'arte», LXXXV [1995], p. 362).
- ⁽²³⁾ Per il testo del contratto del 6 aprile 1584 (ASMi, *Notarile*, filza 16825) e la bibliografia di riferimento cfr. G. BERRA, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze, 2005, pp. 396-397, doc. 267.
- ⁽²⁴⁾ Il documento, rinvenuto da Gianmario Petrò, è segnalato in DAL POZZOLO, *Il primo Peterzano*

cit. n. 9, pp. 172-173.

⁽²⁵⁾ Tre di questi disegni (invv. 4875/228-B1802/168, 4875/222-B1802/162, 4875/130-B1802/70) sono illustrati come autografi in E. BACCHESCHI, M. CALVESI, *Simone Peterzano*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, p. 528, cat. 4E, pp. 552-553, figg. 3, 4, 5.

⁽²⁶⁾ Si vedano in proposito i disegni invv. 4875/366-B1802/240, 4875/56-B1802/31, 4875/346-B1802/220, 4875/36-B1802/16.

ARCHIVIO FOTOGRAFICO

Fotografia e propaganda nazionale. Il caso del progetto Mengoni per Milano

Giacomo Magistrelli

Come rilevato da alcuni studi recenti sul rapporto tra fotografia e architettura nel periodo di formazione degli stati nazionali, a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, in accordo con quanto avveniva in altri paesi, anche in Italia, a fianco della consueta produzione di veduta urbana e di paesaggio di destinazione prevalentemente commerciale, si registra un incremento significativo di operazioni fotografiche che documentano le trasformazioni in corso nelle principali città della Penisola⁽¹⁾. L'interpretazione del cantiere edile quale spazio simbolico, nel quale le forze economiche e intellettuali della nazione si manifestano attraverso l'attività costruttiva, trova infatti nella fotografia un mezzo privilegiato di espressione, in grado di rilevare nel suo farsi il processo attraverso cui le città riformulano la propria immagine in accordo alle nuove istanze politico-istituzionali.

Nel panorama della Milano ottocentesca, le implicite qualità narrative della fotografia di cantiere si colgono con particolare evidenza nei documenti che attestano il principale intervento edilizio degli anni Sessanta e Settanta del secolo, quello dell'architetto Giuseppe Mengoni per la nuova piazza del Duomo e per la Galleria Vittorio Emanuele II⁽²⁾. La riforma dello spazio antistante il Duomo, la cui opportunità aveva rappresentato una delle questioni centrali del dibattito pubblico cittadino almeno dall'inizio dell'Ottocento, è stata oggetto di numerosi studi⁽³⁾, che hanno rilevato come il ridisegno in forme monumentali della piazza insieme all'intitolazione al primo re d'Italia di una strada di collegamento tra la cattedrale e il principale teatro della città, rispondesse pienamente alla volontà della nuova classe dirigente borghese di rendere manifesti sulla scena urbana gli esiti dell'unificazione nazionale nella città delle Cinque Giornate. Entro tale contesto, la documentazione fotografica dei lavori offre inedite possibilità di illustrare nel suo farsi il processo attraverso il quale le ragioni ideologiche fondanti il progetto trovavano soddisfazione.

Il 6 marzo 1865, alla vigilia della cerimonia della posa della prima pietra della Galleria, il sindaco di Milano Antonio Beretta chiede l'autorizzazione affinché il

fotografo Alessandro Duroni possa recarsi, il giorno successivo,

sulla terrazza di casa Brambilla in piazza della Scala, al quarto piano della casa ove sta il caffè detto Martini, al tetto del palazzo della R. Questura e nel club della società chiamata dell'Unione per rilevare la fotografia della funzione per la posizione della prima pietra dei lavori di piazza del Duomo e della via Vittorio Emanuele [...]⁽⁴⁾.

Pioniere del dagherrotipo in Italia, patriota, celebre per i suoi ritratti dei protagonisti dell'epopea risorgimentale e «Fotografo di S. M. il re d'Italia»⁽⁵⁾, Duroni viene dunque incaricato dalla municipalità di documentare l'inaugurazione ufficiale del primo grande cantiere della Milano postunitaria, una commissione alla quale sono state recentemente ricondotte le uniche fotografie note dell'evento⁽⁶⁾, che mostrano l'allestimento degli apparati effimeri e del palco reale progettati da Mengoni per lo svolgimento della cerimonia e un momento delle celebrazioni (FIG. 1).

Rimane invece ancora da precisare l'identità del committente dei fotografi Hippolyte Deroche e Francesco Heyland, associati a Milano dal 1864 con uno studio in corso Vittorio Emanuele II⁽⁷⁾, ai quali si deve la più articolata campagna di documentazione fotografica ad oggi nota sull'edificazione della Galleria, il cui esito più completo è testimoniato da una serie di almeno venticinque stampe all'albumina



FIG. 1 - Alessandro Duroni (attribuito), «Preparativi per la cerimonia della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele avvenuta il marzo 1865», 7 marzo 1865, stampa all'albumina, inv. LV 1126. Milano, Civico Archivio Fotografico

conservate in una raccolta miscellanea presso il Civico Archivio Fotografico di Milano⁽⁸⁾. Tra marzo e agosto del 1865, i fotografi registrano lo stato dei lavori sul primo lotto di costruzione, tra piazza della Scala e il futuro ottagonono della Galleria, con una serie di fotografie che mostrano la torre in legname successivamente impiegata come supporto al montaggio della cupola in ferro e vetro⁽⁹⁾ (FIG. 2). Al 7 gennaio del 1866 risale invece una veduta panoramica composta da sei stampe affiancate, pervenuta nella sua integrità attraverso una riproduzione novecentesca⁽¹⁰⁾, che mostra i primi edifici del complesso emergere dalle macerie degli atterramenti (FIG. 3). In questo spazio sospeso, diversi gruppi di personaggi si mettono in posa a beneficio dei fotografi, che in fase di stampa inseriscono, in un angolo della composizione, il nome del loro stabilimento e la data degli scatti. La serie prosegue con fotografie della demolizione del quattrocentesco Coperto dei Figini⁽¹¹⁾, sul lato settentrionale della piazza del Duomo, della costruzione dei nuovi edifici della Galleria⁽¹²⁾, completati nella parte in muratura nel novembre del 1866, e con numerose riprese della tettoia e della cupola centrale⁽¹³⁾ (FIGG. 4, 5, 6), realizzate in pochi mesi entro il



FIG. 2 - Deroche & Heyland (attribuito), «Galleria Vittorio Emanuele II a Milano. Stato dei lavori li 1° Maggio 1865», 1 maggio 1865, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/3. Milano, Civico Archivio Fotografico



FIG. 3 - Da: Deroche & Heyland, *Panoramica del cantiere della Galleria Vittorio Emanuele II*, 7 gennaio 1866, inv. FM A 747. Milano, Civico Archivio Fotografico

maggio del 1867 con il montaggio di elementi prefabbricati. Negli ultimi due mesi dei lavori, i fotografi rilevano la febbrile attività delle maestranze impegnate nella decorazione dei prospetti dei fabbricati e nella posa della pavimentazione⁽¹⁴⁾ (FIG. 7). Conclude la campagna un gruppo di fotografie che ritraggono l'interno della Galleria a lavori ultimati, probabilmente il giorno della sua inaugurazione (15 settembre 1867; FIG. 8), ma prima della cerimonia ufficiale, che si tiene alla presenza di Vittorio Emanuele II⁽¹⁵⁾.

Durante i lavori per la piazza del Duomo, avviati nel 1870 sotto l'amministrazione del nuovo sindaco Giulio Belinzaghi⁽¹⁶⁾, è probabilmente la stessa municipalità, come proposto da Silvia Paoli⁽¹⁷⁾, a commissionare a un altro operatore professionista, Icilio Calzolari, dal 1866 nuovo titolare dello stabilimento di Alessandro Duroni, una campagna fotografica sulla costruzione dei portici disegnati da Mengoni⁽¹⁸⁾. Nel corso di queste operazioni, il fotografo esegue anche una grande veduta panoramica⁽¹⁹⁾ (FIG. 9) che registra lo stato di avanzamento delle diverse fabbriche, l'atterramento dell'antico isolato del Rebecchino⁽²⁰⁾, demolito nell'ottobre del 1875 in vista del soggiorno milanese dell'imperatore di Germania Guglielmo I, e la costruzione del grande arco monumentale che segna l'accesso alla strada coperta dalla piazza del Duomo (1876-1877)⁽²¹⁾, unico elemento della Galleria non ancora concluso entro il 1867 e inaugurato solo nel 1878 dopo la tragica morte del suo architetto.

La coerenza della serie Deroche & Heyland e la notevole qualità delle stampe, montate su cartoni recanti il timbro dello studio fotografico, rendono lecito supporre una loro originaria destinazione a un album commemorativo dell'impresa, secondo una consuetudine al tempo consolidata presso gli amministratori delle città interessate da grandiosi progetti di trasformazione, che nella composizione delle fotografie in volumi elegantemente rilegati, destinati ad autorità politiche e a rappresentanti di altre municipalità, trovavano uno strumento ideale di promozione dei progressi conseguiti durante il loro mandato. Per quanto è dato sapere, tuttavia, la composizione



della serie fotografica nell'album-omaggio non fu mai portata a termine⁽²²⁾, una lacuna in effetti sorprendente considerando l'ampia risonanza, anche internazionale, suscitata dall'inaugurazione dell'opera.

E in effetti, le tracce di una circolazione dell'iconografia fotografica dei cantieri milanesi conducono oltre i confini nazionali, nella Parigi dei *grands travaux* di Napoleone III e del barone Georges Eugène Haussmann. La realizzazione della struttura più innovativa del progetto mengoniano, la copertura della Galleria, è resa possibile dall'importazione di materiali e tecnologia dalla Francia - le opere in ferro provengono dalla ditta Henri Joret & C.^{ie}, le lastre di vetro rigato sono ordinate alla ditta Saint Gobain, in questi anni in prima linea nello sviluppo della tecnologia del ferro applicata al campo delle costruzioni. L'interesse dei francesi per l'illustrazione dei propri primati nell'ambito della cultura politecnica determina una significativa richiesta, da parte dei progettisti, dei costruttori, dell'amministrazione pubblica, di campagne fotografiche che documentino le imprese edilizie condotte da architetti e ingegneri connazionali in patria e all'estero⁽²³⁾. Un riflesso della consapevolezza d'oltralpe delle qualità promozionali della fotografia di opere edilizie è alla base di una sistematica affluenza, per tutta la seconda metà dell'Ottocento, di questo tipo di documentazione in alcuni dei maggiori istituti di conservazione di Parigi. Tra di essi si distingue per la ricchezza delle acquisizioni la Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris, oggi Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, che conserva una considerevole raccolta fotografica sugli interventi realizzati tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento in numerose città europee, americane, asiatiche e africane⁽²⁴⁾.

Sul fronte dei materiali provenienti dall'Italia, tra i quali figura una serie fotografica Alinari⁽²⁵⁾ sui lavori condotti a Firenze dall'architetto Giuseppe Poggi durante la breve investitura della città a capitale del paese, compare anche una piccola serie di quattro stampe all'albumina⁽²⁶⁾ montate su cartoni intestati alla «Société des ponts et

travaux en fer (Anciens établissements H. Joret et C.^{ie})» e recanti i timbri «F. Heyland» e «E. B.». Tre delle fotografie riprendono il montaggio delle opere in ferro della cupola della Galleria Vittorio Emanuele II e derivano dai medesimi negativi da cui sono stati tratti tre fototipi della serie Deroche & Heyland conservata al Civico Archivio Fotografico di Milano; la quarta consiste in una riproduzione del disegno della medesima cupola eseguito dallo studio dell'ingegner Joret sulla base del progetto di Mengoni. La ditta produttrice delle strutture metalliche della Galleria, che nel 1882 aveva assunto la nuova denominazione riportata nell'intestazione dei cartoni di supporto, ad almeno quindici anni di distanza dall'inaugurazione del settembre 1867 compone dunque una presentazione fotografica del suo contributo alla realizzazione della grande opera.



FIG. 4 - Deroche & Heyland, *Costruzione della tettoia del braccio settentrionale della Galleria Vittorio Emanuele II*, agosto-dicembre 1866, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/28. Milano, Civico Archivio Fotografico



FIG. 5 - Deroche & Heyland, *Particolare della costruzione della cupola della Galleria Vittorio Emanuele II*, febbraio-maggio 1867, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/31. Milano, Civico Archivio Fotografico



FIG. 6 - Deroche & Heyland, *Tettoia della Galleria Emanuele II e cupola in costruzione*, marzo-maggio 1867, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/35. Milano, Civico Archivio Fotografico



FIG. 7 - Deroche & Heyland, *Galleria Vittorio Emanuele II in costruzione. Lavori per la pavimentazione*, maggio-giugno 1867, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/41. Milano, Civico Archivio Fotografico



FIG. 8 - Deroche & Heyland, *Interno della Galleria Vittorio Emanuele II il giorno dell'inaugurazione*, 15 settembre 1867, stampa all'albumina, inv. Albo G 107/46. Milano, Civico Archivio Fotografico

Questo episodio, pur circoscritto, conferma le intrinseche potenzialità promozionali della fotografia di cantiere e la sua adattabilità a istanze diversificate. Come si è visto, una parte dei documenti fotografici considerati, prodotti originariamente per illustrare un grande monumento all'unificazione italiana, viene replicata e risemantizzata, per divenire parte di un vasto repertorio iconografico dedicato alla cultura politecnica e industriale francese.



FIG. 9 - Icilio Calzolari, *Panorama di piazza del Duomo*. A sinistra, i Portici settentrionali ultimati; al centro, l'Isola del Rebecchino e, a destra, i Portici meridionali in costruzione, 1874-agosto 1875, stampe all'albmina, inv. FM F 78. Milano, Civico Archivio Fotografico

- ⁽¹⁾ Nell'ampio panorama degli studi dedicati al rapporto tra fotografia, architettura e immagine dell'Italia postunitaria si rimanda in particolare a M. MAFFIOLI, *Il Bel Vedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino 1996, e a G. FANELLI, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari 2009.
- ⁽²⁾ La documentazione fotografica della realizzazione del progetto di Mengoni, custodita principalmente nelle raccolte del Civico Archivio Fotografico e in altri istituti di conservazione del capoluogo lombardo, è stata oggetto di studi recenti, si vedano, ad esempio, *La Galleria di Milano. Lo spazio e l'immagine*, a cura di M. Finazzer Flory, S. Paoli, Milano 2003, e *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, Sale Panoramiche del Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010.
- ⁽³⁾ Per una sistematica cronistoria del cantiere mengoniano, cfr. O. SELVAFOLTA, *La Galleria Vittorio Emanuele II*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. Castellano, O. Selvafolta, Milano 1983, pp. 221-266, e L. GIOENI, *L'affaire Mengoni. La piazza Duomo e la Galleria Vittorio Emanuele di Milano. I concorsi, la realizzazione, i restauri*, Milano 1995.
- ⁽⁴⁾ *Lettera d'ordine del Sindaco a favore del fotografo Alessandro Duroni*, 6 marzo 1865, Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi), Fondo Piano Regolatore, cart. 1382, già riportata in G. MAGISTRELLI, scheda n. 59, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, p. 195.
- ⁽⁵⁾ Per la biografia del fotografo, cfr. S. PAOLI, *Alessandro Duroni*, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, pp. 282-283.
- ⁽⁶⁾ Si tratta di quattro stampe all'albumina conservare presso il Civico Archivio Fotografico di Milano (CAFMi) e provenienti dalla collezione privata di Lamberto Vitali, cfr. CAFMi, inv. LV 1126-1128, 1132. L'attribuzione a Duroni è stata avanzata da chi scrive in MAGISTRELLI, scheda... cit. n. 4.
- ⁽⁷⁾ Sullo studio fotografico, costituitosi nel 1864, cfr., S. PAOLI, *Francesco Heyland*, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, pp. 286-287.
- ⁽⁸⁾ Cfr. CAFMi, inv. Albo G 107. Una prima, sistematica riflessione su questa raccolta è stata proposta da Silvia Paoli, in *La Galleria di Milano...* cit. n. 2, pp. 35-41, 51-52, 81-82, 103-104. Per la consistenza completa della miscellanea, cfr. G. MAGISTRELLI, schede nn. 61-87, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, pp. 196-204.
- ⁽⁹⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/3 bis, 4, 5.
- ⁽¹⁰⁾ CAFMi, inv. FM A 747. Esemplari di quattro delle stampe che compongono la veduta originale sono conservati nelle raccolte dell'Archivio Museo Giuseppe Mengoni di Fontanelice, cfr. Archivio Museo Giuseppe Mengoni, Fontanelice (AMF), III/N/9 (altro esemplare III/N/10), III/N/11, III/N/12, III/N/13 (altro esemplare: III/N/s.n.).
- ⁽¹¹⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/25-26.
- ⁽¹²⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/14-16.
- ⁽¹³⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/27-28, 30-37, 39.
- ⁽¹⁴⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/40-41.

- ⁽¹⁵⁾ CAFMi, inv. Albo G 107/43-47. L'unica fotografia conosciuta che sia stata ripresa durante un momento delle celebrazioni (CAFMi, inv. FM C 43/4) è in realtà opera di un altro fotografo, Giovanni Battista Ganzini, che raffigura l'ottagono della Galleria in un momento che precede l'arrivo del sovrano.
- ⁽¹⁶⁾ Una prima indagine della documentazione fotografica dei lavori è proposta in C. MALOVINI, *Fotografia e trasformazioni urbane nell'Ottocento. Il caso di piazza del Duomo a Milano*, «Rassegna di studi e di notizie», 26 (2002), pp. 133-157.
- ⁽¹⁷⁾ Cfr. S. PAOLI, scheda n. 47, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, pp. 188-189.
- ⁽¹⁸⁾ CAFMi, inv. FM F 24, CAFMi, inv. FM C 205 (altro esemplare: ASCMi, Raccolta Cartografica, inv. 13/9n), ASCMi, Raccolta Cartografica, inv. 11/51.
- ⁽¹⁹⁾ CAFMi, inv. FM F 78 (altro esemplare: ASCMi, Raccolta Cartografica, inv. 13/9y).
- ⁽²⁰⁾ CAFMi, inv. FM E/9B e altri esemplari conservati presso il medesimo istituto, per cui si rimanda a S. PAOLI, scheda n. 49, in *Lo sguardo...* cit. n. 2, pp. 189-190. Alla fase conclusiva delle demolizioni risale una stampa all'albumina conservata nelle raccolte fotografiche della Soprintendenza milanese, che riprende l'angolo nord-ovest della piazza mentre sono in corso dei lavori di trasporto delle ultime macerie, cfr. Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano (SBAPMi), Archivio Monumenti, Archivio Fotografico, Milano, Piazza del Duomo, cart. 516, 5/6.
- ⁽²¹⁾ Tra i materiali fotografici conservati a Fontanelice, una fotografia di Calzolari (AMF, cat. III/N/23) ritrae un gruppo di operai in posa sulle impalcature dell'Arco d'ingresso alla Galleria da piazza del Duomo. In primo piano due gruppi di personaggi, disposti ai due lati dell'inquadratura in mezzo ai quali emerge una figura più distinta, appoggiata a un macchinario, forse uno dei direttori dei lavori.
- ⁽²²⁾ Oltre che nelle raccolte milanesi consultate, l'album non figura nemmeno nella Biblioteca Reale di Torino, che raccoglie invece un numero considerevole di album fotografici relativi a opere edilizie provenienti da tutta Italia, tra cui un volume dedicato al Principe Umberto I e relativo alla costruzione dei gasometri di Porta Lodovica a Milano (1866-1867), cfr. Biblioteca Reale di Torino (BRT), inv. Album FOT.V.11. Altri esemplari di questo servizio fotografico, realizzato dallo studio milanese Spagliardi & Silo, sono conservati a Milano presso l'Archivio Storico Civico al Castello Sforzesco, cfr. ASCMi, Raccolta Cartografica, inv. 11/30 a-e.
- ⁽²³⁾ Si tratta di un fenomeno la cui portata, in effetti, la storiografia d'oltralpe ha cominciato ad approfondire almeno dalla fine degli anni Ottanta del Novecento, si vedano, ad esempio, *Des grands chantiers...hier. Photographie, dessin: outils de l'architecte et de l'ingénieur autour de 1900 dans les collections de la Bibliothèque administrative de la Ville de Paris*, catalogo della mostra (Parigi, Musée-Galerie de la Seita, 3 novembre 1988 – 14 gennaio 1989), Parigi 1989; *Paris d'ingénieurs*, catalogo della mostra (Parigi, Pavillon de l'Arsenal, ottobre 1995 – gennaio 1996), a cura di B. Lemoine e M. Mimram, Parigi 1995; *Des photographes pour l'empereur. Les albums de Napoléon III*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Galerie de Photographie, 18 febbraio – 16 maggio 2004), a cura di S. Aubenas, Parigi 2004; C. BAILLARGEON, *Témoignages de rivalité industrielle. La France et les photographies de grands travaux d'origine étrangère*, «Études photographiques», n. 17, novembre 2005, pp. 16-43.
- ⁽²⁴⁾ Sulla consistenza di questi materiali, in particolare di quelli afferenti al *fonds étranger* della raccolta, cfr. *Villes du Monde 1870-1939. Collections photographiques de la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie des Bibliothèques de Ville de Paris, 5 settembre – 24 novembre 2013) a cura di A. Tartié, Parigi 2013.

⁽²⁵⁾ Parigi, Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, *Vues de Florence*, inv. 202417.

⁽²⁶⁾ Parigi, Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, *Vues de Florence*, inv. PH 156, 158-159. Rispettivamente *Galleries Victor Emmanuel à Milan. Vue d'ensemble en montage* (con timbro a secco di Édouard Baldus sul pupporto secondario, altro esemplare di CAFMi, inv. Albo G 107/35); *Galleries Victor Emmanuel à Milan. Dôme central* (altro esemplare di CAFMi, inv. Albo G 107/38); *Galleries Victor Emmanuel à Milan. Dôme central en montage* (due stampe su medesimo cartone di montaggio, con timbro di Francesco Heyland, altri esemplari di CAFMi, inv. Albo G 107/39 e CAFMi, inv. Albo G 107/31). Ringrazio Madame Agnès Tartié, responsabile del Fonds photographique Bibliothèque de l'Hôtel de Ville di Parigi per la sua disponibilità a mostrarmi gli originali e per le utili informazioni sui fondi della raccolta.

RACCOLTE D'ARTE ANTICA

I ‘marmi’ Lucini Passalacqua

Laura Basso

Fino a poco tempo fa, il nome Lucini Passalacqua era associato a una sola opera, indubbiamente speciale, benché numerosi beni appartenuti a quel casato siano giunti ai musei civici di Milano in tempi diversi, tramite titoli giuridici specifici e, a volte, dopo svariati passaggi di proprietà. Non a caso, l’opera in questione è universalmente citata come *Stipo Passalacqua*⁽¹⁾, titolo che rende omaggio al committente Quintilio Lucini Passalacqua (1567-1625), canonico della basilica di Sant’Abbondio (Como), che ne promosse l’esecuzione entro il 1613. L’«artificiosissimo scrittorio, ossia stipo» ha un primato difficilmente eguagliabile da parte di modelli simili, sia per la profusione di materiali preziosi sia grazie alla coerente, armonica collaborazione tra varie professionalità di artisti che orchestrarono la sua realizzazione. La fortuna critica che da sempre accompagna lo *Stipo* è connotata da un notevole bagaglio di fonti scritte. La genesi e il significato dell’opera si leggono infatti nella *Quarta lettera* scritta entro il 1619 dallo stesso Quintilio che introduce il testo dando una calzante sintesi del manufatto: «Dico dunque che lo Scrittorio mio, o Scrigno, come altri dicono, quanto all’artificio, ed all’inventione è composto di Pittura, Scultura, ed Architettura: e tutto insieme questa moralità contiene; che *Quando la ragione si lascia guidar dal senso le cose vanno male*»⁽²⁾. Il componimento ha avuto ampi commenti da parte della critica d’arte specie in merito alla spiegazione offerta dal committente-progettista sulla scelta e sul significato dei singoli elementi dell’opera e sull’apprezzamento rivolto all’*équipe* di maestri e artigiani che edificarono il mobile come allegoria della «Casa della Ragione». Meno conosciuta la parte finale della lettera dove l’autore illustra la propria raccolta connotata da esemplari che replicavano le testimonianze scultoree appena messe in luce a Roma a cavallo tra il XVI e XVII secolo⁽³⁾ mentre misconosciuto è l’ultimo settore della raccolta, costituito da «meraviglie» simili nella varietà se non nella quantità, a quelle riunite nella *wunderkammer* di un altro dotto canonico gravitante nella cerchia del cardinale Federico Borromeo, Manfredo Settala. Agli occhi di Quintilio

Lucini Passalacqua lo *Stipo* doveva costituire l'apice della ricca sequenza di rarità naturali e artificiali laddove non potevano mancare altri mobili di impronta barocca. Una conferma in tale senso, seppur tarda, è offerta dalla lista dei beni descritti nella villa detta Vignola, residenza estiva dei Lucini Passalacqua a Moltrasio, dove l'opera in questione, levata dal palazzo avito di Como, nel 1861 faceva ancora splendida mostra affianco a due emblematici arredi in marmo «...a destra dello scalone, n.ro 191. Un secretair grande di sagoma antichissima di legno intarsiato a diverse qualità. Formante nell'interno la facciata di un tempio a due ordini, con colonnette ed urne e cinque statue d'avorio con diverse pietre a vario genere formanti i fregi, con base formante un piccolo armadio con angolo a cariatidi rappr. Figure, con piedi di legno ad intagli antichi...lire 2000» e al « n.ro 196. Due piedistalli a mezza colonna quadrata di marmo verde macchiato con sopra l'uno un modello di testa di bue al naturale di stucco e l'altro un modello di testa al naturale di cavallo di marmo di Carrara lire 290»⁽⁴⁾.

L'ingresso dello *Stipo* nel patrimonio pubblico si deve a Giovanni Battista Lucini Passalacqua (1845-1890) che dichiarò le proprie volontà nel 1885 disponendo un legato di opere d'arte a favore del Museo Giovio di Como e del Museo Artistico Municipale di Milano e di un fondo librario alla Biblioteca Ambrosiana⁽⁵⁾. Carlo Ermes Visconti, direttore del museo milanese, registra l'acquisizione nel 1890, alla morte del benefattore:

Lucini Passalacqua conte Gio. Battista=Moltrasio. Grande mobile con tarsie, sculture, dipinti etc. Vedi: Quattro lettere storiche del signor Quintilio Lucini Passalacqua dott. di leggi e can. della Catted. di Como etc. I vol. in 4 con tavole. In Como MDCXX Lettera quarta dalla pagina 421 alla pagina 466. - Cassetta di noce scolpita, colla storia di Giuditta. Bassorilievo opistografo di Pierino da Vinci - Arazzo Fiammingo - Piatto di maiolica della Fratta»⁽⁶⁾.

Solo in apparenza il nucleo sembra eterogeneo ma intorno «al grande mobile» fanno da corona pezzi se non unici senz'altro speciali scelti in modo oculato sulla base di connotati tecnici. Così è l'ovale marmoreo raffigurante la *Madonna col Bambino* scolpito su entrambe le facce ma con un diverso grado di lavorazione e alcune varianti iconografiche⁽⁷⁾, l'arazzo di produzione fiamminga di cui si suppone l'originario uso come pala d'altare forse di una cappella funeraria, tenendo conto del soggetto che propone la *Resurrezione di Lazzaro*⁽⁸⁾; e poi la *Cassetta con storie di Giuditta*, stimolante memoria di un oggetto appartenuto ed usato da una famiglia di artisti, nel caso specifico posseduto da «Catharina filia olim Egregii ac Celeberrimi Pictoris Alexandri Bonvicini Coniomento Moretto»⁽⁹⁾; non poteva mancare un oggetto ceramico ben rappresentato dal *Grande piatto* che reca la firma del suo autore «Presbyter Antonius Maria Cutius Papiensis Prothonotarius Apostolicus fecit 1688»⁽¹⁰⁾. Non è noto in quale delle residenze del testatore avvenne il ritiro del lasci-

to, se a Milano nel palazzo di via Monte di Pietà, o a Moltrasio, ma è probabile che a corredo dello *Stipo* in quell'occasione sia stato consegnato un esemplare delle *Lettere istoriche*, copia segnalata tra i beni custoditi in Castello almeno entro il primo decennio del Novecento⁽¹¹⁾. L'atto di squisita generosità espresso da Lucini Passalacqua conclude un rapporto pluri decennale intercorso tra il nobile comasco e gli enti culturali milanesi di cui si dirà solo in merito al Museo Artistico Municipale e al Museo Patrio di Archeologia. Poco più che ventenne, l'ultimo discendente di una secolare famiglia patrizia, iniziò a donare anno dopo anno un *cadeau* estratto dal repertorio considerabile del *lapidarium*, dall'incipiente nucleo di *orientalia* da lui stesso avviato, infine dall'ingente patrimonio domestico specie per quanto riguarda gli oggetti ceramici.

Oltre a promuovere la nascita del Museo d'Arte Industriale e a partecipare, nel ruolo di commissario ordinatore, alla mostra storica dedicata alle arti industriali, iniziative entrambe inaugurate nel 1874, va ricordato che il casato Lucini Passalacqua figura tra i più importanti prestatori con un numero imprecisato di manufatti selezionati per l'Esposizione d'Arte Antica organizzata nel 1872 nelle sale della Pinacoteca di Brera, eventi che impressero una svolta nelle vicende del mercato antiquariale di Milano e nella formazione dei musei, come è già stato commentato. Alla mostra braidense Giovanni Battista, nonostante la giovane età, poteva competere con i collezionisti 'storici' di grande lignaggio grazie soprattutto all'aura di *connoisseur* di arte orientale appena acquisita a seguito del soggiorno nei centri principali del Giappone e della Cina, prime tappe del giro intorno al mondo compiuto tra il luglio del 1871 e il giugno del 1872. Avendo una larga disponibilità finanziaria e grazie allo stimolo derivato dalla frequentazione con i commercianti di seta di stanza a Como e a Milano, Lucini Passalacqua instradò le proprie energie intellettuali ed economiche per compiere qualcosa di eccezionale (e la circumnavigazione del mondo lo era in quegli anni), raro esponente di classe nobile sollecitato a conoscere e misurarsi con le risorse di nuovi territori. Ormai superata la moda del *grand tour* dedicata a conoscere la cultura del proprio paese, nel nostro personaggio si profila l'istanza a soggiornare in luoghi «dove la civilizzazione non è entrata», citando le parole del giovane conte che si adoperò da subito a comperare una ragguardevole mole di beni scelti per la loro peculiare testimonianza materiale e culturale⁽¹²⁾. Al rientro in Lombardia, pressoché immediata è la decisione di scegliere una sede pubblica, il museo, dove far apprezzare la visione di terre lontane e condividere con altri estimatori l'osservazione di prodotti di alta qualità realizzati da manifatture straniere. Sotto questo profilo possono dunque trovare una spiegazione gli omaggi fatti al Museo d'Arte Industriale e poi al Museo Artistico Municipale. Nel 1874 è registrato l'ingresso di «stoffe orientali», l'anno seguente di «fotografie» alle quali si aggiungono, nel 1884, «fotografie di oggetti artistici», tutti documenti che attendono di essere

riconosciuti e riassociati al contesto d'origine; sono state invece identificate le «8 piastrelle di rivestimento di maiolica antica di Milano», giunte nel 1888, conservate nell'enorme giacimento fittile delle Raccolte d'Arte Applicata⁽¹³⁾. Ben altra consistenza numerica e qualitativa caratterizzerà la raccolta conosciuta come Museo Giapponese formata durante il soggiorno in Oriente e poi incrementata con scambi e acquisti presumibilmente fatti in terra lombarda, confluita nelle raccolte comunali tramite l'atto di vendita stipulato con gli eredi del collezionista. Di recente questo episodio museale è finalmente riemerso in un documento di natura giuridico amministrativa dando l'opportunità di sciogliere parecchi nodi relativi alla consistenza e alla tipologia della raccolta⁽¹⁴⁾. L'acquisto del Museo Giapponese, avviato nel 1899 da Carlo Ermete Visconti e portato a termine per conto dell'Amministrazione Comunale dall'assessore Giulio Pisa, ha riportato alla luce i nomi dei responsabili pubblici, dei venditori e quello del mediatore Lodovico Pogliaghi che incontreremo tra breve.

Il legame con il Museo Patrio d'Archeologia fu avviato da Giovanni Battista Lucini Passalacqua nel 1867 sottoscrivendo il dono di otto opere. Ne ricevette l'attestato di ringraziamento da parte del sindaco Antonio Beretta a cui seguirono varie lettere che documentano il prosieguo del rapporto e il rinsaldarsi dei vincoli di stima con Antonio Caimi e Giulio Carotti, segretari dell'Accademia di Brera e responsabili del Museo, e di nuovo con Carlo Ermete Visconti nominato nel 1886 presidente dell'organismo tecnico scientifico titolato Consulta⁽¹⁵⁾. Ricorrendo al manoscritto *Museo patrio di Archeologia in Milano*⁽¹⁶⁾, memoria insostituibile dell'ingresso dei materiali presi in carico dall'istituto statale, sembra utile riassumere l'entità verosimilmente completa dei beni già posseduti da Lucini Passalacqua con l'avvertenza che sarà dato risalto ai 'marmi' e tra questi ai manufatti ritenuti dispersi e quelli la cui memoria di appartenenza alla collezione in esame è impallidita nel tempo a causa di reiterati passaggi avanti l'arrivo nel patrimonio pubblico. Tra le opere donate che mancano all'appello vi è la «formella di marmo rosso di Verona, con figura umana a rilievo, accosciata» che figurava nell'allestimento inaugurato in Castello nel 1900 come testimonia una fotografia scattata dopo il 1908⁽¹⁷⁾. L'immagine integra l'ambigua voce dell'inventario e restituisce i caratteri del pezzo, cioè una mensola figurata con un giovane telamone posto sulla gola. È possibile intuire la condizione materica della superficie lapidea alterata nella cromia e nella consistenza a causa, molto probabilmente, di una secolare esposizione all'aperto e queste osservazioni, unite alla funzione del reperto, suggeriscono l'appartenenza a una struttura seriale di un edificio civile o religioso di nobile impianto, presumibilmente di area comasca. La perdita dell'originale impedisce infatti di convalidare o commentare l'ambito culturale proposto nel catalogo edito nel 1934 ma dalla fotografia si ricava in qualche modo la conformazione delle membra e il

modellato del volto di intensa qualità plastica proprie di uno stile maturo, ancor più apprezzabile se si tiene conto delle dimensioni contenute dell'esemplare. Purtroppo si sono perse le tracce anche di una «Testa in bassorilievo in marmo di incognito=Scultura del XV secolo» non identificabile negli inventari e cataloghi a stampa dell'inizio del XX secolo. Possiamo solo supporre che il volto non tramandasse una qualche iconografia dei signori di Milano, di norma riconoscibili, e dunque spiace l'assenza di «quell'incognito» i cui stilemi avrebbero rafforzato il nucleo dei rari tipi statuari di primo Rinascimento lombardo tenuti dal museo, giusto il commento di Antonio Caimi nella pagina del registro di carico⁽¹⁸⁾. Si è per fortuna conservata una minuscola *Testa di Cristo*, di non facile inquadramento anche perché sul reperto pesa il dato di una provenienza dal «camposanto di Pisa»⁽¹⁹⁾, indicazione geografica che non ha per ora attinenze documentate con la secolare storia della famiglia comense; sono giunti inoltre due pilastrini, uno raffigurante sulla faccia principale una *Menade* (?) l'altro *Giuditta con la testa di Oloferne*, elementi architettonici confluiti tra i beni Lucini Passalacqua molto tempo prima che il palazzo, di cui si dichiara l'appartenenza, venisse demolito insieme ad altri edifici in via de' Ratti a Milano⁽²⁰⁾. Poco prima di iniziare la circumnavigazione intorno al mondo, Giovanni Battista Lucini Passalacqua nel luglio del 1871 si distacca da un reperto notevole sotto il profilo tecnico ma anche artistico. Si tratta di un monoblocco marmoreo policromo raffigurante la *Trinità* già esposto nelle sale del Castello fino al 1956: di quest'opera sarebbe interessante comprendere i motivi del declassamento nel deposito visto l'interesse dimostrato proprio da Costantino Baroni che ne aveva suggerito il contesto culturale riferito ad un anonimo «Maestro veneziano trecentesco»⁽²¹⁾.

Nel 1885, nelle sale del Teatro alla Scala di Milano, si tenne una delle ultime grandi dismissioni di patrimoni familiari milanesi e l'asta, battuta dall'Impresa di Giulio Sambon, immise nel mercato antiquariale una mole impressionante per quantità e per valore artistico di manufatti pervenuti tramite eredità o acquisiti da Giovanni Battista Lucini Passalacqua. Nella sezione dei 'marmi' una delle cessioni più eloquenti fu l'esportazione in Francia della figura detta *Guerriero* (Parigi, Musée Jacquemart André, inv. 1801), che continua a mantenere l'attribuzione ad Agostino Busti, il Bambaia, dopo essere stato a lungo associato al *Monumento funebre di Gaston de Foix*⁽²²⁾. Ma altre opere, dopo successivi passaggi, restarono a Milano. Un «Busto di giovinetta», acquistato da Luis Fuzier e da questi ceduto all'antiquario Achille Cantoni, venne proposto in vendita nel 1889 al Museo Patrio. L'offerta trovò accoglienza da parte dei membri della Consulta poiché l'acquisto avrebbe rafforzato la possibilità di studiare la produzione dei Rodari mettendo a confronto l'opera con quella attribuita agli scultori comaschi da poco musealizzata e già in possesso dei Lucini Passalacqua. Del marmo Fuzier-Cantoni sappiamo ben poco poiché è consi-

derato disperso da decenni e per questo motivo vale la pena di riportare la descrizione edita nel testo di Giulio Carotti accompagnata da una foto incisione:

Il busto muliebre alto 40 cm. è di marmo di Como o di Musso; per il suo carattere di scuola comense della fine del XV inizio del XVI, la consulta decide che sia conservato insieme a quello che rappresenta la Madonna Pisani. La testa della giovane donna dalla fronte alta e scoperta con capigliatura fluente che cade dietro le spalle con quattro trecce inanellate; il collo il petto il seno e la spalla di sinistra sono scoperti; un manto leggero a pieghe minute e angolose copre la spalla e il seno destro andando a raggiungere il braccio sinistro. Attorno al collo una piccola collana; il naso è spezzato verso la parte sinistra di chi osserva. Il collo è piuttosto lungo⁽²³⁾.

La «Madonna» testé citata, transitata nell'asta del 1885 e poi in quella della collezione di Angelo De Amici, era entrata nel patrimonio del Museo Patrio grazie alla perspicacia di Carlo Ermes Visconti, attento a ricompattare le nobili raccolte lombarde⁽²⁴⁾. Si tratta di una lastra raffigurante la *Madonna con Bambino tra angeli musicanti, un cherubino e putti tenenti lo stemma della famiglia Pisani* e dunque conosciuta con il soprannome di *Madonna Pisani* di cui è stata riconfermata di recente l'autografia di Tommaso Rodari e un'esecuzione a cavallo tra XV e XVI secolo⁽²⁵⁾. Anche in questo caso, val la pena di riportare le parole di Giulio Carotti, restituendo in tal modo la paternità di coloro che studiarono l'opera dando notizie importanti seppur documentate solo alla metà del XIX secolo:

Risalendo ai proprietari di questo marmo è dato di trovare il gruppo di monumenti plastici lombardi nel quale è per l'appunto consentito di classificarlo. Il signor De Amicis (sic) lo aveva acquistato alla vendita Passalacqua nel 1885 e da notizie favorite testé dal dott. Cencio Poggi, segretario del Museo di Como, risulta che il conte Lucini Passalacqua l'aveva comprato in Como, nel Borgo di San Rocco, fuori dalla Porta Torre, dal proprietario di una casetta, in cui questa Madonna era ancora infissa quale immagine protettrice. Lo stemma fu riconosciuto dallo stesso dottor Cencio Poggi appartenere alla famiglia comense Pisani, ora estinta⁽²⁶⁾.

Pressoché in contemporanea all'asta battuta nel 1885, Giovanni Battista donò al Museo Patrio un bassorilievo protorinascimentale raffigurante *Due grifoni con stemmi aniconici*⁽²⁷⁾. Indubbiamente lo stato frammentario del marmo, a forma trapezoidale e con la superficie figurata leggermente concava, penalizza il suo apprezzamento e ostacola la comprensione del soggetto e il riconoscimento della funzione. La presenza di una fontana, sormontata da due grifoni contrapposti, collocata al centro del rilievo, sollecita l'ipotesi che il pezzo appartenesse al corpo di una vasca. L'esecuzione del modellato ha un certo livello qualitativo che peraltro non raggiunge l'esito elegante e nel contempo dinamico che connota la lastra decorativa raffigurante il *Medaglione di Vespasiano entro candelabra animata da creature metamorfiche, ippocampi e caproni* assegnato di recente ad un artefice prossimo ad Antonio della Porta, il Tamagnino, con una cronologia all'ultimo decennio del XV secolo⁽²⁸⁾. Parecchi anni dopo la morte di

Giovanni Battista, gli eredi promossero nel 1897 altre due aste, una di beni librari l'altra di opere d'arte, curate dall'Impresa di G. Sambon⁽²⁹⁾. Anche in quella circostanza, Carlo Ermes Visconti lanciò un appello prontamente accolto dall'antiquario veneziano Antonio Carrer che, entrato in possesso di un *Busto di imperatore*, nello stesso anno 'girò' l'opera al Museo Patrio: Giuseppe Vigoni, allora sindaco di Milano, insieme a Giulio Carotti provvide a inviare un encomio al benefattore citando nella lettera l'antica collezione Lucini Passalacqua⁽³⁰⁾.

La sintesi fino a questo punto proposta fornisce l'entità apprezzabile dei beni ceduti da Lucini Passalacqua ai musei in cui la quota rappresentata dai 'marmi' gioca un ruolo determinante ma pur sempre circoscritto se paragonato allo spessore storico e artistico che connota la collezione Archinto o quella Picenardi entrate a far parte della visione pubblica nello stesso torno di tempo, la prima mediante la forma dello scambio del proprietario con il Municipio di Milano (1865), la seconda tramite l'acquisto autorizzato dagli organi statali (1868).

Ma nel 2013, l'archivio del Museo Artistico Municipale è stato reso di pubblica consultazione dando modo di accedere agli atti e alla corrispondenza prodotti da Carlo Ermes Visconti, responsabile dell'istituto dal 1877 al 18 gennaio 1900. Tra gli incartamenti, il fascicolo «Acquisto marmi Passalacqua» [sic] documenta un fatto totalmente inedito che offre l'occasione di scandagliare con nuovi approcci il patrimonio del Museo d'Arte Antica. Peraltro la complessità del fondo archivistico e la mole del *lapidarium* acquisito nel 1890 suggeriscono, in questa sede, di rendere nota la vicenda solo nelle sue linee generali⁽³¹⁾.

Acquisito formalmente il «Legato del fu conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua», il 13 febbraio 1890⁽³²⁾, poco dopo Carlo Ermes Visconti si trova a gestire una eccezionale opportunità per il Museo Artistico Municipale portando a buon fine la pratica nell'arco dello stesso anno grazie a un insieme di circostanze favorevoli e al pieno accordo con la Municipalità di Milano. Dagli eredi Lucini Passalacqua era pervenuto infatti l'invito ad incamerare un *lapidarium* a seguito della riacquisizione del Museo Giovinetti di Como, primo naturale destinatario della offerta, e del Museo Patrio d'Archeologia che avevano motivato entrambi il rifiuto chiamando in causa le ristrettezze economiche e l'indisponibilità degli spazi espositivi. La vendita metteva sulla 'piazza dei musei' un cospicuo nucleo di opere che si trovavano infisse alle pareti della villa di Moltrasio. Sottoponendo la proposta a Giuseppe Bertini e a Camillo Boito, nella seduta del 4 maggio, Carlo Ermes Visconti fa pesare la disponibilità finanziaria del Museo anzi precisa che il capitolo di spesa destinato alla voce 'acquisizione' ha un'ampia capienza e può soddisfare la cifra fissata dai venditori a 3665 lire. Tra i commissari non affiorano dubbi sulle usuali difficoltà logistiche e si propone che l'ambiente al piano terra del Museo accolga i materiali in uno spazio contiguo alle sale espositive aperte al pubblico ormai dal

1878. Anzi nelle parole proferite dal marchese sembra di percepire una nota di compiaciuto convincimento sul fatto che i ‘marmi’ troveranno presto idonea e duratura destinazione nella «degn sede del Castello» dove i beni del Municipio e quelli del Museo Patrio dovrebbero confluire attuando quel progetto accarezzato da tempo da Visconti in accordo con Giulio Carotti e che troverà completa attuazione nel 1900. Al nobile responsabile del museo preme sottolineare l'importanza di non disperdere il *lapidarium* di una «collezione raccolta con tanto amore ed intelligenza da una benemerita famiglia patrizia milanese». La frase suggerisce che la raccolta non si fosse formata sulla spinta di un'unica figura ma grazie al succedersi di diverse personalità ciascuna attenta a conservare e a raccogliere pietre e marmi spesso affioranti dalle vaste proprietà agricole o estratte e poi riusate negli edifici posseduti dai due rami del casato, quello dei Lucini con ascendenze in terra veneta, e quello dei Passalacqua in stretto rapporto con il nobile ceppo degli Odescalchi⁽³³⁾. Nell'avvicinarsi delle generazioni, è probabile che il pensiero di Visconti si soffermasse sul profilo umano e culturale di Alessandro Lucini Passalacqua, padre di Giovanni Battista, personaggio di moderna sensibilità, attivo e rispettoso delle testimonianze storiche e artistiche, come si legge nei suoi scritti⁽³⁴⁾. A persuadere i membri della commissione che il tempo fosse maturo per accrescere il prestigio e il patrimonio del Museo deve aver avuto un qualche peso una vicenda pregressa quando la commissione non aveva potuto presenziare all'asta della collezione, quella del 1885, mancando così la possibilità di acquisire pezzi straordinari assai appetiti, e bruciava ancora a quei commissari, specie a Luigi Cagnola, la ragione dell'impedimento conseguenza delle esigue disponibilità del Museo dissanguato da improvvise decisioni assunte dal Municipio di Milano. Saggiamente Visconti: «benchè trattasi di una raccolta più archeologica che artistica propriamente detta, essa è costituita di pezzi di un valore artistico indiscutibile e impossibili trovarsi altrove»⁽³⁵⁾. Allo stato attuale della ricerca, non è scontato confermare la frase di Visconti poiché l'entità e la fisionomia dei materiali restano ancora da chiarire nella loro totale completezza. Solo in minima parte, infatti, le carte d'archivio restituiscono la corrispondenza intercorsa tra il mediatore Lodovico Pogliaghi e Carlo Ermes Visconti in merito alla procedura per trasferire il carico da Moltrasio a Milano e solo cenni indiretti trapelano tra i proprietari e il responsabile del Museo sulla trattativa della vendita e sulla selezione delle opere. In questo contesto, valore veramente eccezionale assumono dunque una manciata di fogli grafici, di cui si dirà tra breve, e una lista forse incompleta, dalla quale si estrae il numero di oltre cinquanta elementi scaricati nei locali del museo il 22 e il 26 luglio 1890. È l'economista di villa Vignola, Michele Rossi, che sottoscrive la lista assai disarmante nell'iterazione anonima dei titoli: «tre frammenti», un «frammento, piccolo», a cui si alternano «due capitelli» o «tre capitelli»⁽³⁶⁾. A volte la specifica che potrebbe illuminare l'identità dell'opera rende ancor più misterioso



FIG. 1 - Lodovico Pogliaghi, Schizzi per i 'Marmi Passalacqua'. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 4, Acquisto Marmi Passalacqua, prot. 101, f. 12r

il riconoscimento: «Colonna. Senza la fioriera sovrastante» oppure: «due capitelli, esclusi i santi». Anche il valore monetario attribuito a ciascuno dei colli non aiuta, per ora, a discernere l'oggetto. Volendo, ad esempio, suggerire l'associazione tra il «Medaglione Virgilio lire 100» con il *Medaglione con busto di Virgilio volto a sinistra*, la disparità della stima associata al «Medaglione lire 350» non permette di recuperare il *Medaglione con busto di Cicerone volto a destra*, benché i due tondi siano sovrapponibili sotto molteplici punti: le stesse misure e materia, la medesima impronta stilistica e gli identici caratteri del *ductus* riconoscibile nelle epigrafi, simile anche lo stato di conservazione, infine entrambe le opere sono sprovviste di notizie avanti l'ingresso nel museo⁽³⁷⁾. Sciogliere senza ambiguità l'enigma sul «Frammento di colonna a torciglione lire 10» è per ora impossibile avendo a disposizione nel deposito del Museo due campioni entrambi in stato di lacerti: la *Colonna tortile con punte di diamante alternate a corolle*⁽³⁸⁾ e la *Colonna tortile con perle*⁽³⁹⁾. Se nessuna associazione plausibile viene in soccorso per riconoscere la «Statuina gotica» ossia «Figura di santo», e la «Testa da guerriero», maggiori *chances* offrono i materiali di epoca più tarda. È lecito infatti identificare l'«Annunciazione sulla lavagna» con la lastra raffigurante l'*Annunciazione* giunta peraltro senza la parte sinistra che doveva fregiarsi di uno stemma fondamentale per indirizzare meglio l'area geografica di provenienza⁽⁴⁰⁾. È plausibile accostare, ma sempre con cautela, l'«Acquasantino senza il piede» con l'*Acquasantiera*⁽⁴¹⁾, con stemma della famiglia Arrigoni (?). Infine a mio parere è certa la sovrapposizione tra il «Frammento uso ricamo lire 40» e le due parti contigue che propongono il *Motivo a rocaille con libellula*⁽⁴²⁾. L'opera ha un pregio che esula da quello estetico e artistico sia perché testimonia un soggetto inconsueto se non raro e scolpito a bassissimo rilievo, sia per le dimensioni ragguardevoli raggiunte dall'esemplare nella sua forma completa, infine perché documenta una fase di trapasso tra un'esecuzione manuale a una di tipo 'industriale'.

Ma ben altri «frammenti» giunsero al Museo Artistico con l'atto di acquisto nel 1890 e il loro riconoscimento è consentito grazie ai fogli grafici sopra citati schizzati da Lodovico Pogliaghi che in questa vicenda, come in occasione della vendita del Museo Giapponese, svolse un disinteressato ruolo di intermediario. Più voci attestano l'amicizia tra il maestro varesino e la famiglia comense ricordando tra l'altro le «fugaci ma emozionanti traversate in barca» effettuate dall'ospite di villa Vignola⁽⁴³⁾. In parallelo non solo Pogliaghi è una presenza costante nella lista dei benefattori dell'istituto Municipale, a partire dal 1874 fino al 1891, ma gode di un ruolo privilegiato poiché Carlo Ermete Visconti gli concede il permesso di accedere alla cospicua sezione del Medagliere dove attingere a modelli per arricchire il repertorio iconografico. Nella pratica *Acquisto marmi Passalaqua*⁽⁴⁴⁾ le frasi nelle quali l'artista fa riferimento ai getti di medaglie sono frequenti e le parole di cortesia rivolte al mar-

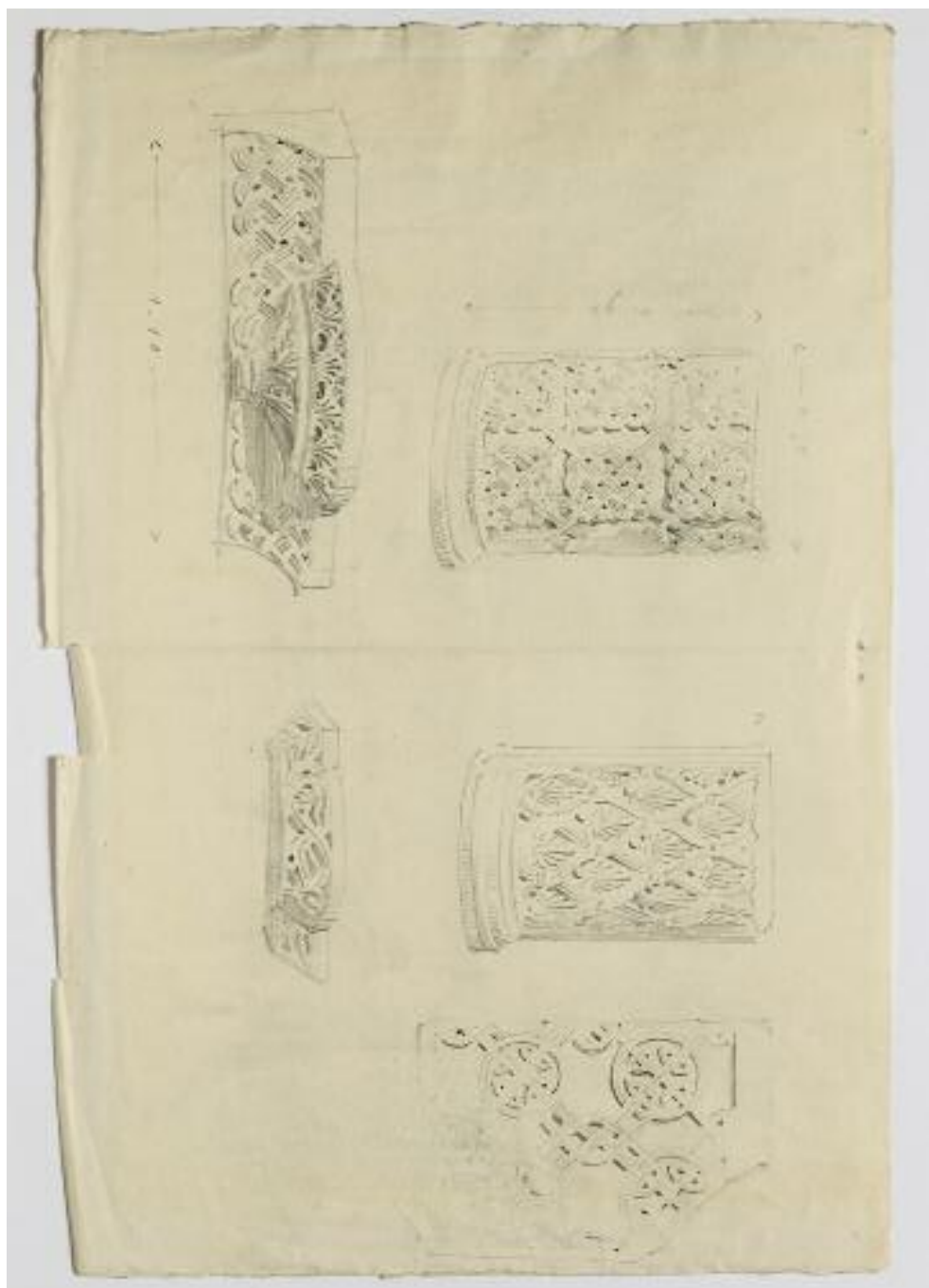


FIG. 2 - Lodovico Pogliaghi, Studio per *Lettorino* (inv. 483), *Acquasantiera* (inv. 490), *Lettorino* (inv. 501) *Lastra a matasse* (inv. 502), *Cornice a palmette* (inv. 1336bis). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 4, *Acquisto Marmi Passalacqua*, prot. 101, f. 13v



FIG. 3 - Lodovico Pogliaghi, Studio per Cornice a palmette (inv. 495), Capitello (inv. 498), Capitelli binati (inv. 499), Capitello figurato (inv. 491), Lastra con foglie lobate (inv. 484), Capitello con caulicoli (inv. 487). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 4, Acquisto Marmi Passalacqua, prot. 101, f. 12v

chese intercalano cenni sui vari passaggi della vendita. Tra questi, l'inciso «...mi fu impossibile approntarle degli schizzi più presentabili e che spiegassero meglio la proposta pei marmi Passalacqua...» a mio parere è decisivo per sancire l'autografia di cinque fogli sui quali sagome guizzanti e disegni di notevole precisione qui illustrati restituiscono la memoria di una ventina di elementi architettonici⁽⁴⁵⁾.

Finalmente, dal *mare magnum* del 'Fondo Museo' emerge un cospicuo numero di materiali identificabili tra le opere esposte da oltre un centinaio d'anni nelle sale del Castello Sforzesco e finalmente quelle opere riconquistano una parte della loro vicenda pregressa all'entrata nel museo. In questa sede mi limito a proporre un elenco sintetico, grosso modo suddiviso in ampie partizioni cronologiche, rinviando a futuri interventi una disanima più approfondita. L'*incipit* è rappresentato dai due straordinari, superbi elementi di ambone (FIGG. 1, 2): il *Lettorino a palmette polilobate*⁽⁴⁶⁾, che dimostra di aver subito in epoca imprecisata un danno vistoso sulla fronte rispetto allo stato documentato dal disegno, e il *Lettorino a nove matasse* oggetto alcuni anni fa di un'attenta disanima dove si era supposta la sua appartenenza all'*entourage* del Cardinal Federico Borromeo, un percorso di ricerca che ora assume ulteriore valenza ricordando gli interessi antiquari del canonico Quintilio Lucini Passalacqua⁽⁴⁷⁾. Ma è nella disanima della bibliografia prodotta nell'Ottocento, a partire dagli interventi di Camillo Boito, che si potranno riannodare le vicende di queste eccezionali testimonianze, ancorché ridotte a lacerti⁽⁴⁸⁾. A seguire tre frammenti coevi (FIGG. 1, 3): la nitida *Lastra a matasse*⁽⁴⁹⁾, la *Lastra a mezze foglie lobate affrontate*⁽⁵⁰⁾, la *Cornice a palmette trilobate*⁽⁵¹⁾. Le due opere che seguono erano già state accostate alla produzione scultorea comasca, grazie all'attenzione loro riservata da Ugo Monneret de Villard (FIGG. 2, 3): si tratta dell'*Acquasantiera*⁽⁵²⁾, reimpiego da un *monumentum* di età classica, e del *Capitello con Sant'Antonio assalito dai demoni* (?)⁽⁵³⁾. Chiudono questo raggruppamento pezzi da decenni conservati nel deposito del Museo (FIGG. 1, 3): il *Capitello con foglie d'acanto e caulicoli*⁽⁵⁴⁾, i *Capitelli binati a crochet*⁽⁵⁵⁾, il *Capitello con caulicoli*⁽⁵⁶⁾, infine la *Base d'imposta per semipilastro*⁽⁵⁷⁾. Non mancano stemmi e imprese e dai fogli grafici (FIGG. 4, 5) si riconosce la lastra raffigurante il *Cimiero con drago alato* e quella che propone l'*Aquila dal volo abbassato*⁽⁵⁸⁾, le cui dimensioni, stile e qualità del marmo fanno pensare ad un utilizzo in una platea pubblica. Tornando alle opere esposte, indubbiamente sorprende riconoscere un altro insieme: si tratta di una coppia formata da *Base, colonna e capitello figurato* (uno caratterizzato da *Madonna e Gesù Bambino*, l'altro con *San Domenico*)⁽⁵⁹⁾, pezzi che si accompagnavano con altri (forse dispersi?): giusta l'interpretazione delle annotazioni vergate da Pogliaghi sul disegno: «più 4 colonne con capitelli gotici figurati» (FIGG. 1, 4). Infine l'ultima testimonianza identificata (FIG. 4), la coppia con il *Peduccio a due ordini con conchiglia* e il *Peduccio a due ordini con palmetta*, di notevole eleganza nell'intaglio e nella clas-



FIG. 4 - Lodovico Pogliaghi, Studio per *Coppia di peducci* (invv. 1174, 1177), *Base, colonna e capitello figurato* (inv. 1055), *Lastra con aquila* (inv. 886), *Lastra con Cimiero* (inv. 883). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 4, *Acquisto Marmi Passalacqua*, prot. 101, f. 14v

sica misura e scelta del decoro disposto seguendo le formule di partizione varate da Donato Bramante, ma la loro qualità scultorea rimane misconosciuta poiché, senza motivo, non compaiono nel recente catalogo del Museo d'Arte Antica⁽⁶⁰⁾.

Una sorta di *damnatio memoriae* ha avvolto per decenni la figura di Carlo Ermete Visconti e il suo lavoro volto a plasmare il Museo Artistico Municipale la cui identità, scaturita a seguito dello stacco dall'embrione del Museo Industriale, verrà ricondotta alla sostanza trainante dei doni e dei legati elargiti dai benefattori milanesi, assumendo infine una fisionomia compiuta in forza delle acquisizioni finanziate dal Comune di Milano⁽⁶¹⁾. Leggendo finalmente l'archivio prodotto dal Museo e dal suo direttore, una diversa prospettiva si apre sulla genesi degli istituti civici; limitandomi ad un solo tema, segnalo che le richieste dell'amministrazione milanese volte a verificare la proprietà dei beni, a seguito dell'apertura nel 1900 del Museo Archeologico e Artistico, assumono ora un significato ben diverso e rivelano il ruolo



FIG. 5 - Lodovico Pogliaghi, Studio per *Lastra con aquila* (inv. 886). Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale, cart. 4, *Acquisto Marmi Passalacqua*, prot. 101, f. 11v

sostenuto dal Municipio⁽⁶²⁾. Le ‘liste patrimoniali’ avviate all’inizio del secolo scorso sono sopravvissute solo a segmenti incompleti oppure sono del tutto disperse ma queste carenze non spiegano del tutto l’oblio pressoché immediato sceso sull’acquisto dei ‘marmi’ venduti dagli eredi di Lucini Passalacqua o il silenzio su altri nuclei di provenienza municipale. L’*Inventario* redatto da Carlo Vicenzi (1908-1928), strumento fondamentale per conoscere l’attuale Museo d’Arte Antica, non menziona in modo esplicito i beni acquistati nel 1890, ancorché una quota fosse esposta; quella scelta ha creato un vuoto di conoscenza che ostacola la nostra ricerca ma va annotato che all’epoca della stesura quel documento *in progress* era interpretato diversamente e in ogni caso avvalendosi di tre diverse stesure⁽⁶³⁾. Per dare spessore e riconoscibilità ai ‘marmi’ associati al ‘fondo museo’, una ricerca paziente potrebbe prendere in considerazione la sequenza ‘M + numero’ vergata a pennello nero sul retro dei pezzi, segnatura che a volte si trova riportata nell’*Inventario* e che è stata documentata nella campagna «iconografica» realizzata durante l’attività di verifica e di riordino compiuta nel deposito del Museo (1993-1998). Questa sorta di marchio è sopravvissuto in quattro delle opere che ora possono essere riagganciate alla collezione Lucini Passalacqua ma altri materiali attendono verifiche e studi⁽⁶⁴⁾. Tra i pezzi ‘papabili’ estraggo, ad esempio, il nucleo di undici frammenti contrassegnati dalla medesima sigla ‘M 94’: la serie ha strette affinità con il *Cancello della famiglia Loredan e altri casati* (Torino, Museo d’Arte Antica, inv. Generale 3679 B) e, in misura minore, con la *Balaustra* (Parigi, Musée Jacquemart André, inv. 2051) mentre si apparenta, sotto l’aspetto funzionale, con il raffinato esemplare di *Pergola a traforo* (Londra, Victoria and Albert Museum, invv. 79/85-1882) tutte opere disperse a seguito delle vendite all’asta battute nell’Ottocento e poi confluite nelle collezioni pubbliche⁽⁶⁵⁾.

Ringrazio Franca Basso Alba, Letizia Casati, Ilaria De Palma e Daniele Pescarmona con i quali ho scambiato alcune riflessioni e che mi hanno gentilmente fornito i loro suggerimenti.

- ⁽¹⁾ Milano, Raccolte d'Arte Applicata (d'ora in poi: R.A. Applicata), inv. MOBILI 513. Rinvio alla disanima di E. COLLE, scheda n. 261, in E. COLLE, con la collaborazione di S. Zanuso, *Museo d'Arti Applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, pp. 181-188, con bibliografia precedente. L'opera è stata restaurata da Luca Quartana, Anna e Luigi Parma, 2014-2015.
- ⁽²⁾ *Due lettere del sig. Quintilio Lucini Passalacqua D. di Leggi, e Can. de la Catted. di Como, scritte alla s. Lelia Porri sua figlia spirituale. Nelle quali si contiene quello, che si dirà nella seguente pagina*, in Como per Baldasar Arcione stampatore Episcopale con licenza de' Superiori MDCXX. Il volume, corredato da incisioni firmate «Gio. Paolo Bianchi», autore che appronta un diverso frontespizio per l'edizione datata MDCXVIII, comprende altre due lettere, entrambe indirizzate a Francesco Rusca: la quarta è titolata «A petizione di R. P. Lelio Bisciola gesuita», firmata «di casa li 29 di Maggio 1619» e si trova alle pp. 421-466. Recente l'edizione della sola quarta lettera, corredata da una postfazione: *Quarta lettera istorica: un mobile barocco e altre curiosità di un erudito comasco del Seicento*, a cura di F. Cani, Como 1989. Un cenno sull'erudito comasco in riferimento ai suoi contatti con l'entourage dell'Arcivescovado di Milano si trova nel classico volume di B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996, p. 64 nota 34, p. 113. Il brano citato è trascritto dal capitolo *Prime fonti a stampa sul Morazzone* in *Il Morazzone*, catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello 14 luglio – 14 ottobre 1962), a cura di M. Gregori, Milano 1962, pp. 235-238; nel capitolo *Documenti e Cronache* si legge inoltre la trascrizione del contratto in merito alla realizzazione del *Gonfalone di Sant'Abbondio* (Como, Sant'Abbondio) tra il Morazzone e i deputati della fabbrica dell'omonima basilica tra cui figura lo stesso Quintilio Lucini Passalacqua a cui spettava il compito di valutare le storie dipinte dall'artista (*ibidem*, pp. 213-214). Da ultimo: J. STOPPA, *Il Morazzone*, Milano 2003, *ad vocem* Lucini Passalacqua Quintilio; P. VANOLI, *Il 'Libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*, Milano 2015, *ad vocem* Lucini Passalacqua.
- ⁽³⁾ S. ZANUSO, *Guillaume Berthelot e le Allegorie dei cinque sensi* in *Museo d'Arti Applicate...* cit. n. 1, pp. 186-188.
- ⁽⁴⁾ Sesto San Giovanni, Istituto per la Storia Economica Contemporanea (ISEC), Fondo Lucini Passalacqua, busta 2, fasc. 54, *Inventario giudiziale dei mobili e scorte situati in Moltrasio ed Olgiate Prov. di Como di compendio dell'eredità del fu conte Alessandro Lucini Passalacqua [1861]*. Ringrazio Alberto De Cristofaro per l'assistenza ricevuta.
- ⁽⁵⁾ Rinvio all'ottima voce di Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Lucini_Passalacqua> (04-03-2007). L'aggiornamento sulle fonti d'archivio si legge in *Arti dell'Asia Orientale tra pubblico e privato: due raccolte esemplari. Dal 1870, cent'anni di collezionismo d'arte cinese e giapponese a Milano*, Dottorato di ricerca in Lingue Culture e Società dell'Asia Orientale di Pietro Amadini, a.a. 2013, tutor Gian Carlo Calza, Università Ca' Foscari, Venezia. Il testamento, notaio G. Biancardi, è conservato a Como, Archivio di Stato, Ufficio Registro, Successioni, busta 152, vol. 68. Per il legato al museo di Como: I. NOBILI DE AGOSTINI, *L'orgoglio di una città: dalle collezioni ai Musei Civici di Como*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino 2012, pp. 257-263, n. 21. Per il legato alla Biblioteca Ambrosiana si veda *Storia dell'Ambrosiana: l'Ottocento*, Milano 2001, pp. 183, 230.

- ⁽⁶⁾ Milano Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte (ACRA), serie III, 2, *Museo Artistico Municipale. Elenco dei Legati. 1863...*, p. n.n.
- ⁽⁷⁾ Milano Museo d'Arte Antica, inv. 1253. S. ZANUSO, scheda n. 853, in *Museo d'Arte Antica. Scultura lapidea*, 3 voll., Milano 2012-2014, III, 2014, pp. 44-45. L'antica attribuzione a Pierino da Vinci si ricavava dal cartiglio apposto sulla cornice in ebano, di fattura neoclassica, dismessa nel 1956 e documentata da una fotografia di A. Paoletti (ACRA, inv. 1253, neg. 22500).
- ⁽⁸⁾ Inv. ARAZZI 2. N. FORTI GRAZZINI, scheda n. 1, in N. FORTI GRAZZINI, *Museo d'Arti Applicate. Arazzi*, Milano 1984, p. 19, tavv. 1-4.
- ⁽⁹⁾ Inv. MOBILI 68. L'epigrafe qui trascritta è stata edita per la prima volta da G. ROSA, scheda n. 67, in *I Mobili nelle Civiche Raccolte Artistiche di Milano*, Milano s.a. [1963], p. 38; inoltre E. COLLE, scheda n. 232, in COLLE, *Museo d'Arti Applicate. Mobili...* cit. n. 1, pp. 165-167 con bibliografia precedente. Fino ad ora nessun elemento autorizza a credere che l'oggetto sia stato acquistato da G.B. Lucini Passalacqua come recita la didascalia dell'opera esposta nella sala XVI.
- ⁽¹⁰⁾ Ringrazio Ilaria De Palma che ha identificato la «maiolica di Fratta» con il *Grande piatto* (inv. GRAFFITE 509; S. NEPOTI, scheda n. 666 in *Museo delle Arti Applicate. Le Ceramiche* [da ora in poi *Le Ceramiche*], 3 voll., Milano 2000-2002, III, 2002, p. 451 con bibliografia precedente). Il *Grande piatto* forse era rimasto invenduto all'asta battuta nel 1885 dall'Impresa di Giulio Sambon: *Catalogue des tableaux, objets d'art et de curiosités formant la collection de Mr le Comte J.B. Lucini Passalacqua de Milan... dont la vente... du grand Theatre de la Scala...*, Milan 1885, p. 68, n. 327, tav. XX, dove si rimarca l'eccezionale dimensione del pezzo. All'asta si collegano due ceramiche che ho rintracciato nel manoscritto di Carlo Vicenzi (Archivio R.A. Applicata, *Collezione Castello Sforzesco. Maioliche*, senza segnatura): il *Piatto con San Gerolamo*, frammento (inv. MAIOLICHE 137; T. WILSON, scheda n. 222, in *Le Ceramiche* cit., I, p. 216) e il *Piatto con soggetto incerto* (inv. MAIOLICHE 134; ID., scheda n. 219, *ibidem*, p. 212): l'importanza della collezione è segnalata da G.C. BASCAPÉ, *I palazzi della vecchia Milano*, Milano 1945, p. 189.
- ⁽¹¹⁾ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Museo d'Arte Industriale e Museo Artistico Municipale* (ASCMi-BT, *Museo...*), cart. 6 «Nota degli oggetti denunciati mancanti ma che pur esistendo non vennero inventariati dal cav. Forcella [...] N. 165» (foglio sciolto).
- ⁽¹²⁾ La citazione è tratta da *Arti dell'Asia Orientale...* cit. n. 5, p. 14.
- ⁽¹³⁾ Le citazioni sono tratte da ACRA, serie III, 1, *Museo Artistico Municipale. Elenco dei Doni. 1874...*, ad annum. Ringrazio Ilaria De Palma che ha riconosciuto le «maioliche». R. AUSENDA, scheda n. 291 in *Le Ceramiche* cit. n. 10, II, 2002, pp. 273-276.
- ⁽¹⁴⁾ L. BASSO, *18 gennaio 1890. Un documento e qualche nota per il Museo Artistico Municipale, «Libri & Documenti»*, XXXVIII (2012), pp. 117-131.
- ⁽¹⁵⁾ Rinvio ai numerosi contributi editi negli atti del convegno *Musei nell'Ottocento...* cit. n. 5, e al volume *Luca Beltrami 1854-1933. Storia, arte e architettura a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Sala dei Pilastri, Sala del Tesoro, 27 marzo – 29 giugno 2014) a cura di S. Paoli, Milano 2014, che propongono studi aggiornati sugli istituti civici e sulle personalità, qui citate, che li hanno diretti.
- ⁽¹⁶⁾ ACRA, *Museo patrio di Archeologia in Milano* (ACRA, MpA), ms, due tomi senza segnatura: si tratta della fonte tra le più importanti per apprezzare e quantificare la formazione dei musei civici di Milano, fonte che sta subendo un progressivo deterioramento registrato negli ultimi tre anni (L. BASSO, *Qualche nota sul manoscritto 'Museo patrio di Archeologia in Milano'*, in

Musei nell'Ottocento... cit. n. 5, pp. 333-343, dove, a p. 342, annotavo il «buono stato di conservazione»). Oltre ai marmi trattati nel testo, elenco le altre opere donate nel 1867 e registrate in ACRA, MpA: «n.ro 1475. Pezzo di fregio in terra cotta, rappresentante un putto a bassorilievo con ornati» identificato con *Putto con camiciola entro ornati* (Museo d'Arte Antica, inv. 1772) proveniente dalla chiesa in parte demolita nel 1784 di San Lanfranco (Pavia): cfr. L. LODI, *Stampi e finiture policrome nelle terrecotte dei cantieri rinascimentali pavesi in Terrecotte del ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi, L. Basso, Milano 2013, pp. 323-340, in particolare p. 327, fig. 10; «n.ro 1476. Crocefisso in rame con piedistallo; alla testata della croce sono poste le mezze figure a bassorilievo della Vergine, di S. Giovanni Battista, della Maddalena e di un Vescovo; nella parte opposta sono tracciate altre rappresentazioni», identificato con la *Croce astile* (inv. OREFICERIE 46. O. ZASTROW, scheda 22, in O. ZASTROW, *Museo d'Arte applicata. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 71-73); la scheda di inventario, aggiornata, riporta il numero del MpA permettendo il riconoscimento della collezione di appartenenza: «n.ro 1477. Parte centrale di un piatto in maiolica con rappresentazione figurata su entrambe le superfici». Ilaria De Palma suggerisce due ipotesi per identificare l'opera e cioè il *Coperchio con i figli di Venere e putto che porta un cesto di fiori (verso)* (inv. MAIOLICHE 130: J. TRIOLO, scheda n. 215, in *Le Ceramiche* cit. n. 10, I, p. 208), o la *Scodella* (inv. MAIOLICHE 193: C. RAVANELLI GUIDOTTI, scheda n. 119, in *Le Ceramiche* cit. n. 10, I, p. 122).

- ⁽¹⁷⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 640. L'opera, registrata in ACRA, MpA al numero 1474, compare in S. VIGEZZI, *La scultura a Milano. Catalogo descrittivo e critico di tutte le sculture esistenti nella raccolta del Museo Archeologico presso il Castello Sforzesco di Milano dal sec. IV al sec. XIX. Testo*, Milano 1934, cat. 149; si perdono le tracce dell'opera a metà del secolo scorso.
- ⁽¹⁸⁾ L'opera, registrata in ACRA, MpA al numero 1472, non è stata identificata nell'inventario del Museo d'Arte Antica.
- ⁽¹⁹⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 1032. L'opera è registrata in ACRA, MpA al numero 1473; per un refuso il recente catalogo indica come anno di ingresso 1871 anziché 1867: M.T. FIORIO, scheda n. 776, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, pp. 382-384.
- ⁽²⁰⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 1145, 1146. Le opere sono registrate in ACRA, MpA ai numeri 1470 e 1471. G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità* in Bollettino della Consulta Archeologica, «Archivio Storico Lombardo», serie II, VII, (1890), pp. 425-488, in particolare tra le pp. 456-457, dove propone la tavola riferita agli altri due 'pilastri' provenienti dallo stesso sito, non documentati da fotografie nella recente scheda di catalogo: M.T. FIORIO, schede nn. 813-816, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, pp. 422-426.
- ⁽²¹⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 821. L'opera è registrata in ACRA, MpA al numero 2054. M.T. FIORIO, scheda n. 562, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 168-171. Un poster documenta l'opera con un rivestimento pittorico policromo avanti il restauro del 1987 (ACRA, Ufficio iconografico, miscellanea manifesti). L'attribuzione di C. Baroni è apposta su una fotografia (neg. 41401) conservata in ACRA, Miscellanea Baroni, cartella *Scultura gotica. Veneto*.
- ⁽²²⁾ G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità*, Bollettino della Consulta Archeologica, «Archivio Storico Lombardo», serie III, X, (1898), p. 381: «passò all'asta del 1875 (sic) acquistato da Eduard André di Parigi nella cui raccolta, passata alla sua vedova, trovasi tuttora». La scheda del museo parigino non è chiara in merito alla provenienza: cfr. F. DE LA MOUREYRE-GAVOTY, scheda 154, in *Sculpture Italienne*, Parigi 1975, p. n.n. Inoltre M.T. FIORIO, *Il Bambaia. Catalogo completo*, Firenze 1990, pp. 69-70; G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo in Lombardia*, Torino 1990, p. 26, p. 146. Il calco tratto dal *Guerriero* (Museo d'Arte Antica, inv. 1464) venne acqui-

stato dal Museo Patrio d'Archeologia nel 1897 dagli eredi Lucini Passalacqua: è registrato in ACRA, MpA al numero 3670; dovrebbe trattarsi di una calcatura di Piero Pierotti entro il 1872: su questo aspetto rinvio alla terza e ultima parte dello studio di Vito Zani pubblicato in questa sede.

- (23) Museo d'Arte Antica, inv. 1171. G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità*, «Bollettino della Consulta Archeologica», X (1898), pp. 357-398, in particolare pp. 374-376, fig. p. 375. L'opera, registrata in ACRA, MpA al numero 3669, compare in VIGEZZI, *Scultura* ... cit. n. 17, cat. 440 ed è documentato fino alla metà del secolo scorso. L'assenza dell'originale non permette di approfondire l'accostamento proposto da Vigezzi con la «figura di sinistra del portale del Banco Mediceo», proponendo una datazione alla seconda metà del XV secolo: lo studioso dunque tralascia il riferimento all'ambito dei Rodari, proposto da G. Carotti. Segnalo il *Catalogue de la collection Luis Fuzier*, Milano 1893, Vendita all'asta a cura dell'Impresa G. Sambon.
- (24) R. LA GUARDIA, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989, pp. 43-44, registri numeri 208-212; rinvio a *Catalogo della collezione De Amici*, Milano 1889, n. 193 e tav. 9: l'immagine mostra l'opera entro una cornice lignea autoreggiante.
- (25) Museo d'Arte Antica, inv. 1175. L'opera è registrata in ACRA, MpA al numero 3032. M.T. FIORIO, scheda n. 533, in *Museo d'Arte Antica*... cit. n. 7, II, 2013, pp. 116-120.
- (26) G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità*, «Bollettino della Consulta Archeologica», XVIII (1890), p. 440. La *Madonna Pisani*, insieme alla *Testa di Cristo* (vedi n. 19) venne scelta a rappresentare il casato Lucini Passalacqua, malgrado all'epoca non fosse ancora nota l'entità e i caratteri di quella collezione, nell'esposizione *Milano ritrovata* allestita nel Castello Sforzesco, corte ducale, sala sotterranea detta Viscontea tra il 1988 e il 1990, iniziativa promossa da Mercedes Precerutti Garberi.
- (27) Museo d'Arte Antica, inv. 1365. M.T. FIORIO, scheda n. 1362, in *Museo d'Arte Antica* ... cit. n. 7, III, 2014, p. 414.
- (28) Museo d'Arte Antica, inv. 1214. V. ZANI, scheda n. 755, in *Museo d'Arte Antica* ... cit. n. 7, II, 2013, pp. 361-362.
- (29) *Catalogo della Biblioteca del fu conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua*, Roma 1896; *Catalogo degli oggetti d'arte formanti la collezione del conte Giovanni Battista Lucini Passalacqua*, Milano 1897.
- (30) L'opera, registrata in ACRA, MpA al numero 3663, figura in una famosa tavola fotografica che testimonia l'allestimento della I sala del Museo Archeologico e Artistico, *ante* il 1906: cfr. R. LA GUARDIA, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco. Documenti sulla formazione delle Civiche Raccolte Archeologiche ed Artistiche di Milano*, Milano 1995, pp. 20-21. La *Testa maschile* è stata presa in carico dalle Raccolte Archeologiche, inv. A 0.9.1160 (già 206 dell'*Inventario Vicenzi*): rinvio alla scheda SIRBeC per le voci bibliografiche e tecniche; il *Busto*, in carico al Museo d'Arte Antica (inv. 1365 bis), a mio parere è databile al XVII secolo. La corrispondenza tra le personalità dell'Amministrazione di Milano e Antonio Carrer è regestata in LA GUARDIA, *L'archivio*... cit. n. 24, numeri 1222-1223, 1227-1228. A. Carrer è citato a proposito di smercio di cornici e patere di «ambito veneto» (A. RIZZI, *Scultura esterna a Venezia. Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 1987, pp. 582, 625): il suo nome potrebbe essere chiamato in causa a proposito di materiali simili giunti in modo anonimo al Museo Artistico Municipale a cavallo tra XIX e XX secolo.
- (31) Il fondo è stato preso in carico dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana nel 2013

(MiBACT, Soprintendenza archivistica per la Lombardia, *Adempimenti e problematiche...*, lettera del soprintendente M. Savoia, 8 agosto 2013, prot. 3524) e messo a disposizione in vista degli studi in occasione della mostra *Luca Beltrami 1854-1933...* cit. n. 15: in particolare L. BASSO, *Insieme a Luca Beltrami: Giulio Carotti, Emilio Seletti, Carlo Ermes Visconti*, pp. 169-189. Il fascicolo *Acquisto marmi Passalacqua* è conservato in ASCMi-BT, *Museo...*, cart. 4, prot. 101.

- (32) ASCMi-BT, *Museo...*, cart. 4, prot. 98, *Processo verbale della seduta tenuta dalla commissione amministrativa il 13 febbraio 1890*: sono presenti C. E. Visconti, L. Cagnola, G. Bertini, C. Boito, segretario G. Luini: «Annuncia [C. E. Visconti] con compiacenza il legato disposto dal Conte Lucini Passalacqua, resosi da poco defunto, di 5 pregevolissimi oggetti d'arte. Tributa parole di riconoscenza e di rimpianto all'intelligente amatore che fu uno dei più caldi fautori della creazione del nostro Museo che, come favori in vita, così volle, di lui splendidamente ricordarsi in morte. Dopo la seduta mostrerà ai commissari gli oggetti pervenuti».
- (33) Rinvio alla voce biografica su Lucini Passalacqua in Wikipedia cit. n. 5. Dai terreni di villa Vignola, ancora pochi anni fa sono riemersi stemmi ed epigrafi. Alla crescita del *lapidarium* potrebbe aver contribuito inoltre la parentela con la famiglia Negrotto, di stanza in Liguria. Un marmo assai importante testimonia lo stemma parlante dei Lucini: il *Sarcofago del vescovo Avogadri* (1274-1293) in Santa Maria Maggiore a Como dove la fronte reca in sequenza i seguenti simboli: mitra, pastorale, tre lucci, uno sopra l'altro, e l'*agnus dei*.
- (34) *Voti di un comasco per qualche miglioramento alla sua bella patria. Lettere due di Alessandro Lucini Passalacqua al colto e gentile suo amico Baldessare Lamberteghi*, Milano 1844; *Danza della morte dipinta a fresco sulla facciata della chiesa di S. Lazzaro fuori Como: lettera di C. Zardetti al nobile A. Lucini Passalacqua*, Milano 1845. Alessandro Lucini Passalacqua commissionò nel 1831 una nuova residenza in via Monte di Pietà segnalata dalle maggiori guide del tempo: *Casa Passalacqua in Galleria delle principali fabbriche antiche e moderne d'Italia. Tavole su Milano*, a cura di Lia Gandolfi, 3 voll., Milano 1994, III, pp. 78-86.
- (35) ASCMi-BT, *Museo...*, cart. 4, *Processo verbale 4 maggio 1890*, prot. 99; inoltre *Relazione per l'anno 1883*, prot. 77, e *Relazione per l'anno 1884*, prot. 80. Da altre fonti patrimoniali risulta invece che almeno due maioliche vennero acquistate all'asta del 1885: cfr. n. 10.
- (36) ASCMi-BT, *Museo...*, cart. 4, *Nota degli oggetti d'arte in marmi ecc. consegnati al cavallante Faustini Rumi per il Museo Artistico Milano*, prot. 101; un'altra lista anonima è intitolata *Memo-ria*.
- (37) Museo d'Arte Antica, rispettivamente invv. 944 e 945. G.A. VERGANI, schede nn. 683 e 682, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2013, pp. 293-294 e 292-293.
- (38) Museo d'Arte Antica, inv. 503. C. TRAVI, scheda n. 376, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, p. 374.
- (39) Museo d'Arte Antica, inv. 1154. Sarei propensa a scegliere questo esemplare a causa della specifica materia, il marmo dell'Olgiasca, e le dimensioni. Il reperto è stato esaminato di recente: J. GRITTI, scheda n. 591, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2013, pp. 190-191.
- (40) Museo d'Arte Antica, inv. 1135. L'opera dovrebbe essere identificata con: «3. L'Annunciazione, bassorilievo per lavagna era nel sotterraneo – non catalogato» (ACRA, serie VI, fasc. 6, 20). Il pezzo è contraddistinto dalla segnatura M 30 trascritta nell'*Inventario Vicenzi* (conservato in ACRA). La superficie dell'opera presenta vaste zone di doratura non registrate nel recente catalogo: V. ZANI, scheda n. 1308, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 368-369.

- ⁽⁴¹⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 950bis. G.A. VERGANI, scheda n. 615 in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2013, p. 215. L'identificazione dello stemma con il casato Arrigoni è in attesa di verifiche documentali.
- ⁽⁴²⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 1269. I due elementi sono contraddistinti al verso con una segnatura tracciata a pennello nero «M 31» e «M 32» come documenta la campagna «iconografica» realizzata dalla ditta Interventi Conservativi Storico Artistici (d'ora in poi ICSA) di B. Giacomelli. F. BIANCHI JANETTI, schede 1175, 1176, in *Museo d'Arte Antica ...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 269-270.
- ⁽⁴³⁾ R. PRINA, *Vita di Lodovico Pogliaghi in L'accademia e l'invenzione*, catalogo della mostra (Varese, Sala Veratti, 9 febbraio – 31 marzo 1997), a cura di F. Gualdoni e R. Prina, Varese 1997, pp. 83-92, in particolare p. 86; G. GALBIATI, *I rapporti con l'Ambrosiana*, in *Lodovico Pogliaghi*, Milano 1959, p. 163. L'artista è tra gli amici nominati nel testamento di G.B. Lucini Passalacqua.
- ⁽⁴⁴⁾ Si è deciso di trascrivere il cognome Passalacqua secondo la grafia in uso nei documenti d'archivio esaminati.
- ⁽⁴⁵⁾ ASCMi-BT, *Museo...*, cart. 4, prot. 101. In questa sede non è stato possibile commentare in modo appropriato i disegni (senza filigrana); rinvio solo alla copiosa documentazione grafica dell'artista conservata nella casa-museo Lodovico Pogliaghi (Varese, Santa Maria sopra il Monte) e alla Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Milano).
- ⁽⁴⁶⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 501. C. BERTELLI, scheda n. 14, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 52-53.
- ⁽⁴⁷⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 483. Il pezzo ha una discreta letteratura dove emerge per completezza, anche per il riferimento all'inv. 501, il contributo di A. BALLARDINI, scheda n. 8, in *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie della Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2006, pp. 432-435. Il rilievo grafico del *Lettorino* è stato promosso da Maria Letizia Casati nel 2008 per avvicinarlo agli esemplari con medesima iconografia conservati dal Museo Civico di Como. C. BERTELLI, scheda n. 13, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 51-52 e, da ultimo, M.L. CASATI, scheda n. 106, in M.L. CASATI, *Scultura medioevale per l'arredo liturgico a Como*, Como 2014, p. 198, tav. XL.
- ⁽⁴⁸⁾ Sulla segnalazione di C. Boito del *lapidarium* Lucini Passalacqua nell'omonima cappella eretta a Moltrasio e sulle vicende degli scavi della basilica di Sant'Abbondio a partire dal XVI secolo, rinvio al contributo fondamentale di S. CASSANELLI, *I materiali lapidei decorati di età carolingia. Rapporto preliminare*, in *S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Como 1984, pp. 201-243; questi temi sono riassunti da A. BALLARDINI, *La cappella Lucini Passalacqua*, in *Il Medioevo...* cit. n. 47, p. 435. Da ultimo, CASATI, *Scultura...* cit. n. 46, pp. 56-85.
- ⁽⁴⁹⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 502. C. BERTELLI, scheda n. 7 in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, p. 48; M.L. CASATI, scheda n. 105, in CASATI, *Scultura medioevale...* cit. n. 47, p. 197.
- ⁽⁵⁰⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 484. C. BERTELLI, scheda n. 8 in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 48-49; per ulteriori esempi conservati a Como: M.L. CASATI, schede nn. 14, 17, 18, in CASATI, *Scultura medioevale...* cit. n. 47, pp. 104, 107, 108. Il pezzo sul fianco reca la segnatura «M 48».
- ⁽⁵¹⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 495. M. VACCARO, scheda n. 118, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, p. 133. Il pezzo sul retro reca la segnatura «M 37».

- ⁽⁵²⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 490. S. FERRARI, scheda n. 70, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 90-91.
- ⁽⁵³⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 491. L. PALOZZI, scheda n. 77, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, p. 99.
- ⁽⁵⁴⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 498. M. VACCARO, scheda n. 69, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 89-90.
- ⁽⁵⁵⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 499. Catalogato da VIGEZZI, *La Scultura a Milano...* cit. n. 17, cat. 216. L'opera, considerata dispersa, è documentata da una fotografia di A. Paoletti (ACRA, inv. 499, neg. A 5630).
- ⁽⁵⁶⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 487. M. VACCARO, scheda n. 137, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 154-155.
- ⁽⁵⁷⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 1336 bis. M. VACCARO, scheda n. 97, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, I, 2012, pp. 111-112.
- ⁽⁵⁸⁾ Museo d'Arte Antica, inv. 883. G.A. VERGANI, scheda n. 1219, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 286-287 (con bibliografia precedente): a mio parere la datazione va assegnata al pieno XV secolo. Museo d'Arte Antica, inv. 886. Ringrazio Gianfranco Rocculi che ha precisato il titolo. Rinvio a C. ROMUSSI, *Milano ne' suoi monumenti*, 2 voll., Milano 1913 (III ed.), II, p. 265; V. ZANI, scheda n. 880, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, III, 2014, pp. 78-79.
- ⁽⁵⁹⁾ Museo d'Arte Antica, invv. 1055, 1063. G.A. VERGANI, schede 518, 519, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2013, pp. 92-94. Accolgo l'ipotesi avanzata di recente che il *Capitello a crocchet a due ordini* (Museo d'Arte Antica, inv. s.n.) per forti affinità stilistiche e dimensione potesse far parte del medesimo complesso (cfr. G.A. VERGANI, scheda n. 520, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2013, pp. 94-95). Per quanto attiene alla datazione dei due elementi (invv. 1055, 1063), nuovi studi di carattere araldico suggeriscono una verifica in merito al paragone con il *Monumento della Croce* (Milano, Museo di Sant'Ambrogio): cfr. G. ROCCULI, *Il sepolcro tradizionalmente attribuito a Manfredo della Croce in Sant'Ambrogio a Milano*, in Atti della Società Italiana di Studi Araldici. 31° Convivio, Verona 2013, pp. 65-92.
- ⁽⁶⁰⁾ Museo d'Arte Antica, invv. 1174, 1177. Le due opere sono catalogate da VIGEZZI, *Scultura...* cit. n. 17, catt. 551 e 552; i peducci, riusati come acquasantiere in epoca imprecisata, hanno avuto una breve fortuna critica in occasione dell'esposizione temporanea *Milano ritrovata...* cit. n. 26.
- ⁽⁶¹⁾ L'integerrimo carattere di Carlo Ermes Visconti e la sua poliedrica personalità di uomo di cultura emergono dalla lunga ricerca tuttora in corso di Michela M. Grisoni alla quale rinvio per il contributo appena edito: M.M. GRISONI, *1882-1892: Milano si progetta. Il nuovo Museo di Storia Naturale*, in P. LIVI, *Il palazzo del Museo di Storia Naturale. Un'architettura della Milano Belle Epoque*, Milano 2014, pp. 17-44. Sul 'fine rapporto' tra il direttore del Museo e l'amministrazione di Milano rinvio a: BASSO, *18 gennaio 1890...* cit. n. 14.
- ⁽⁶²⁾ Su questi temi rinvio a LA GUARDIA, *Dal Palazzo di Brera...* cit. n. 30, con bibliografia precedente.
- ⁽⁶³⁾ La lettura delle 'fonti patrimoniali' mi è stata di qualche utilità per ripercorrere la vicenda dei musei: è tutt'ora in corso di stampa un testo consegnato nel 2011, *Il deposito del Museo d'Arte Antica: notizie, aggiornamenti e spunti di ricerca*, dove proponevo alcune riflessioni che risultano confermate dalla lettura dell'archivio prodotto dal Museo Artistico Municipale. Sulla compilazione dell'inventario redatto da Carlo Vicenzi, rinvio al cd room *Inventario Vicenzi*

consegnato ai partecipanti della *Tavola di pietra. Incontri sul Museo d'Arte Antica* (Castello Sforzesco, Sala Studio Achille Bertarelli, 11 gennaio 2011); la versione B dell'*Inventario* reca a f. 7 la scritta «M = Fondo Museo».

⁽⁶⁴⁾ Rinvio alle note 40, 42, 49, 50.

⁽⁶⁵⁾ La serie «M 94» fa parte del Museo d'Arte Antica, invv. 1112/1120. M.T. FIORIO, scheda n. 693, in *Museo d'Arte Antica...* cit. n. 7, II, 2012, pp. 301-304. Ringrazio Simone Baiocco che nel 2010 mi ha aggiornato sulla scheda storico critica del *Cancello* esposto nel museo torinese. Sulla *Transenna* e sulla *Pergola a traforo* rinvio rispettivamente a DE LA MOUREYRE-GAVOTY, *Sculpture Italienne...* cit. n. 22, cat. 165-166, pp. n.n., e a J. POPE-HENNESY, *Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert museum*, 3 voll., Londra 1964, II, pp. 521-524, III, tavv. 544-547.

Tracce per il percorso tardo di Bernardino Butinone

Chiara Cassinelli

Questo contributo⁽¹⁾ è incentrato sulla tarda attività di Bernardino Butinone, nel ventennio (1491-1510) che intercorre tra la conclusione del polittico della parrocchiale di San Martino a Treviglio⁽²⁾ e la morte dell'artista, cercando di fornirne una traccia all'interno del percorso del pittore trevigliese. La prima opera in discussione è quindi l'affresco raffigurante *Cristo Portacroce tra due schiere di monache*⁽³⁾ (FIG. 1) del Santuario di Santa Maria del Monte di Velate nei pressi di Varese, di recente ricondotto alla personalità di Bernardino Butinone a seguito della rilettura di fonti antiche e del ritrovamento di alcuni documenti inediti⁽⁴⁾ nei quali l'artista compare come testimone in atti rogati presso il santuario stesso, ed è stato variamente collocato, in forza di queste testimonianze, alle date 1488⁽⁵⁾ o 1498⁽⁶⁾. Nell'affresco varesino si mostrano sia un patetismo molto marcato, derivante dal *Cristo Thyssen* di Bramantino e che trova anche un parallelo nell'analogo volto nella lunetta del transetto della Certosa di Pavia, sia una qualità coloristica avanzata: Bernardino delinea la veste del protagonista sovrapponendo tono su tono il colore, anticipando le soluzioni cromatiche della cappella Grifi; inoltre, pur nelle difficoltà di definizione anatomica e di collocazione nella terza dimensione, l'artista mostra di essersi appieno appropriato della corporeità delle figure definendo come vera e propria carne palpitante di vita e di dolore sia le mani sia il volto del Redentore. È soprattutto l'invenzione della suora che si alza e ruota su se stessa, rivolgendosi all'osservatore e al putto che sposta il tendaggio, a portare a una datazione tarda. Un simile espediente infatti male si colloca entro una cronologia parallela a quella del polittico di Treviglio, presupponendone perlomeno la conclusione e, di conseguenza, l'appropriazione di un nuovo modo di dipingere molto più moderno che ha come protagonisti tanto Zenale quanto gli *Uomini d'Arme* bramantesco-bramantiniani⁽⁷⁾, collocandosi un poco più avanti dei *Santi e Beati domenicani* dei pilastri di Santa Maria delle Grazie, proprio per la capacità coloristica e la semplificazione dei panneggi. Una datazione oscillante tra 1491-1493⁽⁸⁾, forse più vicina al primo termine



FIG. 1 - Bernardino Butinone, *Cristo Portacroce*. Varese, Santa Maria del Monte

cronologico, mi pare essere quella più coerente con l'intero *corpus* butinoniano. Gli affreschi della chiesa di San Pietro in Gessate a Milano (FIG. 2), che ci aiutano nello stabilire una cronologia possibile all'interno di questo lungo periodo di attività del nostro pittore, portano oggi una datazione convincentemente attestata al 1494-1496⁽⁹⁾. Interessante è la verifica dell'omaggio fatto dai due pittori ad artisti loro contemporanei: mi pare che l'uomo che legge un libro, uno dei pochi frammenti sopravvissuti al tempo nella parete sinistra, intorno alla finestra, sia un vero e proprio richiamo a Vincenzo Foppa e, in particolare, al *Cicerone che legge*, oggi alla Wallace Collection di Londra ma in origine sulla facciata del Banco Mediceo di Milano, che era stato amministrato da Pigello Portinari⁽¹⁰⁾. Un evidente richiamo bramantesco si trova non solo nelle architetture classiche ma anche nella figura di santo, mutila nella testa, della scena del Tribunale (FIG. 3), che rimanda alla serie degli *Uomini illustri* della facciata del Palazzo del Podestà a Bergamo realizzata da Donato Bramante e aiuti nel 1477. Da Leonardo provengono invece due suggestioni: la prima, come già è stato notato, inerente il passaggio della decorazione dalla divisione in scene, come previsto nel primo contratto con Troso da Monza, ad uno spazio unitario⁽¹¹⁾; la seconda, riguarda la citazione diretta nel gruppo di cavalli alle spalle dell'*Indemoniato* del disegno, conservato nelle collezioni reali del Castello di Windsor⁽¹²⁾, di sicura autografia leonardesca.



FIG. 2 - Bernardino Butinone e Bernardo Zenale, *Sant' Ambrogio*. Milano, San Pietro in Gessate, cappella Grifi

Il passo successivo è rappresentato da una tavola di piccole dimensioni che ha uno scopo diverso dalle opere precedenti: non un'opera di respiro pubblico ma destinata alla devozione privata; si tratta della piccola *Madonna con il Bambino* conservata

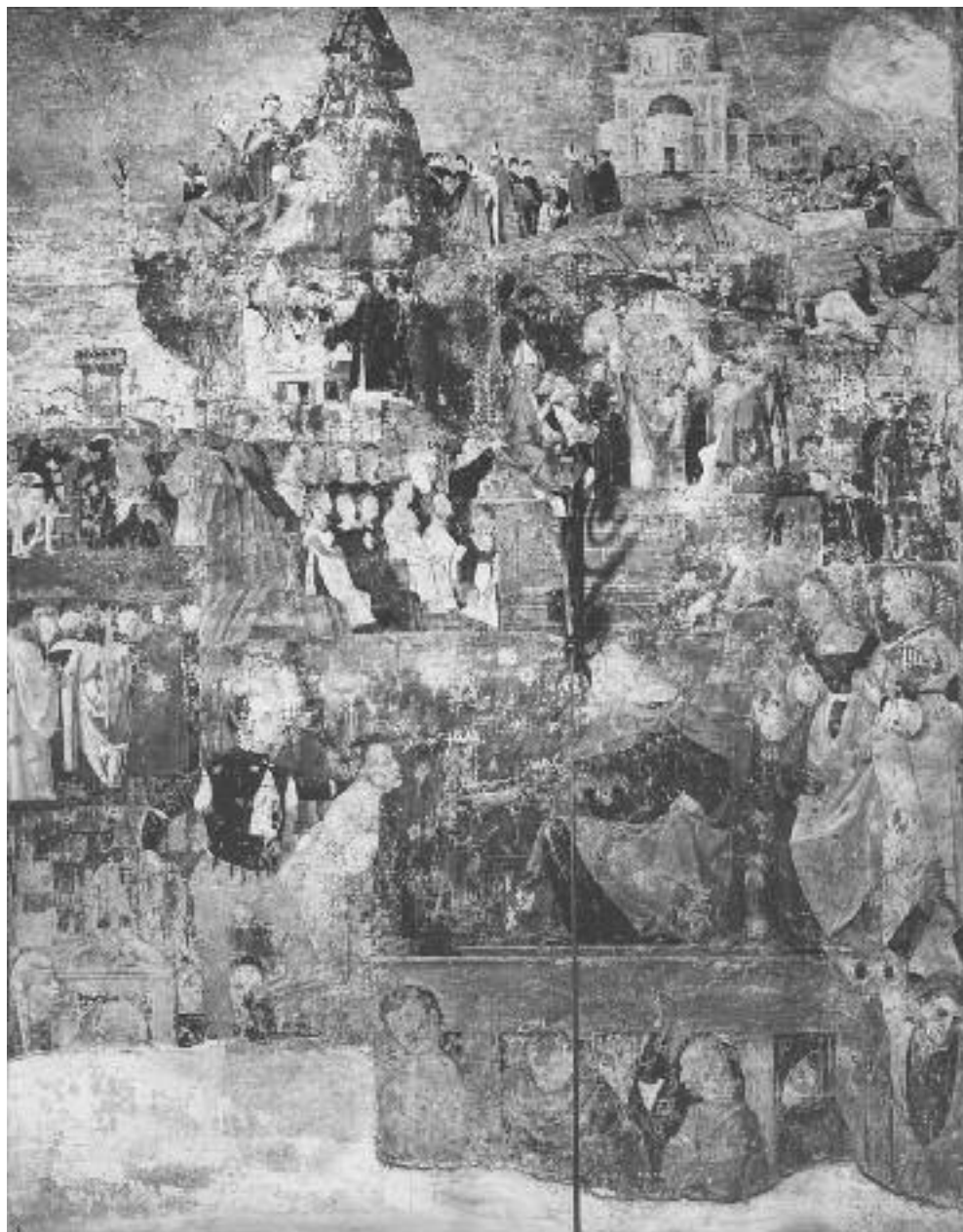


FIG. 3 -Bernardino Butinone e Bernardo Zenale, *Storie di Sant'Ambrogio*. Milano, San Pietro in Gessate, cappella Grifi

alla Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 1227; FIG. 4). È necessario confrontare quest'opera con la *Madonna con Bambino* conservata nella collezione Borromeo all'Isola Bella⁽¹³⁾, simile negli intenti ma completamente diversa nei risultati⁽¹⁴⁾. Entrambe



FIG. 4 -Bernardino Butinone, *Madonna con Bambino*. Milano, Pinacoteca di Brera

destinate a privati cittadini⁽¹⁵⁾, le due opere vanno tuttavia accostate per dimostrare la differenza temporale che le separa: non si può non notare come i volti della *Santa Giustina* Borromeo e della *Madonna* milanese abbiano la stessa matrice e come la seconda sia la naturale evoluzione della prima. La Vergine di Brera è, infatti, la santa padovana addolcita, resa più tonda, smussata anche nella fisionomia, non più un'espressione standardizzata ma gli occhi socchiusi e indirizzati verso il libro che sembrano accompagnarsi perfettamente alla bocca piegata nel sorriso appena abbozzato. Una nuova attenzione al dato naturale allora, e alla realtà, che si trasmette anche in una rinnovata, o forse completamente inedita, cura nella definizione dei volumi non più dissimulati nell'arrovellarsi delle pieghe dei panneggi; qui è tutto ben definito, tutto chiaroscurato per farli emergere e avanzare. La Madonna invade lo spazio ma senza esserne schiacciata, lo domina, lo misura, aiutata anche dal libro e dal Bambino che suggerisce lo spazio antistante appoggiando i piedini sulla mensola e allungandosi verso la madre. Anche il colore contribuisce a rimarcare questa scena sapientemente orchestrata senza che si perda l'atmosfera affettuosa e intima tra i due protagonisti: lo sfondo nero fa risaltare i due personaggi, l'ombra colorata del manto si adagia sul volto della donna accarezzandola, le pieghe dell'abito, che si alternano in un rosso più chiaro e uno più scuro, sembrano partecipare intimamente alla sinfonia della scena. Nonostante la composizione sia mutuata da Vincenzo Foppa, sembra comunque che la componente più marcata provenga da Leonardo⁽¹⁶⁾, anche se ciò non significa che Butinone ne accetti la poetica in ogni sua declinazione. Si tratta, piuttosto, dell'appropriazione di alcuni espedienti di matrice vinciana funzionali a creare un'immagine devozionale raccolta e di forte impatto sentimentale: il fondo scuro per risaltare i volumi e la qualità dei chiaroscuri, con l'appoggiarsi dolcemente delle ombre e delle luci sulla materia. È difficile rintracciare un'opera precisa dalla quale Bernardino possa aver preso uno spunto diretto; credo sia più corretto riferire questo slancio in direzione leonardesca alla generale *koinè* che si sviluppa nella corte sforzesca, sulla scia della *Belle Ferronnière* e della prima versione della *Vergine delle Rocce*⁽¹⁷⁾, entrambe oggi al Louvre. Per quanto riguarda la datazione, nonostante i riferimenti esterni puntino alla metà degli anni Novanta, credo sia possibile ritardarne, anche se di poco, l'esecuzione, arrivando a ridosso della cappella Grifi, a causa dell'evoluzione interna al percorso artistico del nostro pittore. Due sono i termini di confronto entro i quali possiamo ancorare l'opera in esame: gli affreschi di San Pietro in Gessate e il tabernacolo con *Storie della vita di Cristo* conservato presso la Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano⁽¹⁸⁾ (FIG. 5). Il primo è costituito dagli angeli della volta della cappella che sono infatti molto simili alla Madonna nella definizione dei volti che si fanno pian piano più tondeggianti, mentre i corpi sono ancora avvolti in panneggi gonfiati in modo innaturale. Nel tabernacolo, invece, le figure si fanno più ampie e anche più consapevoli dello spazio che occu-

pano. Il salto qualitativo riguarda proprio questo punto, come la *Madonna con il Bambino* di Brera che vive lo spazio entro il quale è collocata, così anche il Cristo urlante e i carnefici nella scena della *Flagellazione* sembrano dominare l'ambiente circostante, senza bisogno di essere aiutati da un innaturale gonfiarsi dei panneggi. Sono proprio la semplificazione formale e spaziale a rendere necessaria una cronologia posteriore agli angeli della cappella Grifi, ancora sospesi nel vuoto, a differenza della Madonna di Brera in cui l'accento di quadratura spaziale è dato dal ripiano sul quale il Bambino appoggia i suoi piedi. La stessa prospettiva, tramite l'apertura del libro e la collocazione dei piedini del piccolo Gesù, pare suggerire una prima prova autonoma, ma non del tutto riuscita, di appropriazione dello spazio dopo l'esperienza di collaborazione con Zenale. Nel complesso l'opera è comunque molto più che risolta, arricchita da effetti luministici estremamente accurati, tendenti quasi a una preziosità da oreficeria coadiuvata dal piccolo formato dell'opera, forse più congeniale al nostro pittore; credo, dunque, che una datazione a cavallo del 1495-1496 possa essere plausibile.

Dopo la *Madonna con il Bambino* dovrebbe attestarsi il tabernacolo con *Storie della vita di Cristo* alla Pinacoteca del Castello Sforzesco: entrambe le opere sono desti-



FIG. 5 - Bernardino Butinone, *Storie di Cristo*, inv. 354. Milano, Castello Sforzesco, Pinacoteca

nate a una committenza privata, ma ciò non impedisce a Butinone di evolversi. Nelle *Storie di Cristo* Bernardino sceglie di adottare una stesura pittorica estremamente corsiva, tanto che, in alcuni punti, è possibile vedere il primo strato di materia, senza dare l'impressione di incompiutezza. Esistono, infatti, alcuni particolari che mostrano un pittore straordinariamente attento alle soluzioni formali⁽¹⁹⁾ e che non rinuncia però a una certa serialità di esecuzione ripetendo sempre identiche o minimamente variate le stesse figure: così, per esempio, il san Giovanni Battista compare, anche in controparte, ben dodici volte. Nel frattempo la carica espressiva viene tanto esasperata che vengono visualizzati gli stati d'animo dei protagonisti fino a lasciare immaginare i suoni e i rumori associati ad ogni piccolo episodio: tutto contribuisce a esaltare, in ogni istante, la meditazione sulla sequenza delle scene, in fondo non troppo distante da quello che già aveva proposto l'Osservanza francescana commissionando e diffondendo l'iconografia dei tramezzi. A questa insistenza sul patetico e persino sul grottesco si aggiunge anche uno sviluppo monumentale senza precedenti con le figure che si espandono fino quasi a invadere tutto lo spazio possibile come ben si vede nell'*Ultima cena* con gli apostoli i cui panneggi sono talmente ampliati dalla struttura sottostante da esplodere l'uno sull'altro. Proprio questa scena fornisce un altro particolare estremamente interessante che può confermare una datazione ai primissimi anni del Cinquecento. Infatti, lo sfondamento delle pareti tramite l'apertura sul paesaggio alle spalle di Cristo, perno della composizione, con la comparsa di due finestre sembra portare un ricordo dell'analoga soluzione del *Cenacolo* vinciano. Non è certo un caso che di un pittore così sperimentatore come Leonardo, Butinone assuma solo i tratti meno marcatamente innovativi, limitandosi a prendere in prestito soluzioni che non intacchino la sua personalità. Così come osserva da lontano Leonardo e decide alla fine di rifiutarlo quasi *in toto*, guarda anche, ma con molta più attenzione e curiosità, a Bramantino. Nella scena della *Resurrezione di Cristo* la figura del Redentore infatti è una versione miniaturizzata dell'*Argo* al Castello Sforzesco, nella posa e nell'attenzione alla muscolatura e al corpo che non ha eguali nella produzione butinoniana. Questi richiami a una cultura decisamente più aggiornata, non impediscono comunque al pittore di Treviglio di utilizzare soluzioni arcaiche o derivanti dalle incisioni: è già stato da tempo notato come la scena della *Deposizione* derivi da un'incisione mantegnesca così come quella della *Crocifissione* riprenda lo schema delle paci⁽²⁰⁾. Infine sarei piuttosto tentata – se è possibile immaginare una formazione del nostro pittore in ambito bolognese – di rintracciare nella città felsinea le suggestioni che hanno portato alla definizione della figura di san Giovanni evangelista nella *Deposizione*, e dei diavoletti che agguerriti si scagliano contro i peccatori nel *Giudizio Universale*. Il primo sembra derivare dal *Compianto* di Nicolò dell'Arca in Santa Maria della Vita, il secondo dalla cappella Bolognini in San Petronio.

È invece ancora con Bramantino che Butinone si misura nell'ultima opera a noi nota: gli affreschi di Santa Maria Maddalena a Camuzzago, frazione di Bellusco in Brianza (FIG. 6). L'impresa è piuttosto complicata perché coinvolge l'intera zona



FIG. 6 - Bernardino Butinone e bottega, *Convito di Betania*. Camuzzago di Bellusco, Santa Maria Maddalena, abside.

absidale della piccola chiesa: da una parte rappresenta l'esaltazione della figura della Maddalena, accogliendo l'iconografia canonizzata dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, dall'altra porta il segno del legame con la città di Milano. Si può notare, infatti, come al di sopra dei pilastri spuntino, curiosi e sgomitanti, due chierici racchiusi in tondi, ricordandoci così che la proprietà dei terreni di Camuzzago era dei monaci benedettini di San Pietro in Gessate di Milano. L'analisi del complesso è particolarmente affascinante perché apre una serie di problematiche: se da una parte i dati storici, già noti da tempo e già da tempo analizzati⁽²¹⁾, non permettono di dirimere con certezza la questione della cronologia, dall'altra l'opera ci spinge a interrogarci sull'eredità della bottega butinoniana⁽²²⁾. Una disomogeneità qualitativa è verificabile all'interno del ciclo: mentre, infatti, i santi Pietro e Paolo presentano una monumentalità ardita e inaudita per Butinone, gli angeli, i personaggi delle scene narrative e anche, pur in modo differente, quelli del catino, presentano una minore capacità di espandersi con le membra del corpo nello spazio. Lo stesso si può verificare in un confronto tra i santi benedettini negli oculi, pronti a sgomitare pur di conquistare maggior spazio per assistere alle scene, e il Dio Padre con i due santi che, al contrario, sembrano figurette imbalsamate e scorciate in modo innaturale; basti per tutti la postura del Dio Padre benedicente con il globo che sembra cadergli dalle mani. La stessa qualità dei volti e delle fisionomie fanno pensare a una quasi completa autografia del maestro che rimane indiscutibile almeno per le scene narrative sulle pareti, per il catino absidale e per i chierici che spuntano dagli oculi. Non sono autografi, sicuramente, il san Pietro e il san Paolo, di una monumentalità e di una sicurezza che mai Butinone è riuscito a mostrare. Al di là di questa distinzione, sempre un po' oziosa quando si tratta della stessa bottega, è impressionante constatare la presenza di grottesche moderne che corrono lungo tutto il ciclo, imprigionando e circondando quasi per intero i diversi gruppi di figure. Si tratta di una novità dirompente perché, se è pur vero che un gusto decorativo era già presente anche nella cappella Grifi, per lo più ascrivibile al fregio che corre al di sotto delle lunette, qui si denuncia una modernità più avanzata: le grottesche, saldamente definite, sono avvicinabili a quelle della Domus Aurea romana e presentano una fantasia di volti, racemi e maschere che nulla hanno a che vedere con le pallide mascherine stilizzate che sono presenti invece nel tabernacolo del Castello. Come nella maggior parte delle opere di Butinone tornano motivi già visti come i soffitti a cassettoni che rimandano immediatamente al polittico di Treviglio e alle volte di Santa Maria delle Grazie. Alla paletta Borromeo fa inoltre pensare il festone di foglie e bacche nella scena della *Comunione*; manca, certo, la profusione di ori del polittico, ma siamo a distanza di più di un decennio e i tempi erano indiscutibilmente cambiati. D'altronde, anche quella propensione a una maggiore espansione dei volumi e quella predilezione per il colore già mostrate nelle opere di piccolo formato, si amplifi-

cano ulteriormente. È sufficiente analizzare la *Maddalena* del catino absidale, accompagnata dalle due matrone, per verificare lo scarto rispetto alle precedenti opere di grande formato. Si tratta di una figura imponente, quasi ingombrante, che sconfina sul fregio a grottesche con i suoi panneggi per rivendicare la propria presenza fisica. Le stesse donne che l'accompagnano, pur rimanendo ai margini della composizione e cercando di richiudersi spaventate nei manti colorati, incombono sullo spettatore. Si tratta dello stesso senso di sfondamento spaziale e di desiderio di espansione che si vuole affermare presentando il sepolcro aperto e in scorcio, affiancato da due angeli. È il colore che domina completamente la scena, che aiuta a delineare le figure e che semplifica e distilla ogni piega e ogni movimento. Pur in questa nuova consapevolezza che sembra puntare verso un classicismo più posato, Butinone non rinuncia alla sua verve grottesca, sia nella caratterizzazione dei volti, con i tratti ancora più marcati, i piccoli occhi infossati e sottolineati da grandi anse, sia nella piena raffigurazione dei sentimenti più drammatici. Cristo, così immerso nella discussione, quasi sembra non accorgersi della disperata Maddalena piangente che raggiunge un vertice di altissima tensione emotiva, e le cui lacrime, quasi perle che scendono sul suo volto, sembrano non avere alcun termine di paragone se non nella raffigurazione dell'angelo che sorregge il corpo di un Cristo senza vita di Antonello da Messina, oggi conservato al Museo del Prado di Madrid. Ancora un inserto di chiara matrice bramantiniana sono i putti avvolti nel nastro che reggono lo scudo con la scritta SPQR e che traggono suggestione dal *Trittico di San Michele* dell'Ambrosiana in quell'ammorbidimento delle forme mirato a una definizione molto più fluida dei volumi e delle masse, puntando così a una datazione nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento. Gli affreschi brianzoli, pur legati alla committenza del prestigioso monastero di San Pietro in Gessate, attestano allora un calo nella fortuna di Bernardino, il cui stile, benché sottoposto a ripetuti tentativi di aggiornamento, risultava comunque troppo arcaico rispetto alle esplosive novità che a macchia d'olio si stavano diffondendo nella capitale divenuta ormai francese.

NOTE

- ⁽¹⁾ Riassumo qui parte dei risultati esposti in C. CASSINELLI, *Bernardino Butinone dopo il Polittico di Treviglio*, tesi di laurea in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2010/2011, relatori Maria Grazia Albertini Ottolenghi ed Edoardo Villata, che qui ringrazio.
- ⁽²⁾ I documenti si trovano in J. SHELL, *I documenti*, in *I pittori bergamaschi*, 18 voll., Bergamo 1976-1994, *Il Quattrocento*, 2, 1994, pp. 161-232, in particolare pp. 180-194.
- ⁽³⁾ Si considera qui di sola sicura autografia butinoniana il *Cristo portacroce* e non le due schiere di monache in quanto risultano molto rimaneggiate negli anni, tuttavia questo non preclude in alcun modo il fatto che l'invenzione dell'intera composizione sia da imputarsi al nostro pittore trevigliese.
- ⁽⁴⁾ F.M. ALBUZZI, *Memorie per servire alla storia de' pittori scultori e architetti milanesi*, a cura di G. Nicodemi, «L'arte», LV (1956), pp. 75-122, in particolare pp. 90-92, C. GHIRLANDA, *Compendiose notizie della città di Varese*, Varese 1817, S. COLOMBO, *Il Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese*, Gavirate 2004, in particolare pp. 102-104.
- ⁽⁵⁾ S. BUGANZA, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, «Solchi», IX (2006), pp. 3-69, in particolare nota 125, pp. 45-46, S. BRUZZESE, *Un "leonardesco" a Castiglione Olona e altre divagazioni tra Butinone e Zenale nella Varese di fine Quattrocento*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni, R. Cervini, Castiglione Olona-Varese 2009, pp. 237-247, G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Dopo Rancate, intorno a Varese, in Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011, p. 18.
- ⁽⁶⁾ E. VILLATA, *Pittura nel territorio di Varese tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento. Una introduzione*, in *Storia di Varese*, Varese 2010, pp. 356-381, in particolare pp. 357-361; secondo quanto comunicatomi dall'autore questo testo è però precedente alla data di pubblicazione del volume essendo stato steso nel 2004.
- ⁽⁷⁾ Condivido totalmente la ricostruzione di E. VILLATA, *Tristezza della Resurrezione*, Milano 2012, secondo cui gli *Uomini d'Arme* siano da ascrivere a un'invenzione bramantesca ma eseguiti sotto la supervisione di Bramantino.
- ⁽⁸⁾ Mi pare che sia possibile ipotizzare, in forza delle testimonianze emerse negli ultimi anni, la presenza costante di Bernardino Butinone presso il cantiere di Santa Maria del Monte, dove gli è stata attribuita anche la paternità della cromia dei rilievi dell'altare ligneo. Si veda R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *"Opere insigni e per la divotione et 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. Bascapé, F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53.
- ⁽⁹⁾ Una comunicazione orale di Carlo Cairati, tenuta in occasione del convegno *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo rinascimento*, ha portato all'attenzione degli studiosi un nuovo documento, datato 1496, in cui si afferma che gli affreschi fossero appena stati conclusi: tale novità porta così a pensare che la vendita degli argenti da parte della Misericordia avesse dato l'avvio all'esecuzione degli affreschi, da posticipare quindi al biennio 1494-1496. Tale evidenza documentaria non ha però trovato spazio negli atti del convegno: C. CAIRATI, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonota-*

rio apostolico, in *Terrecotte nel Ducato di Milano: artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Castello Sforzesco, 17-18 ottobre 2011), a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013, pp. 143-174.

- ⁽¹⁰⁾ Pigello Portinari è anche legato a San Pietro in Gessate grazie a donazioni per l'erezione della chiesa.
- ⁽¹¹⁾ Da ultimo G. ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, in particolare pp. 304-307.
- ⁽¹²⁾ Windsor Castle, Royal Collection, inv. 912358.
- ⁽¹³⁾ Si veda la scheda di C. CAIRATI, *Bernardino Butinone*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 92-95.
- ⁽¹⁴⁾ Non viene qui incluso il confronto con la tavola della collezione Gallarati Scotti, da anticipare agli anni Ottanta, per i confronti stringenti con la *Madonna* di Boston di Bramantino, sia nel volto della Vergine sia nella postura del Bambino, che riprende in toto gli angeli attorno al trono della tavola butinoniana. Tale osservazione è stata già ripresa, su mio suggerimento, da VILLATA, *Tristezza ...* cit. n. 7, p. 37.
- ⁽¹⁵⁾ Secondo L.M. GALLI MICHERO, scheda n. 3, 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 con la collaborazione di A. Di Lorenzo, Milano 2006, pp. 104-107, si tratterebbe di Giovanni III Borromeo.
- ⁽¹⁶⁾ Butinone e Leonardo lavorano nello stesso cantiere di Santa Maria delle Grazie e sono entrambi pittori che hanno stretti legami con la corte ducale e con Zenale.
- ⁽¹⁷⁾ Per il problema delle due versioni della *Vergine delle Rocce* si veda A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di Leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Boltraffio dopo la pala Casio*, 4 voll., Verona 2010, I, pp. 65-262.
- ⁽¹⁸⁾ L'ultima voce critica sull'argomento si deve a F. ANFUSO, *Bernardino Butinone*, in *Rinascimento ritrovato. Nell'età di Bramante e Leonardo tra i Navigli e il Ticino*, catalogo della mostra (Abbiategrosso, Convento dell'Annunciata, 18 febbraio – 20 maggio 2007), a cura di P.L. De Vecchi, G. Bora, Milano 2007, pp. 26-27.
- ⁽¹⁹⁾ Si noti, a esempio, la scena dell'*Annunciazione* che si svolge all'interno di quella che parrebbe essere una architettura classica con la colonna che spezza a metà la composizione: questa ha nella base una scena, di difficile comprensione, forse il *Volto di Cristo*, ma delineata quasi a monocromo; la stessa impostazione si trova anche nella scena con la *Visitazione* e nell'*Adorazione dei pastori* racchiusa entro una fatiscente architettura classicheggiante.
- ⁽²⁰⁾ Un esempio in questo senso può essere rintracciato nella *Pace* di Rivolta d'Adda, il riferimento all'incisione mantegna è stato individuato da G. AGOSTI, *Su Mantegna (6)*, «Prospettiva», 85 (1997), pp. 109-130.
- ⁽²¹⁾ Cfr. *Il monastero e la cascina di Camuzzago. Otto secoli di storia, arte e architettura*, catalogo della mostra (Mezzago, Palazzo Archinti, 30 maggio – 15 giugno 1987), a cura di G.A. Vergani, Mezzago 1987, *passim*.
- ⁽²²⁾ Rimando al mio intervento tenuto durante il convegno *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, Lugano, Villa Ciani, 6-7 Novembre 2014.

Appendice documentaria

Abbreviazioni

ASMi, Milano, Archivio di Stato

ASBg, Bergamo, Archivio di Stato

1472, 30 ottobre Treviglio

ASMi, Notai, Beltramo Dolzoni, b. 1972, f. 344v-345r

Treviglio. Elisabetta Cremaschi figlia del quondam Mirano e moglie di Amerigo Butinone quondam Giacomo da una parte e la madre Ursina de Canzolis a nome proprio e delle figlie Maddalena, Caterina e Giacomina dall'altra dividono i loro beni. Ad Elisabetta spettano

petia una terre laborate et vidate iacente super territorio Trivilly ubi dicitur in Prata Murata que est perticharum sedecim; quarta pars pro indiviso sediminis ipsarum sorores iacente in castro Trivilly in porta de Zeduino; quarta pars pro indiviso une petie terre parti murate et parti cupate quod est indiviso cum Aluixio et fratribus de Cremaschis

tutti i terreni vengono ricevuti dallo stesso Amerigo. Infine Amerigo a nome proprio e dei fratelli Bernardino e Taddeo prende in usufrutto i terreni di cui sopra.

Suprascriptus Aymericus liber me notario stipulante nomine Bernardini et Tadey fratris suorum agrandimento et usufructu dicte petie terre ut supra tam pro presenti pretio quam futuro etc.

1473, 18 gennaio, Treviglio

ASMi, Notai, Beltramo Dolzoni, b. 1973, ff. 3r- 4v

Treviglio. Margherita Grassi moglie del quondam Giacomo Butinone, in qualità di curatrice del figlio Bernardino e di tutrice per il figlio Taddeo, insieme al figlio Amerigo aveva affittato a Triviolo Zamboni una casa e un terreno in porta Zeduino per un affitto annuale di venti lire imperiali e due capponi come risulta dall'atto rogato da Perino de Andreis. Tuttavia Triviolo Zamboni non ha rispettato i patti presi e quindi di nuovo Margherita Grassi e Amerigo Butinone con Bernardino che agiscono a nome proprio e per il fratello Taddeo chiedono che Triviolo lasci tutti i beni di proprietà dei Butinone.

Cum domina Margarita De Grassis filia quondam magistri Betini et relicta quondam Jacobi Butinoni curatorix et curatorio nomine Bernardini et tutorix ac tutorio nomine Tadey fratrum filys quondam suprascripti Jacobi de Butinonus de castro Trivilly et filliorum dicte Margarite et Aymerichus filius quondam suprascripti Jacobi de Butinonus de castro Trivilly et utrorumque eorum suis et dictis nominibus investiverunt nomine locatoris et ficti libellary perpetuo duraturo Trinolum Zambonum filium quondam Martini habi-

tatorem castri Trivilly tunc presentem. Nominative de sedimine uno sito et iacente in dicto castro Trivilly in porta Zeduino quod est cum camerys, solaribus, curte, furno, portichu et alys suis iuris hedificandi et pertinentis, [...] Item de domo una murata, cupata et solerata sita et iacente in dicta porta ibi prope [...] pro ficto libellario omni anni solvendo in quolibet fisto Sancti Martini cuiuslibet anni usque in perpetuum libras viginti imperiales et unum parem caponorum. Et cum pactis, clausulis et solemnitate in eo inseritis etc. prout in eo instrumento investiture contentur rogato per Perinum de Andreis de Calvenzano anno et die in eo contentis. [...] Modo suprascripta Margarita de Grassis filia quondam dicti Betini et relinqua quondam suprascripti Jacobi de Butinoni suo nomine proprio et Aymerichus et Bernardinus fratrum filys quondam suprascripti Jacobi de Butinonibus de dicto castro Trivilly suis nominibus proprijs et nomine et vice Tadey fratris eorum filys quondam suprascripti Jacobi de Butinonibus de dicto castro pro quo promittent de ratho habendo etc. [...] dixerunt et protestati fuerunt et dixerunt et protestantur que sue interexi finit, stetit et est et quod eis placuit et placet et voluerunt et volunt quod dicta investitam pro tempore futuro inantea anni durare debeat quo ad tenutam dicti Trivioli. Et quod dictus Trivilus debeat dictis domine Margarite et dictis fratribus et cuilibet eorum dimittere et relaxare dicta bona superius tratam. Et quod ipsa Malgarita et dictis Aymerichus et fratribus non volunt nec intendunt habere de cetero dictum Trivilum pro eorum emphyteota.

1474, 15 novembre, Treviglio

ASMi, Notai, Beltramo Dolzoni, b. 1973, f. 145v

Treviglio. Amerigo e Taddeo a nome proprio e del fratello Bernardino vendono una casa a Giovanni da Capriate che agisce anche a nome del fratello Boxio.

Venditionem et datum ad proprium liberam etc. fecerunt et faciunt Aymerichus et Tadeus fratres filiis quondam Jacobi de Butinonis de castro Trivillii suis nominibus proprijs et nomine et vice Bernardini fratris eorum filij quondam suprascripti Jacobi de Butinonibus de dicto castro Trivilly pro quo promiserunt et promittunt de ratho habendo etc. Johannem filium quondam Zimini de Capriate presentem et stipulantem suo nomine et nomine Boxy fratris suis filij quondam suprascripti Zimini de Capriate habitatori ac vicinis dicti castri Trivilly, nominative de domo una murata, cupata et solerata cum suis iuris iacente in castro Trivilly in porta de Zeduino [...] . libras centum triginta imperiales etc.

1476, 24 gennaio, Treviglio

ASMi, Notai, Beltramo Dolzoni, b. 1973, ff. 232v-235r

Treviglio. Francesco Fugiani vende ad Amerigo, che agisce a nome proprio e dei fratelli Bernardino e Taddeo, un terreno a Treviglio di tredici pertiche per un valore totale di centocinquantotto lire, dodici soldi e cinque denari che equivalgono a undici lire e quindici soldi a pertica.

Venditionem et datum ad proprium liberam etc. fecit et facit Franciscus filius quondam Boxy Fugiani de castro Trivilly Aymerico filio quondam Jacobi Butinoni de castro Trivilly stipulante recipiente etc. suo nomine et nomine et vice Bernardini et Thadey fratrum suorum filii quondam suprascripto Jacobi Butinoni de dicto castro Trivilly et pro se et pro eis

Nominative de petia una terra laborante et vidate iacente super territorio Trivilly ubi dicitur in Pratamurata [...] quod est perticharum tredecim vel circha ad mensuram Trivilly [...] libras centum quinquaginta octo et soldos duodecim et denarii VI imperiales ad computum de libras undecim et soldos quodecim per qualibet perticha terrarum etc.

1485, 2 marzo, Bergamo

ASBg, Notai, Fioravanti Suardi, b. 549, fascicolo 1480-1490, ff. 291r-292v

Bergamo. I fabbricieri della chiesa di san Martino a Treviglio commissionano a Simone Briosco e Bonadeo della Ranica due porte per la chiesa parrocchiale, sul modello del portale della chiesa di Sant'Alessandro a Bergamo. Al termine le due porte dovranno essere valutate da due uomini tra cui anche Bernardino Butinone. Si tratta della copia del contratto rogato dal notaio Giovanni Antonio Daiberti in data 25 febbraio 1485.

Cum sit quod alias prudentes viri dominus Antonius de Batallys, Maferus de Corigys, Laurentius de Lemine et Filipinus Borsella deputati seu presidentes fabrice ecclesie sancti Martini castri de Trivillio Glarecabdue districtus Mediolani ex parte una et magister Simon filius Mafioli de Brioscho de Milano et Bonadeus filius quondam alteri Bonadey de Grigis dela Ranicha et habitatores ex altera pervenerint ad mercatum conventiones promissiones et pacta et acordia de faciendo et construendo duas portas dignas et decentis in prefata ecclesia sancti Martini de Trivillio prout et secundum quod latius de predictis congrum in carte ipsium conventionis, mercatis, promissionis et obligationis rogata per Johanne Antonio de Daybertis notario in cancellaria prefati castri Trivilly effectualis continentis cui presente instrumento habet relatio etc. Primo che esso magistro Simone debia fare doy porte a la predicta giesia de sancto Martino una da monte parte e laltra a mezodi piu presto sia possibile de marmoro ditto da Reno quale sia de quella bontade de quale sono le porte in prede de marmoro poste in opera nela porta de Sancto Alexandro nel burgo di Santo Leonardo da sero parte de ly burgo de Sancto Stefano de Pergamo quale debiano essere sequente secondo la forma data aluy cum quelli desegni intaglij et figure sono in mardo et sono poste in dicta forma. Quale porte debiano essere de largheza de braza cinque et de alteza de braza sette de netto che siano laudate et approbate per duy valenti homini periti et docti nel mestero secondo el dicto desegno et forma data per luy tra li quali deba essere magistro Bernardino Bulinone pinctore de Trivillio et questo per lire ducento imperiali per cescaduna porta cum li suoy limidali de ptre fine secondo sera necessario secondo la debita forma de ditte porte.

1488, 23 febbraio, Treviglio

ASMi, Notai, Giovanni Antonio Daiberti, b. 2195, f. 13v

Treviglio. Taddeo Butinone a nome proprio e del fratello Bernardino vende un terreno a Treviglio di tre pertiche e otto tavole a Bonomo di Minardi per un valore di trentasei lire.

Tadeus Butinonis filius quondam Jacobi habitator castri Trivilly suo nomine proprio ac etiam nomine et vice Bernardini eis fratris pro quo promisit [...]fecit et facit datum et venditionem pro suis datis et factis etc. Bonomo de Minardis filio quondam Jacobi habitatore dicti castri presente etc. nominative de perticys tribus et tabulis octo terre laborante iacenti in territorio dicti castri Trivilly ubi dicitur ad Sanctum Zanum seu ad stratam Bressanam [...] pretio in solvenda librarum trigintasex imperialium etc.

1493, 14 febbraio, Treviglio

ASMi, Notai, Giovanni Maria Compagnone, b. 4893, f. 23r

Treviglio. Patti tra Bernardino Butinone e Antonio della Porta insieme a Giovanni de Guastarnei.

Hic veniebat instrumentum unius pactorum factorum per et inter magistrum Bernardinum de Butinonibus parte una et Antonium de la Porta et Johannem de Guaxtarneis ambos habitatores Fare ex altera sed positum fuit in filzis.

1502, 15 ottobre, Treviglio

ASMi, Notai, Giovanni Maria Compagnone, b. 4894, f. 3v

Treviglio. Pietro Marenzi riceve da Bernardino Butinone ventidue lire come pagamento finale per una vendita non specificata.

Contentus et confessus fuit et confitetur Petrus de Marenzys Boscholanus filius quondam Antony habitator castri Trivilly recepisce etc. magistro Bernardino de Buttinonibus filio quondam domini Jacobi habitatore dicti castri Trivilly presente libras XXII imperiales et hoc pro plena solutione equa unus eidem suo Bernardino vendit pro dictum Petrum de anno proximo preterito.

1509, 7 dicembre, Treviglio

ASMi, Notai, Giovanni Maria Compagnone, b. 4894, ff. 7v-8r

Treviglio. Bernardino Butinone assume come massari Francesco e Donato Mangiaroti per una casa e un terreno siti a Fara Gera d'Adda con il canone annuo di tredici lire

Magister Bernardinus de Buttinonibus filius quondam domini Jacobi habitator castri Trivilly investivit et investit nomine locatoris et ficti ad benefatiendo et meliorando nec non peiorando Francischum et Donatum fratres de Mangiarotis filys quondam Christofori habitatoris in loco de Relate Plebis Gorgonzole districtus Mediolani. Nominative de civis magistri Bernardini cassinam et toto territorio eius sito coherentis super territorio de Fare Glarecabdue ubi dicitur ad Sanctum Iorium [...] ad annos novem proximos futuros dando in antea [...] Omni anno ad computum soldorum tredecim imperialium omni modo et pro qualibet perticha dictorum bonorum.

Pietro Pierotti, i calchi dei marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872

(terza parte)*

Vito Zani

I gessi bambaieschi del Castellazzo

Non risulta alcuna testimonianza documentaria dei gessi utilizzati al Castellazzo per la ricostruzione del monumento a Gaston de Foix. Il problema della loro cronologia e della loro autografia, connaturato alla generalità dei calchi, si presenta sotto il duplice aspetto della fattura delle matrici e di quella dei getti in gesso successivamente ricavati.

Non vi è dubbio che le matrici siano le stesse formate da Pietro Pierotti e utilizzate per i calchi esposti a Brera nel 1872, dato che, come si è visto, la ditta Pierotti mantenne una vera e propria esclusiva su questo gruppo di forme, non incluse nella raccolta ceduta a Carlo Campi nel 1907 e passata in seguito alla Gipsoteca Vallardi. Per lo stesso motivo, anche i getti in gesso furono certamente eseguiti presso la ditta Pierotti, con ogni probabilità in tempi molto ravvicinati a quelli dell'esposizione braidense.

Si è anche potuto constatare che agli inizi del 1872 il Pierotti dichiarava di possedere già le matrici per i calchi di tutti i marmi del monumento conservati a Brera, in Ambrosiana, a Torino e a Londra, cioè di tutti i nuclei principali dei resti del sepolcro, mentre già nel 1860 risultava possedere almeno due calchi dai rilievi narrativi del Castellazzo, anche se tuttavia decise di formare ex novo l'intero ciclo istoriato già degli Arconati⁽¹⁾.

Spiace non poter dare una spiegazione plausibile alla circostanza accertata per cui, prima di ricevere l'incarico ufficiale del Ministro per l'esposizione del 1872, il Pierotti aveva già pronta questa raccolta, frutto di un ingente e difficoltoso lavoro, la cui formazione dipendeva senz'altro da un proposito di ricomposizione organica del monumento. In altre parole, non si capisce se il Pierotti avesse avviato la formatura dei pezzi per propria iniziativa, allo scopo di arricchire il campionario della ditta con un'inedita e prestigiosa proposta, oppure per una precisa richiesta venuta da qualche committente.

Non è da escludere che Pietro Pierotti avesse già qualche trattativa in corso quando, interpellato dalla Consulta del Museo Archeologico di Milano alla fine del 1870, rispose «essere impossibile di tutte rinvenire le parti smarrite di quel monumento», anche se, con ogni probabilità già disponeva di una buona parte delle forme poi dichiarate in suo possesso un anno dopo.

Sulla scorta della testimonianza del Biondelli del 1862, si potrebbe congetturare che tale raccolta fosse destinata in origine al vagheggiato «museo di Londra», ma l'ipotesi non trova conferma, come si è visto, nella ridotta composizione dei calchi bambaieschi delle Cast Courts, fra l'altro consegnati solo nel 1884 ad opera del figlio Edoardo.

In alternativa, non si può escludere un'originaria commissione da parte dei Busca, proprio in vista di una ricomposizione del monumento al Castellazzo, con i marmi già presenti e le copie in gesso degli originali mancanti.

Luca Beltrami, in uno dei suoi studi sul Castellazzo pubblicati agli inizi del Novecento, riporta, a proposito del «Gabinetto di Gaston de Foix», che «solo nel secolo XIX vennero nella stessa sala raggruppati tutti i frammenti marmorei esistenti a Castellazzo, coll'aggiunta dei calchi dell'intera statua giacente e di altri frammenti sparsi di questo monumento»⁽²⁾. Egli pubblica per primo nel 1902 una foto del «Gabinetto di Gaston de Foix», in uno scorcio dell'interno che raffigura gli *Apostoli* originali alternati ai calchi degli originali conservati in altre sedi, oltre ad altre statue del Bambaia e ad altre sculture ancora⁽³⁾. In gesso è anche il ritratto giacente di Gaston, appoggiato su un basamento in cui sono incastonati i calchi dei due rilievi di Torino con le *Battaglie*. Le foto conosciute della sala non riprendono l'intero allestimento, tanto che anche il ciclo degli *Apostoli* è visibile per poco più di metà, lasciando credere che diverse altre sculture fossero rimaste fuori dalle riprese.

Tale allestimento rimase in opera fino al 1989, quando lo smembramento della storica collezione portò ai musei civici di Milano il nucleo dei marmi del Bambaia conservati al Castellazzo, lasciando disperdere senza controllo pressoché tutto il resto⁽⁴⁾. Nel 2007 è stato messo all'asta un gruppo di questi calchi provenienti dal Castellazzo, comprendente le sei statue di *Apostoli* che, insieme ai restanti originali registrati in proprietà Arconati dal 1772, completavano al Castellazzo il ciclo di 12 figure⁽⁵⁾. Il nucleo di gessi comprende infine tre rilievi decorativi e due narrativi, tratti da pezzi conservati in Ambrosiana del ciclo della Passione, ritenuto pertinente al monumento ai tempi della mostra del 1872⁽⁶⁾.

Confrontando queste copie con gli originali emergono varie differenze in alcuni dettagli, per buona parte imputabili alle vicende conservative, sia dei gessi, sia dei marmi.

Due *Apostoli* declamanti⁽⁷⁾ si presentano negli originali in marmo al Castello Sforzesco lacunosi delle mani sollevate, ora restituite nella pristina conformazione

dai calchi. Viceversa, un altro *Apostolo* marmoreo anch'esso al Castello risulta integro del libro appoggiato su un ginocchio, mancante invece nella copia in gesso⁽⁸⁾. Il calco dell'*Apostolo* dell'Ambrosiana presenta invece senza lacune il naso e il piede destro, diversamente dall'originale, che, ad eccezione di questi dettagli, appare comunque ben conservato⁽⁹⁾.

Il confronto riserva sorprese di notevole interesse anche sui tre pilastrini decorativi a rilievo conservati in Ambrosiana, due dei quali presentano una grande lapide laterale ricavata dallo stesso blocco di marmo⁽¹⁰⁾. Si può infatti ravvisare come proprio il calco di uno di questi due pilastrini presenti l'intricata composizione ornamentale in uno stato di integrità ben maggiore rispetto al corrispondente originale, completamente lacunoso della figura apicale del putto con due cornucopie, perfettamente integra invece nel calco.

Più complesso si presenta il raffronto tra l'altro originale dotato di lapide e il corrispondente calco limitato al pilastrino. Anche in questo caso la copia permette di recuperare ampie parti della composizione originaria, pur mancando di due brani rimasti sul marmo: la testa del satiro sulla sinistra e l'elmo addossato al fondo in alto a destra. Si ricompongono così non solo i dettagli scontati della sfera armillare, ma anche l'intero motivo delle fiaccole a cornucopia e buona parte delle figure dei draghi, che sul marmo non esistono più. Nel gesso, la mancanza dell'elmo in alto a destra costituisce una lacuna problematica, trattandosi di un elemento retrostante alle parti in primo piano, peraltro ricalcate con assoluta fedeltà dall'originale, come lo splendido putto con la faretra al centro. È dunque probabile che nel calco il dettaglio dell'elmo sia stato asportato e sostituito dalla giuntura di raccordo che si vede ora tra il fondo del riquadro e l'antistante braccio del putto, mancante sull'originale.

L'ultimo dei tre calchi decorativi riproduce fedelmente un ulteriore pilastrino dell'Ambrosiana, lasciato incompiuto sul fronte all'ultimo stadio di lavorazione preliminare alla rifinitura⁽¹¹⁾. Le figurazioni appaiono ancora abbozzate, a dimostrazione del valore non esornativo né didattico del calco, finalizzato invece al proposito puramente filologico della ricostruzione del complesso scultoreo.

Vanno esaminanti infine i due rilievi narrativi con *Gesù spogliato delle vesti* e *Gesù condotto al Calvario*, ricalcati da due originali giunti anch'essi in Ambrosiana nel 1847⁽¹²⁾, insieme a due altri rilievi del medesimo ciclo scolpiti in un unico blocco di marmo, raffiguranti l'*Incoronazione di spine* e l'*Ecce Homo*. Ricalcati per la mostra del 1872 come repunte parti del monumento di Gaston de Foix, essi vennero poi ricondotti entro una ventina d'anni al monumento Birago dal Sant'Ambrogio. Oggi anche tale ipotesi è stata abbandonata, e si suppone piuttosto che questi rilievi, facenti parte di un più ampio ciclo dedicato alla *Passione di Cristo* (di cui si conoscono altri due esemplari raffiguranti *Pilato che si lava le mani* e la *Flagellazione*, rispettivamente al Museo della Certosa di Pavia e ai musei del Castello Sforzesco di

Milano), provengano da un ulteriore complesso funebre, probabilmente quello per Giovanni Antonio Bellotti in Santa Marta, commissionato al Bambaia nel 1528, ma lasciato incompiuto e smantellato nel 1531⁽¹³⁾. I due calchi risultano maggiormente danneggiati degli altri e più lacunosi rispetto agli originali corrispondenti, mostrando comunque qualche dettaglio mancante nel marmo (come ad esempio le braccia e una testa delle figure intorno al *Cristo spogliato delle vesti*), che andrebbe indagato se risultante da integrazioni di restauro o da parti originarie del calco distaccatesi e riposizionate.

* Le due precedenti parti del presente studio sono apparse su «Rassegna di Studi e di Notizie», rispettivamente nei volumi XXXIV (2011), pp. 159-200, e XXXVI (2013), pp. 227-261.

- ⁽¹⁾ V. ZANI, *Pietro Pierotti, i calchi dei marmi del monumento di Gaston de Foix e l'Esposizione di Arte Antica a Brera del 1872 (prima parte)*, «Rassegna di Studi e di Notizie», XXXIV (2011), pp. 187-189, doc. XIX.
- ⁽²⁾ L. BELTRAMI, *I frammenti del monumento funerario di Gaston de Foix conservati nella Villa dei Conti Sormani, a Castellazzo*, Milano 1910, p. 17.
- ⁽³⁾ L. BELTRAMI, *Notizie inedite riguardanti i frammenti del sepolcro di Gaston de Foix conservati nella Villa dei Conti Sormani, a Castellazzo*, «Rassegna d'Arte», II (1902), p. 133.
- ⁽⁴⁾ G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, p. 81.
- ⁽⁵⁾ *Importanti mobili, ceramiche, argenti ed oggetti d'arte*, catalogo Sotheby's della vendita di Milano, 10-11 luglio 2007, s.l., s.d., pp. 138-143, lotti 205-209. Nel dettaglio, le sei statue degli *Apostoli* sono le seguenti: quella approdata in Ambrosiana nel 1847 (M.T. FIORIO, scheda in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche-Sculture*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 2009, pp. 147-149, cat. 1634), quella con la scritta «Isa Pro», giunta a Brera nel 1806 da Santa Marta, e le quattro pervenute a Brera da Chiaravalle nel 1863 (M.T. FIORIO, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990, pp. 36-39, cat. 3.2-3.6); la prima è ancora oggi conservata in Ambrosiana, le altre cinque sono esposte al Castello Sforzesco.
- ⁽⁶⁾ Gli originali giunsero in Ambrosiana nel 1847, dove sono conservati ancora oggi (FIORIO, scheda in *Pinacoteca...* cit. n. 5, pp. 149-156, cat. 1635-1637, 1644-1646). Dei tre calchi decorativi, due riproducono solo i pilastrini rilevati su blocchi marmorei più ampi, che nella parte restante non ricalcata presentano ciascuno una grande lapide scolpita in rilievo. Tali partiture sono ugualmente separate nei calchi dei depositi del Castello, impiegati per la mostra del 1872, secondo una scelta a suo tempo lamentata anche dal Carotti (cfr. ZANI, *Pietro Pierotti...* cit. n. 1, p. 175 nota 51).
- ⁽⁷⁾ Riprodotti in *Importanti mobili...* cit. n. 5, p. 143, figg. 208 (l'esemplare in primo piano), 209 (quello in secondo piano), corrispondenti agli originali riprodotti in FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 5, pp. 37, 39, e più in grande in *Agostino Busti detto il Bambaia. 1483-1548. Il monumento di Gaston de Foix duca di Nemours, maresciallo di Francia, luogotenente di Luigi XII. Castello Sforzesco di Milano, un capolavoro acquisito*, Milano 1990, pp. 46-47, figg. 21, 23.
- ⁽⁸⁾ Riprodotto in *Importanti mobili...* cit. n. 5, p. 141 (l'esemplare in primo piano), corrispondente all'originale riprodotto in FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 5, p. 37, e più in grande in *Agostino Busti...* cit. n. 7, p. 47 fig. 24.
- ⁽⁹⁾ Riprodotto in *Importanti mobili...* cit. n. 5, p. 141 (l'esemplare in secondo piano), corrispondente all'originale riprodotto in FIORIO, *Bambaia...* cit. n. 5, p. 43, e in *Pinacoteca...* cit. n. 5, p. 148.
- ⁽¹⁰⁾ Riprodotti in *Importanti mobili...* cit. n. 5, pp. 142 (l'esemplare in basso) e 143, corrispondenti agli originali riprodotti in *Pinacoteca...* cit. n. 5, p. 150.
- ⁽¹¹⁾ Riprodotto in *Importanti mobili...* cit. n. 5, p. 142 (l'esemplare in alto), corrispondente all'originale riprodotto in *Pinacoteca...* cit. n. 5, p. 151 fig. 1637.

⁽¹²⁾ Riprodotti in *Importanti mobili...* cit. n. 5, p. 142, corrispondenti agli originali riprodotti in *Pinacoteca...* cit. n. 5, p. 154.

⁽¹³⁾ J. SHELL, *Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix*, in *Agostino Busti detto il Bambaia...* cit. n. 7, pp. 32-61, in particolare pp. 37-38.

RACCOLTE D'ARTE APPLICATA

Un «uomo di gusto finissimo goloso ed accorto»: Pietro Chiesa maestro vetraio ed eclettico collezionista

Lucia Mannini

Assieme alle vetrature di Pietro Chiesa, si dovrebbe conoscere Pietro Chiesa vetraio. È uno dei buongustai più ghiottoni, in ogni senso, e frequentandolo par quasi che anche le cose dell'arte e dello spirito egli le apprezzi per le vie del palato. Le paste, gli spessori, i colori, le densità, il numero dei vetri sovrapposti coi quali egli sapientemente filtra la luce nelle sue magistrali vetrature mi paion quasi cose tutte assaporatissime: le sue composizioni, i soggetti, le virtù degli artisti che collaborano con lui, gli oggetti dei quali si circonda, son scelti e prediletti con ammirazione ghiottona, con curiosità golosa, con la delizia gioconda, raccolta e avara del gastronomo⁽¹⁾.

A descrivere così Pietro Chiesa è nel 1929 l'amico Gio Ponti, che ne sintetizza le qualità con la consueta ironia – e metafore culinarie appropriate a un'amante del buon cibo –, individuando i cardini del suo lavoro negli artisti con i quali aveva collaborato, nelle vetrature da lui stesso ideate e negli oggetti d'arte e curiosità collezionati: tre aspetti che si intersecano nella personalità di Pietro Chiesa, che cerchiamo qui di delineare nella sua fase giovanile, dagli anni Venti fino ai primi anni Trenta, il momento cioè che precede la sua più nota e ampia attività per Fontana Arte.

Formatosi a Milano con Giambattista Gianotti, nel 1921 apriva un proprio laboratorio di vetrature potendo già vantare una consolidata conoscenza della tecnica, tale da divenire referente per molti artisti⁽²⁾. Saranno numerosi, infatti, i proficui legami che stabilirà nel corso di quel decennio con i pittori di area triveneta (da Guido Marussig a Vittorio Zecchin a Guido Cadorin), con l'ambiente artistico fiorentino (privilegiato sarà il rapporto con Libero Andreotti, ad esempio, anche grazie alla comune amicizia con Aldo Carpi) e soprattutto con gli artisti attivi a Milano, alcuni dei quali condivideranno con lui numerosi progetti creativi. La sua intensa attività ha determinato un numero assai ampio di collaborazioni, e quindi la realizzazione di numerose vetrature su cartoni di altri artisti, vetrature che saranno presentate ad esposizioni nazionali e internazionali (dalle Biennali di Monza a quelle di Venezia, alle Triennali di Milano), realizzate per appartamenti privati, commissionate per palazzi pubblici, in



FIG. 1 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Giulio Rosso, *Parnaso*, 1927 circa. Collezione privata

Italia e all'estero, per negozi o per le grandi navi passeggeri⁽³⁾. Sebbene in gran parte disperse, e quindi note solo da immagini d'epoca, ma spesso recensite e descritte dalla stampa del tempo, compongono un vasto repertorio dal quale si evince una costante cura e una scrupolosa attenzione nell'interpretare i diversi linguaggi proposti dagli artisti, un accurato studio della scomposizione sintetica necessaria al taglio dei vetri e legatura col piombo e una accorta sensibilità coloristica nella scelta dei materiali vitrei, una continua riflessione insomma sulle soluzioni più appropriate per adattare la tecnica alle diverse modalità espressive di quanti gli fornivano cartoni, nell'aggiornarla infine all'evolvere del gusto.

«Naturalmente l'interpretazione più acuta d'un progetto d'un pittore conduce a studi più attenti, a prove più lunghe, a materie più preziose» – scriveva nel 1928 Raffaello Giolli – ricordando come «le interpretazioni vetrarie di originali cartoni di Oppi, Rosso, Lancia, Buzzi, Carpi sono state ammirate giustamente, raffinatissime esercitazioni tecniche, per le trasparenze più limpide e le intensità più misteriose» che il vetraio Pietro Chiesa aveva di volta in volta opportunamente scelto e impiegato⁽⁴⁾.

Le «intensità più misteriose» potevano esser quelle delle prime vetrate disegnate da Tomaso Buzzi attorno al 1925 ad esempio – apprezzate più per gli accostamenti cromatici che per il disegno, «fantasiose nella fantasmagorica molteplicità di luci e di colori»⁽⁵⁾ –, ma soprattutto quelle delle vetrate realizzate per Vittorio Zecchin, i cui magici disegni dal sapore d'oriente erano interpretati con profondi toni del blu e vigorose accensioni di rossi, ugualmente vivi e profondi⁽⁶⁾. Le « trasparenze più limpide » evocate da Giolli richiamano, invece, opere come il *Parnaso* disegnato da Giulio Rosso nel 1927, che Chiesa aveva tradotto scegliendo vetri dalle vivaci colorazioni – vetri soffiati a bocca e tirati a mano, interessati dalla *grisaille* per quel poco che serviva a dare minima definizione alle figure –, ma trasparenti e leggeri, a interpretare lo spirito vivace e 'leggero' con il quale l'artista aveva delineato l'ironico soggetto⁽⁷⁾ (FIG. 1). Così lontano dalle interpretazioni che Chiesa dava di altri cartoni, come quello, ad esempio, di Ubaldo Oppi presentato alla Biennale di Venezia del 1926, dove rilevante era il ruolo della pittura cotta a gran fuoco, oppure quelli, più tardi, forniti da Mario Sironi per il palazzo del Ministero delle Corporazioni a Roma, dove, nel riportare sul vetro le monumentali allegorie de *La Carta del Lavoro*, traduceva i disegni fortemente chiaroscurati dell'artista con un ampio intervento della *grisaille*, a renderne le tonalità brune con poche inserzioni cromatiche intense, e affidava un forte valore espressivo agli spessori dei piombi, a trasporne la possente cifra grafica: la «gemmea purezza dei rossi squillanti, degli azzurri limpidi, dei neri e dei grigi profondi» ottenuti dal vetraio aveva dato valore a questo tipo di vetrata «prevalentemente pittorico, forte di chiaroscuro, in modo che anche di fronte alle filtrazioni della luce ottiene la plasticità di volume e la sal-



FIG. 2 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Mario Sironi, *Aviazione*, 1932 circa. Prova semplificata e in scala minore per una delle figure allegoriche della vetrata del Ministero delle Corporazioni a Roma. Collezione privata



FIG. 3 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Achille Funi, *Strapaese*, 1928 circa, inv. VETRI 368. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

dezza di toni»⁽⁸⁾ (FIG. 2). Unanimemente riconosciuta la realizzazione di Pietro Chiesa di maggiore impegno e riuscita, la vetrata di Sironi andava a confermare con quanta vigilata attenzione il maestro vetraio avesse condotto la traduzione di disegni altrui, come riportano puntualmente le recensioni alle sue opere e come riferiscono quanti abbiano avuto modo di studiarle direttamente⁽⁹⁾.

Un vero e proprio ventaglio delle possibilità tecniche cui poteva spingere la vetrata – o le lastre di vetro decorate – era stato offerto da Chiesa all'esposizione di Monza del 1930, dove aveva a disposizione un'intera sala – la 125 – in cui aveva presentato pannelli realizzati su disegni di diversi artisti, eseguiti a tessere di vetro secondo le modalità più tradizionali accanto ad alcuni esempi di nuovo genere, ai quali corrispondeva anche un nuovo repertorio di oggetti: erano «saggi di vetri incisi sulle due facce, di vetri traforati, di vetri miniati, di vetri dipinti condotti sempre con l'impeccabile tecnica» che «mostrano l'attiva passione [...] alla sua arte, alla quale studiosamente richiede varietà di manifestazioni aderenti al gusto attuale»⁽¹⁰⁾. La «continua ricerca di trovate e di scoperte, d'una sensibilità d'eccezione»⁽¹¹⁾, resa esplicita soprattutto in quella occasione, è verificabile ricordando la presenza dell'arcaizzante *Strapaese* su cartone di Achille Funi (FIG. 3) – dove valorizzava l'assenza di una visione prospettica facendo 'galleggiare' le figure dipinte, quasi ritagliate, su moderni vetri ondulati e stampati – di fronte al vivace pannello ideato da Leonor Fini – straordinaria sperimentazione a incisione all'acido su vetri placcati (FIG. 4) – insieme ai sobri vetri incisi disegnati da Cito di Filomarino o da Buzzi⁽¹²⁾.

Mentre opere di questo tipo, che associavano spesso il nome di Chiesa a quelli di artisti assai celebri, avevano contribuito a consolidare la fama del maestro vetraio quanto a capacità tecnica e sensibilità di interpretazione, le vetrate da lui stesso ideate concorrevano a metterne maggiormente in luce la complessa figura di artista, collezionista, uomo di vasta cultura e di acuto spirito ironico.

Tra i primi sorpresi scopritori della creatività di Pietro Chiesa era stato Raffaello Giolli, che ne scriveva già in occasione della mostra di Monza del 1923 riferendosi non tanto alle opere realizzate dal maestro vetraio su progetti di altri artisti, quanto a quelle da lui stesso disegnate, vetrate di piccole dimensioni che più facilmente sarebbero potute entrare nelle case borghesi, portandovi una grazia cautamente moderna⁽¹³⁾. A ricevere unanimi consensi erano state in quella occasione vetrate come i *Fiori* o *Il pappagallo* – opera riprodotta nelle maggiori recensioni e acquistata per le civiche raccolte d'arte di Milano (andata dispersa)⁽¹⁴⁾ (FIGG. 5 e 6). *Il pappagallo* doveva indubbiamente il successo alla scelta del tema, già frequente in quei primi anni Venti e destinato ad ancor più rapida ascesa, ma anche alla «tecnica sostanziosa»⁽¹⁵⁾: costruito «con vetri puri e trasparenti, con grande sensibilità cromatica, ben composto, ben spaziato, non scevro di *humor*, eppure non caricatura: pappagallo sul ramo, ma non pappagallo vivo, ma di vetro, pensato come vetro, trattato



FIG. 4 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Leonor Fini, *Vetrata*, 1930 circa. Collezione privata



FIG. 5 - Bottega di Pietro Chiesa, *Il pappagallo*, 1923 circa. L'opera riprodotta in questa fotografia venne acquistata per le Raccolte d'Arte di Milano ma è andata dispersa. Milano, Archivio Pietro Chiesa

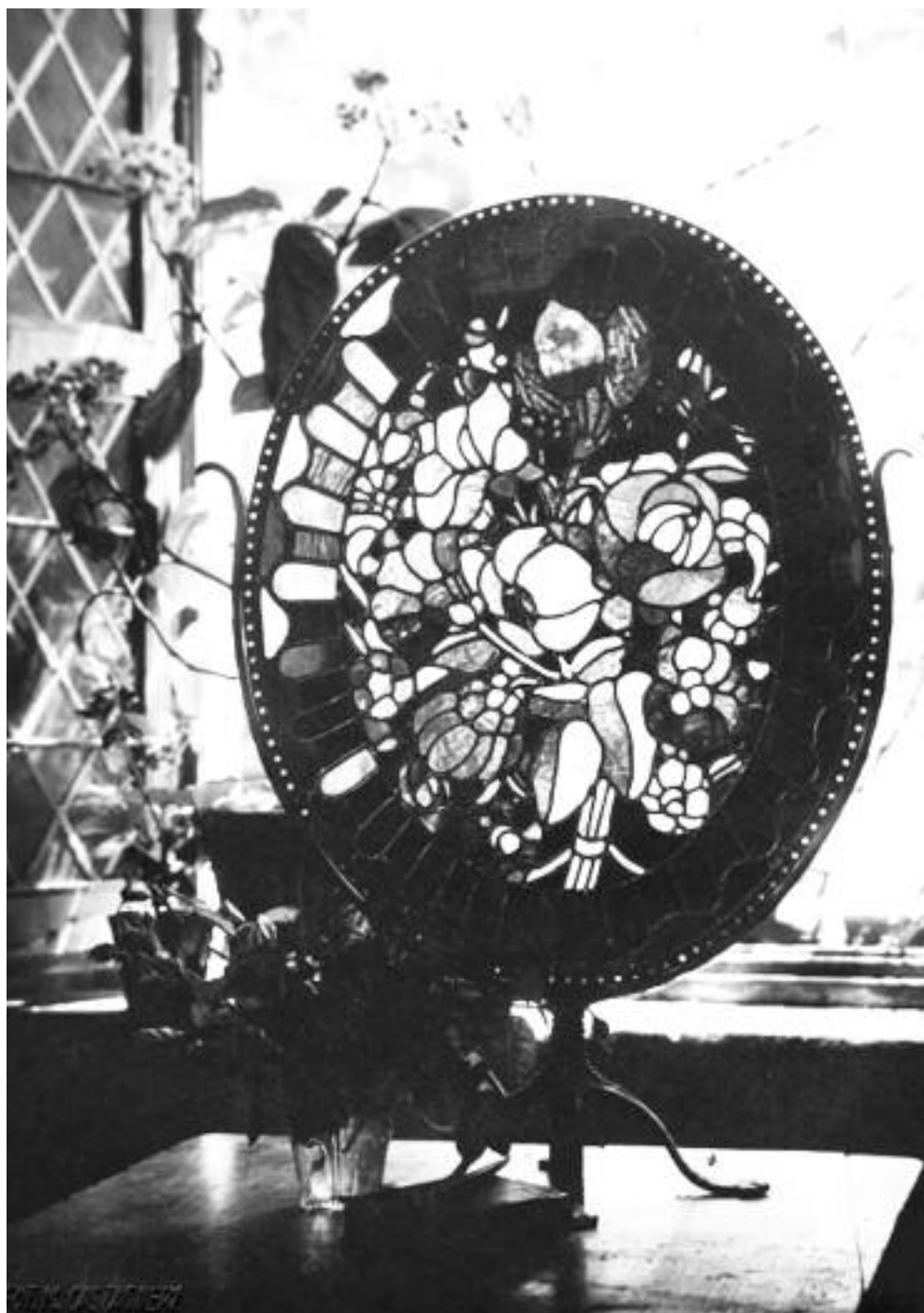


FIG. 6 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Pietro Chiesa, *Fiori*, 1923 circa. L'ubicazione dell'opera qui fotografata è attualmente sconosciuta. Milano, Archivio Pietro Chiesa

come vetro e amato come tale»⁽¹⁶⁾. Pur nella sua «elegante immediatezza», «brillante e spigliata»⁽¹⁷⁾, nel pappagallo come nei *Fiori*⁽¹⁸⁾, si poteva percepire come Pietro Chiesa non si fosse ancora del tutto affrancato dalle sinuosità del Liberty, ben assimilate durante gli anni della formazione trascorsi a fianco di Giambattista Gianotti, ma come queste linearità stessero anche subendo una revisione, sulla strada frattanto indicata dallo stesso Gianotti, che proprio a Monza presentava una sala da pranzo e decorava il ristorante della Villa Reale con motivi floreali e naturalistici di impronta già *déco*. Se nella prima vetratina Chiesa offriva conferma di come il pappagallo andasse affiancando il pavone Liberty nel repertorio dei variopinti animali esotici, nella seconda mostrava come la predilezione per la tematica floreale potesse venir tradotta in un nuovo modello iconografico, che si appuntava ora sul mazzo di fiori rotondi e serrati. Una sorta di trina circondava la piccola vetrata, rammentando uno di quei pizzi che avrebbero potuto impreziosire un vecchio centrino sopravvissuto nel salotto buono di famiglia. A queste memorie ottocentesche doveva certo riferirsi Roberto Papini, quando elogiava le vetratine di Chiesa perché «gustose di grazia del tempo passato»⁽¹⁹⁾, oppure Aldo Carpi, che le diceva

«interessanti per l'immersione nel gusto delle nostre nonne: gusto malvagiamente vilipeso, dice Chiesa, e scartato negli ultimi anni: povere nonne nostre ! [...] Oggetti calmanti dove si ritrova la vecchia Milano dei buoni milanesi, sapienti della vita, dei tempi di Stendhal e di Manzoni. Eppure sono trovate moderne incontestabili, eseguite con personalità vera»⁽²⁰⁾.

A suggerire negli osservatori tali evocazioni e riecheggiamenti ottocenteschi doveva aver partecipato anche il tipo di fotografia con la quale Chiesa aveva scelto che le due vetratine venissero presentate: ambientate in un interno domestico, davanti a una finestra semiaperta, anch'essa di sapore romantico⁽²¹⁾.

Veniamo allora a sapere che pizzi e trine erano raccolti da Chiesa con profonda passione ed estrema competenza e che il davanzale più volte fotografato era quello del suo studio in via della Signora, dove collezionava, «senza scompiglio» – ma con una disponibilità che sulla scorta di Ponti verrebbe da definire 'onnivora' – «fiori, fiori, vetri antichi, antichi mobili e sedie e stoffe e oggetti rari e curiosi» che alimentavano il suo vivo interesse verso ogni forma di vita⁽²²⁾.

Si esprimeva in questi termini Aldo Carpi, che descriveva l'interno dello studio evocando dell'amico il temperamento «eclettico, un po' da esteta, con tendenza fortemente umanistica: è pure umorista, di gusto portiano ed è sentimentale, nostalgico»⁽²³⁾. Colto e versatile, ironico e al tempo stesso nostalgico, era, dunque, il Pietro Chiesa descritto nel 1923 da Carpi e tale apparirà, anche negli anni a venire, dalle parole di quanti, a lui vicini, ne coglievano soprattutto la vivace mentalità aperta ai più svariati interessi.

Fiori e uccelli saranno ancora per qualche anno spunto iconografico per il vetraio



FIG. 7 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Pietro Chiesa, *Fiori*, 1924 circa. Collezione privata

Chiesa, mutando tuttavia nell'aspetto e nello spirito. Nelle piccole vetrate realizzate tra il 1924 e il 1925 non cedeva già più a quel grazioso sentimentalismo della memoria, ma con una resa formale più asciutta, con colori contrastati e sagome nettamente ritagliate, poneva i suoi fiori – dalla corolla rotonda e regolare – rigorosamente al centro di una scatola prospettica che alludeva al vano di una finestra dall'architettura essenziale, entro vasi dalle forme così solide e severe da parer in pietra più che in vetro. Dei fiori del 1923 manteneva il linearismo pulito ma correggeva l'iconografia, senza tuttavia mai tentare soluzioni che lo portassero a discostarsi dal riferimento naturalistico, reso sempre tramite vetri dalle intense colorazioni⁽²⁴⁾: ideava insomma le sue opere «en fondant la modernité aux éléments traditionnelles» (FIG. 7)⁽²⁵⁾.

Che non fosse più tempo di glicini morbidamente e asimmetricamente cadenti sui vetri delle finestre, ma di 'finestre fiorite' con vasi dalle forme nette e chiuse in cui erano serrati fiori recisi dalle corolle rotonde, era ormai decretato dalla moda dell'arredamento: tale tipo di vaso sarà anzi identificato come l'«emblema riassuntivo dello stile 1925»⁽²⁶⁾. Vasi in vetro o ceramica con fiori naturali così composti arredavano ora anche i più aggiornati salotti italiani, in accordo con quanto suggerivano le più diffuse riviste per la casa, mentre vasi fioriti erano immancabile elemento decorativo, tradotto nei più diversi materiali, negli interni, ma anche negli esterni, in cemento o in pietra, a rilievo o a tutto tondo. Esempi di *corbeilles* di fiori, magari sormontate da uccellini, abbondavano pertanto anche nelle vetrate nei primi anni Venti, ma nell'impossibilità (e forse inutilità) di stabilirne origini e precedenze, resta da constatare come in Italia queste opere di Chiesa avessero avuto larga diffusione tramite la stampa, compresa quella più divulgativa, e notevole rinomanza, cui senz'altro aveva contribuito il sostegno dato all'artista da influenti personalità e il suo attivo coinvolgimento nel vivace ambiente culturale e artistico milanese. Alla fama di queste opere di Chiesa aveva poi concorso anche la sua significativa presenza alla Biennale di Monza del 1925, dove le sue vetratine da appartamento, «di composizione più semplice e netta, belle di colori e terse, nitide e vivaci», risaltavano tra le poche presenti in quella edizione⁽²⁷⁾.

Il motivo del vaso di fiori, seppur presente a quella data, era tuttavia già marginale nel suo repertorio. Ad attrarre l'attenzione erano ora gli *Uccelli del Pacifico* – tema di un esotismo accattivante e che probabilmente si faceva ancor più attraente per via di una studiata colorazione accesa e vigorosa – le *Fantasie cinesi* – pupazzetti carnevaleschi orientali altresì valorizzati dalla ricchezza dei materiali «con decorazioni fuse nella pasta di vetro»⁽²⁸⁾ – e *La persiana* – dove si sfruttavano le particolari qualità di vetri stampati rigati⁽²⁹⁾ (FIG. 8). Se Margherita Sarfatti cautamente rilevava come Chiesa si ponesse «tra nuovo e vecchio» – i colori sono «schietti e puri» e «le forme, pur nella tecnica vecchia», sono «stilizzate con sapore nuovo»⁽³⁰⁾ –, Roberto Papini, maggiormente sensibile agli effetti di splendore materico, ne considerava anche il



FIG. 8 - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Pietro Chiesa, *La persiana*, 1925 circa. L'ubicazione dell'opera qui fotografata è attualmente sconosciuta. Milano, Archivio Pietro Chiesa

«progresso» stilistico: nella limpidezza e lucentezza di queste vetrate Papini identificava la corretta attuazione della tecnica (che per lui significava aderenza alle caratteristiche della materia impiegata) e doveva poi vedere nel disegno, nelle forme semplificate, sfrondate e purificate, quell'intima obbedienza all'architettura che per il critico era la prima legge a regolare le arti⁽³¹⁾. Nell'applicare tale parametro di giudizio, Papini non valutava solo come le opere decorative si subordinassero alla struttura dell'ambiente, ma quanto dimostrassero un'intrinseca disciplina costruttiva, impron-



FIG. 9 (a, b, c) - Bottega di Pietro Chiesa, su disegno di Pietro Chiesa, *Nature morte*, 1926 circa. Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani



FIG. 10 - Pietro Chiesa, *Natura morta*, da «Domus», settembre 1929, p. 37

tata su canoni di ordine, ritmo e armonia, legata al «gusto del semplice, del chiaro, del sintetico, dello strutturale [che] conquista ogni giorno maggior credito e maggior valore» e che poteva esser rappresentata dalla tendenza definita ‘neoclassica’⁽³²⁾.

Della corrente cosiddetta ‘neoclassica’ partecipava certamente Chiesa, il quale tuttavia era incline a innestare spesso nelle sue creazioni stimoli culturali diversificati e citazioni autobiografiche. Un omaggio, ad esempio, alle tendenze pittoriche coeve è leggibile nella serie di nature morte da lui disegnata attorno al 1926⁽³³⁾ con «certe garbate composizioni, a tarsia di limpido vetro»⁽³⁴⁾, dove si intravedono rielaborati molteplici riferimenti figurativi – dalla Metafisica e i primi quadri di Carrà, al Novecento, al Realismo Magico – ma dove si può anche intuire una citazione delle scansie nelle quali Chiesa disponeva gli oggetti della propria collezione (FIG. 10): come nella sua raccolta convivevano pezzi di gran pregio accanto ad altri esplicitamente ordinari o comunemente ritenuti di cattivo gusto, così in quelle vetrate erano esibiti dagli oggetti più nobili e di lunga tradizione (i libri o la clessidra, o gli strumenti scientifici e musicali) a quelli più prosaici e quotidiani (come gli utensili da cucina) (FIG. 9).

La sua vicinanza agli artisti della cosiddetta ‘corrente neoclassica’ – e più in generale a quel dinamico ambiente milanese di architetti e artisti legati al mondo della produzione e dell’industria – era sollecitata da una condivisione di modelli estetici, ma soprattutto dalla condivisa fiducia nel ruolo delle arti decorative, nel cui sostegno e nella cui promozione Chiesa ebbe costantemente un ruolo di primo piano al quale qui ci limitiamo ad accennare. Pietro Chiesa, che già nel 1923 si era adoperato, con l’amico Aldo Carpi, per la creazione di «un gruppo di artisti e industriali legati tra loro» che fosse teso a rinsaldare il valore delle arti decorative italiane con il proposito di «raggiungere il moderno per l’antico»⁽³⁵⁾, nel corso degli anni Venti sarà poi attivamente coinvolto in altre esperienze analoghe, partecipando nel 1926 alla costituzione della Società Anonima Venini arredamenti – composta da Paolo Venini, dall’avvocato Carlo Vianello, da Gio Ponti, Tomaso Buzzi, Emilio Lancia, Michele Marelli⁽³⁶⁾ – che confluirà quindi nella più nota associazione Il Labirinto⁽³⁷⁾.

Di significativa valenza, dunque, la presenza di Pietro Chiesa alla Biennale di Monza del 1927 nelle sale de Il Labirinto e in quelle della Domus Nova, linea ideata dai medesimi artisti, ma commerciabile a prezzi più accessibili. Se in un ambiente di passaggio era la già ricordata vetrata del *Parnaso* su disegno di Giulio Rosso, negli altri spazi erano vetrate disegnate dallo stesso Chiesa, «le più piacevoli, schiette, allegre vetrate da appartamento che fra le moderne si conoscano»⁽³⁸⁾. Saranno, infatti, le vetrate proposte in quella occasione per la Domus Nova a incontrare il pieno plauso di attenti osservatori come Giolli, che le considerava «adattabili ad ogni finestra, possibili ad ogni casa borghese», nate in sintonia con gli arredi che contestualmente disegnavano Ponti, Lancia e Buzzi⁽³⁹⁾. Come i piccoli intarsi o le guarnizioni metalliche rifinivano e impreziosivano i mobili con apparizioni di



★

Ecco due convincenti esemplari di quelle che Pietro Chiesa vetraio, chiama "vetrate utili". Una è per l'estate, ma la sua effluvia rinfrescante e ventilatrice non esita, come mostra la fotografia stessa di Chiesa, di ricorrere al ventaglio ed alla ghiacciata. L'altra è simbolica e invernale e la sua lanterna si accompagna agli strumenti di lavoro ed al confortante caffè.

★



FIG. 11 - Tavola fuori testo che riproduce due vetratine di Pietro Chiesa, da «Domus», febbraio 1930, p. 36

oggetti, spesso spiazzanti e inaspettati, che si trovavano a fluttuare su superfici in legno, così ventagli o tamburelli da bambino vagavano sulle lastre di vetro di Chiesa; come lance o frecce diventavano elementi strutturali ricorrenti nei mobili, così gli stessi motivi servivano a Chiesa per determinare le geometrie delle sue vetrate. Sensibile ai mutamenti del gusto, nelle vetrate dei secondi anni Venti Chiesa sfoderava dunque diversi tipi di vetro di produzione industriale, alcuni dei quali erano stati recentemente messi a punto, altri in commercio da tempo ma allora particolarmente pubblicizzati. Al posto dei vetri dalle intense e vivaci colorazioni, in queste nuove vetrate erano mescolati vetro ottico e opale grigio, vetro unito e opale, vetro stampato opale bianco e specchio, vetro antico e opale⁽⁴⁰⁾.

La scelta dei soggetti, poi, in queste come in altre vetrate, non era mai disgiunta da una certa leggerezza e ironia – talvolta spaesante – così come la consuetudine di fotografarle e proporle. E dunque, se la vetrata ispirata «dai ricami a punto croce cari all'epoca romantica» era stata accomodata sul tavolino coperto dal tappeto a punto croce della nonna con accanto la sua cassetta da lavoro⁽⁴¹⁾, due nature morte venivano presentate su «Domus» nel 1930 'ambientate' sulla scrivania dello studio in viale Pasubio, sistemate in una meditatissima composizione: *Per un pomeriggio d'estate* – raffigurante un ventilatore – era affiancata dal ventaglio e dal bicchiere di granita, mentre *Per un mattino d'inverno* – con la caffettiera – era accostata al bricco col caffè (FIG. 11). Le due vetrate erano offerte al lettore quali «convincenti esemplari di quelle che Pietro Chiesa vetraio chiama vetrate "utili"»: un ironico paradosso, evidentemente, che stimolava e stuzzicava tuttavia una riflessione sulla 'utilità' di due oggetti che a quella data andavano ormai esaurendo la loro principale funzione di modulare la luce alle finestre e stavano assumendo quella pressoché esclusiva di soprammobili⁽⁴²⁾. Alle soglie degli anni Trenta, infatti, la vetrata aveva già perso gran parte del ruolo 'architettonico' che aveva svolto nei decenni precedenti, quanto meno nell'ambito dell'edilizia domestica. Frattanto le vetratine da tavolo, come quelle realizzate da Chiesa fino a questo momento, erano sempre più spesso sostituite da altri elementi che, seppur soprammobili come i cristalli decorati e incisi, una volta inseriti su appositi supporti, divenivano veri e propri apparecchi di illuminazione. Così, se l'acuta sensibilità di Chiesa gli aveva consentito di cogliere e interpretare i mutamenti in atto tanto da avviare, accanto alla creazione di lastre incise illuminate, quella feconda – e più nota – carriera nella progettazione di apparecchi per illuminazione, la stessa sensibilità lo aveva indotto a riconoscere come le sue vetratine fossero ormai alla stregua di quei soprammobili curiosi e 'inutili' dei quali amava circondarsi, accanto a pezzi invece di indiscussa qualità e importanza, in una consapevole e studiata mescolanza di antico e moderno, di prezioso e curioso. «Nulla v'è di più relativo che l'apprezzamento del gusto», aveva scritto Chiesa in uno dei suoi primi interventi su «Domus», prendendo a spunto un soprammobile

come il cagnolino di ceramica per ammonire quanti suoi contemporanei si atteggiavano a raffinati arbitri del gusto⁽⁴³⁾. Non certo decretato modello di gusto, dunque, piuttosto riflesso dei suoi molteplici interessi e della sua vasta cultura⁽⁴⁴⁾, spesso



FIG. 12 - Lo studio nella casa di Pietro Chiesa, da G. P. [G. PONTI], *Lo "scrittoio" di Pietro Chiesa. Ovvero il castigo dell'Ottocento*, «Domus», gennaio 1930, p. 28



FIG. 13 - Pietro Chiesa per Fontana Arte, *Lampada da tavolo*, 1938 circa. Milano, Archivio Pietro Chiesa

repertorio di immagini e forme al quale attingere, la collezione di Chiesa era in ultima analisi espressione della sua disponibilità d'animo e apertura intellettuale e quindi anche della sua creatività.

L'atteggiamento intellettuale «ghiotto» col quale Chiesa aveva composto la sua collezione era delineato da Ponti nel settembre del 1929⁽⁴⁵⁾ – come abbiamo già ricordato – e sempre Ponti tornerà l'anno successivo a commentare il «bizzarro scrittoio» ideato da Chiesa per il suo appartamento (FIG. 12) – dove ripiani dall'attualissimo motivo a labirinto esponevano «ninnoli» di ogni genere – quasi che l'architetto sentisse l'esigenza di spiegare e giustificare la particolare passione dell'amico, di quell'«uomo di gusto finissimo goloso ed accorto», che pur si era divertito a raccogliere una tale collezione di «“curiosità” prelibate»: «le figurine, il puntocroce, i fiori di carta, le bocce di specchio, le campane di vetro, i tavolinetti, le porcellane con l'oro matto, i cagnolini di maiolica, le bottiglie a forma di bersagliere, i lavori in paglia, in conchiglie, in perline, in capelli»⁽⁴⁶⁾. E sempre Ponti, scrivendo di nuovo – a distanza di qualche anno – su Pietro Chiesa collezionista, rilevava tre amori «mescolati nella vita intellettuale e nella casa di Pietro Chiesa: l'amore per il pezzo d'arte di grande valore e rarità da conoscitore quale egli è, l'amore per il pezzo curioso e prossimo al gusto infame, da frugatore e raccoglitore curioso quale egli è, l'amore infine per le materie e gli accostamenti loro più spregiudicati»: ben lontano dal proporre la casa di Chiesa come modello di arredamento, gli riconosceva insomma un valore del tutto personale nell'«accostamento di cose che riflettono un temperamento particolarissimo», ammettendo come per Chiesa tutti gli oggetti fossero da considerare «materia»⁽⁴⁷⁾.

E questa ricca e variegata «materia» che Chiesa aveva sott'occhio, e dalla quale aveva talvolta preso spunto nel disegnare le sue vetrare, capiterà di ritrovarla persino nelle progettazioni per Fontana Arte, quando, accanto a tavoli o lampadari dalle purissime e castigate geometrie, fanno inaspettata comparsa curiosi vasi a forma di tuba ottocentesca o lampade che hanno per base le amate campane di cristallo con fiori e farfalle, dei veri e propri «divertimenti evocativi»⁽⁴⁸⁾ (FIG. 13).

Alle soglie degli anni Trenta, dunque, abbandonata quasi definitivamente l'arte della vetrata, Chiesa continuava ad esprimere le sfaccettature della sua personalità creativa condividendo con Ponti la conduzione di Fontana Arte – dando vita a un repertorio di forme e invenzioni straordinariamente vario e innovativo – continuando a coltivare la passione collezionistica e a dedicarsi indefessamente alla promozione delle arti decorative, attraverso l'attività di pubblicista e soprattutto tramite una energica e indefessa organizzazione di mostre ed eventi espositivi:

Eh, sì, non ostante la sua faccia chiara e ridente, la sua cordialità divertita e quel suo amor della vita e delle belle cose da godere, Pietro Chiesa ha una sua fede fanatica e ardente. Ha fede nell'Arte decorativa italiana. È preso di lei, crede in lei, per lei si mangia il fegato e sorride felice al suo sogno in cui vede la realtà di domani, per lei ha combattuto ed ha vinto⁽⁴⁹⁾.

- ⁽¹⁾ *Pietro Chiesa-Natura morta*, «Domus», settembre 1929, p. 37. Il titolo di quel breve scritto compare nell'indice; che l'autore ne sia Gio Ponti si desume dal contenuto e dal confronto con altri suoi testi su Chiesa nei quali tornano espressioni analoghe.
- ⁽²⁾ Nell'archivio privato di Pietro Chiesa, conservato a Milano (che d'ora in poi indicheremo come ACMi) sono documenti che attestano di un periodo trascorso in società con Gianotti, prima di aprire un laboratorio in proprio a Milano, in via della Signora.
- ⁽³⁾ Gran parte del suo lavoro è ricostruibile tramite lo spoglio delle riviste del tempo; una sintetica ma efficace lista è in un dattiloscritto che elenca *I lavori più importanti eseguiti per enti pubblici o in locali accessibili al pubblico*, in Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Ugo Ogetti, corrispondenza con Pietro Chiesa.
- ⁽⁴⁾ DOMINO [R. GIOLLI], *Consigli di casa. Vetrare di Chiesa Junior*, «Problemi d'arte attuale», 1928, n. 1 (15 gennaio), p. 11.
- ⁽⁵⁾ N.F. MANCUSO, *Il padiglione italiano alla mostra di Parigi*, «L.I.D.E.L.», 15 luglio 1925, pp. 23-25, in particolare p. 25. Si riferisce alle due vetrare con paesaggi esposte a Parigi nel 1925, Esplanade des Invalides, stand 5. Un'immagine a colori del *Paesaggio umbro* era stata scelta per la *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane diretta da Guido Marangoni. III. Arti del fuoco: ceramica, vetri, vetrare*, Milano 1927, tavola a colori non numerata.
- ⁽⁶⁾ Vedi alcune riflessioni sulle vetrare di Zecchin in L. MANNINI, «La colorata anima del Vittoriale». Aggiunte e precisazioni su alcune vetrare del Vittoriale, «Quaderni del Vittoriale», 9, 2013, pp. 105-119.
- ⁽⁷⁾ La vetrata il *Parnaso* – che compare con questo titolo nella fotografia d'epoca che la riproduce (in ACMi, 4) – era stata esposta alla Biennale di Monza del 1927 in un passaggio tra la sala 32 e la 33. Per riflessioni sul disegno di Giulio Rosso e il contesto in cui era esposta vedi L. MANNINI, *Vetrare da esposizione: artisti toscani per la Quentin*, «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 2006, pp. 118-127.
- ⁽⁸⁾ *Vetrare moderne*, «Le arti plastiche», 1 gennaio 1933, p. 3. Un'approfondita analisi sulla progettazione della vetrata, ricca di documentazione e indicante la bibliografia precedente, è in M. MARGOZZI, «La Carta del Lavoro», in Sironi. *La grande decorazione*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 10 giugno – 25 luglio 2004), a cura di A. Sironi, Milano 2004, pp. 198-217.
- ⁽⁹⁾ Mi riferisco, ad esempio, ad Alessandro Grassi di Milano, che ha restaurato alcune vetrare di Pietro Chiesa e che colgo qui l'occasione per ringraziare sentitamente per le preziose informazioni sui materiali e sulle tecniche.
- ⁽¹⁰⁾ C.A. FELICE, *I vetri alla Triennale di Monza*, «Dedalo», XI, I (1930-1931), pp. 312-326, in particolare p. 326. Le numerose recensioni alla saletta si concentrano sulla varietà degli esempi, come Renato Pacini, ad esempio, che apprezza i «bellissimi esemplari non solo dal lato artistico, ma anche, e specialmente, dal lato tecnico, con vetri traforati, incisi a due facce, incisioni su diffusori curvati e miniature» (R. PACINI, *La IV Triennale d'arti decorative a Monza. II. Le sezioni italiane*, «Emporium», LXXII (1930), n. 431, pp. 259-276, in particolare 273).
- ⁽¹¹⁾ F. REGGIORI, *La Triennale di Monza. IV mostra internazionale delle arti decorative*, «Architettura e arti decorative», 1930, XI (luglio), pp. 481-526, in particolare p. 511.
- ⁽¹²⁾ La vetrata *Strapaese* di Funi, già esposta alla Biennale di Venezia nel 1928, viene acquistata alla Triennale del 1930 per le civiche raccolte d'arte di Milano (vedi G. MORI, *La collezione di vetri moderni del Castello Sforzesco acquisiti negli anni venti e trenta*, in *Tra creatività e progettazione. Il vetro italiano a Milano. 1906-1968*, catalogo della mostra [Milano, Castello

- Sforzesco, 29 ottobre 1998 – 10 gennaio 1999], a cura di R. Barovier Mentasti, M. Chirico, G. Mori, A. Pansera, C. Salsi, Milano 1998, pp. 62-67). Il pannello di Leonor Fini, la vetrata disegnata da Luciano Pino e un vetro inciso su disegno di Buzzi sono rimasti nello studio di Chiesa (ora in collezione privata), non avendo evidentemente suscitato l'interesse di alcun acquirente.
- (13) R. GIOLLI, *Alla Biennale d'arte decorativa. Vetri soffiati e smalti, cristalli incisi, vetrate*, «La Sera», 29 giugno 1923, p. 3.
- (14) Tra i vari articoli che registrano l'acquisto della vetratina, vedi *Gli acquisti dei musei del comune alla mostra di Monza*, «Corriere della Sera», 21 luglio 1923 (vedi in generale G. MORI, *La collezione di vetri moderni...* cit. n. 12).
- (15) C. CARRÀ, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale Internazionale di Monza*, Milano 1923, p. 81.
- (16) A. CARPI, *Le invetrate di Pietro Chiesa Junior*, «Le arti decorative», n. 3, 30 giugno 1923, pp. 22-27, in particolare p. 25. Scrive poi Carpi: «Son così intuitivamente trovati gli accordi di quei vetri che fan pensare a bellissimi quarzi o pietre preziose colorati dalla luce stessa del sole rifranta attraverso stille di rugiada» (*ibidem*, pp. 25-27).
- (17) GIOLLI, *Alla Biennale...* cit. n. 13.
- (18) Anche questa vetratina fu riprodotta in numerose recensioni alla mostra; venne acquistata dal collezionista parigino Bianchini (vedi *Vetrate d'arte*, «La Casa Ideale», n. 6, 29 dicembre 1929 – 29 marzo 1930, pp. 8-9).
- (19) R. PAPINI, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Bergamo 1923, p. 58.
- (20) CARPI, *Le invetrate...* cit. n. 16, p. 27.
- (21) La scelta di 'ambientare' le vetratine – ricorrente in Chiesa – era in sintonia con la sensibilità del celebre fotografo, Mario Castagneri, al quale Chiesa affida gran parte degli scatti delle sue opere.
- (22) CARPI, *Le invetrate...* cit. n. 16, p. 23. La competenza di Chiesa in questo settore è attestata da più fonti, come ad esempio l'aver curato la *Mostra di trine antiche da raccolte fiorentine*, allestita nel 1940 a Palazzo Vecchio a Firenze.
- (23) CARPI, *Le invetrate...* cit. n. 16, p. 23.
- (24) Tale riflessione nasce dal confronto con quanto avveniva nella vetrata straniera, soprattutto francese, ricordando in particolare una vetrata che Louis Barillet aveva composto nel 1923 su analogo soggetto (una *corbeille* di fiori sormontata da due uccelli) delineata con forme geometriche e angoli acuminati, ma soprattutto realizzata con vetri neri e bianchi che conferivano al tema tradizionale un'impronta fortemente antinaturalista e moderna.
- (25) Così venivano definite da Vittorio Pica le opere italiane esposte a Bruxelles nel 1924 (V. PICA, in *L'art italien au cercle artistique de Bruxelles*, catalogo della mostra [Bruxelles, giugno – luglio 1924], Milano-Roma 1924, p. 40), tra le quali erano di Chiesa «six élégantes petites verrières, monochromes ou multicolores» (*ibidem* pp. 38-39). La vetrata, riprodotta in una pagina non numerata di quel catalogo, è la medesima che sarà esposta a Monza nel 1925 e che riproduciamo qui (FIG. 7), recentemente restaurata.
- (26) R. BOSSAGLIA, *Il "Déco" italiano. Fisionomia dello stile 1925 in Italia*, Milano 1975, p. 50. Nel testo si sceglie una vetrata di Chiesa con vaso di fiori tra gli esempi di un motivo che andava divenendo anche in Italia emblematico dello stile degli anni Venti.
- (27) P. TORRIANO, *La seconda mostra Biennale d'arte decorativa di Monza. II*, «L'Illustrazione Italiana», 1925, II (18 ottobre), pp. 347-350, in particolare p. 350.
- (28) Annotazione riportata dietro la fotografia che riproduce questa vetrata, in ACMi, 4. L'annotazione per intero così recita: «cartone Pietro Chiesa. 1924. 2 vetratine. Mosaico di cristalli preziosi legati in piombo. Notevole l'impiego di vetri con decorazioni fuse nella pasta di vetro».

- ⁽²⁹⁾ Alla mostra le vetrate di Chiesa erano in gran parte montate nella sala della mensa, in pannelli davanti alle finestre (vedi, ad esempio, in R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1925. II. – Dalle ceramiche ai cartelloni*, «Emporium», LXII, 1925, n. 370, pp. 223-243, in particolare p. 243). Nelle fotografie che Chiesa fornisce per illustrare queste vetrate, sono invece inserite nei vani di finestre e precedute da piccoli oggetti, vasetti, alzatine con frutta etc., appoggiati sul davanzale (vedi, ad esempio, in *Opere scelte. II Mostra Internazionale delle arti decorative. Villa reale di Monza. 1925. Prefazione di Pompeo Molmenti*, Milano 1925, tav. 19-23).
- ⁽³⁰⁾ M. G. SARFATTI, *Ancora a Monza*, «Il Popolo d'Italia», 22 maggio 1925, p. 3.
- ⁽³¹⁾ R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1925. II...*, cit. n. 29, p. 230. Scrive poi: «Preferisco le vetrate che il Chiesa fa su cartone proprio perché allora egli vi sbizzarrisce il suo gusto del colore ricercato e fa assumere ai suoi mazzi di fiori, alle sue visioni d'uccelli sui rami, alle figurine di cinesi bizzarri la preziosità di smalti trasparenti dando nei piccoli schermi la sensazione di oreficerie gemmate, squisite negli accordi dei toni, semplici e schiette» (*ibidem* pp. 230-231).
- ⁽³²⁾ R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1925. I. – Dagli architetti ai pastori*, «Emporium», LXII, 1925, n. 369, pp. 139-160, in particolare p. 144.
- ⁽³³⁾ Le nature morte realizzate da Chiesa come cornice a due grandi vetrate – una disegnata da Salvatore Saponaro e Tomaso Buzzi, l'altra da Ubaldo Oppi – furono esposte alla Biennale di Venezia del 1926 e, in parte, anche in altre occasioni, per essere quindi ricomposte nei primi anni Trenta in tre finestre al Vittoriale, nella nuova camera-officina di D'Annunzio a Schifamondo. Al Vittoriale sono giunti solo alcuni pannelli della grande cornice; degli altri si sono perse le tracce. Vedi MANNINI, «*La colorata anima...*» cit. n. 6, pp. 113-115.
- ⁽³⁴⁾ U. NEBBIA, *La XV esposizione d'arte internazionale di Venezia*, Bergamo 1926, p. 188.
- ⁽³⁵⁾ Lettera di Pietro Chiesa a Libero Andreotti del maggio o giugno 1923 (Archivio Libero Andreotti, Pescia, Corrispondenza, 40-23). Dalle lettere inviate da Chiesa a Libero Andreotti nel 1923 (in parte pubblicate in *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, a cura di C. Pizzorusso, S. Lucchesi, Firenze 1997), oltre a seguire la genesi di questo gruppo, si evince il ruolo trainante di Pietro Chiesa.
- ⁽³⁶⁾ Documenti in ACMi, 27.
- ⁽³⁷⁾ Per il passaggio dalla Venini Arredamenti al Labirinto vedi documento riportato da V. TERRAROLI, *Tomaso Buzzi e Gio Ponti: protagonisti insuperati delle arti decorative tra Déco e Novecento*, in *Tomaso Buzzi alla Venini*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di M. Barovier con C. Sonogo, Ginevra-Milano 2014, pp. 53-61. Su Il Labirinto – associazione artistica che legava Paolo Venini, Pietro Chiesa, Carla Visconti di Modrone, Gio Ponti, Tomaso Buzzi, Emilio Lancia, Michele Marelli – esiste un'ampia bibliografia.
- ⁽³⁸⁾ R. PAPINI, *Le arti a Monza nel 1927. I. – Gli italiani*, «Emporium», LXVI (1927), n. 391, pp. 14-32, in particolare p. 22. Prosegue Papini: «La preziosità del tono ottenuto con sovrapposizioni, la nettezza del disegno sottolineato dal piombo, il gioco delle prospettive lineari ed aeree fanno di queste opere del Chiesa altrettanti saggi, modesti in apparenza, ma sapienti in sostanza, del come si debba intendere, con purezza di tecnica, la vetrata» (*ibidem* pp. 22-24).
- ⁽³⁹⁾ DOMINO [R. GIOLLI], *Consigli di casa...* cit. n. 4, p. 11.
- ⁽⁴⁰⁾ Come ci informa Roberto Papini (*Vetrate di Pietro Chiesa*, «Domus», gennaio 1929, pp. 22-25). Indicazioni sui tipi di vetri utilizzati si trovano anche nelle fotografie conservate in ACMi, 4.
- ⁽⁴¹⁾ Descrizione della foto in ACMi, 4. La finestra davanti a cui è fotografata la vetratina è ancora quella dello studio in via della Signora.
- ⁽⁴²⁾ Tavola fuori testo, «Domus», febbraio 1930, p. 36. Le due vetratine venivano pubblicate con questi titoli anche in *Vetrate di Pietro Chiesa J.*, «Rassegna di Architettura», febbraio 1930,

p. 66. Un analogo giocoso paradosso sull'uso di questi oggetti riguarda, ad esempio, un vetro inciso esposto a Monza nel 1930, che veniva intitolato il *Meninfischio* e pubblicizzato in quanto utile dare «a chi ne sarà possessore una felice confortante imperturbabilità» (tavola fuori testo, «Domus», aprile 1930, p. 40).

⁽⁴³⁾ P. CHIESA J., *Il cagnolino di Chelsea*, «Domus», febbraio 1928, p. 42.

⁽⁴⁴⁾ Un riflesso dei vasti interessi di Chiesa si potrà cogliere nei suoi interventi su «Domus», dove, oltre ad affrontare spesso argomenti sul vetro, si dedicava a trattare di materiali disparati, dalle fotografie dell'Ottocento ai tappeti antichi (si veda ad esempio P. CHIESA, P. GALLIANI, *Un antico Yordes*, «Domus», gennaio 1928, pp. 13, 38; P. C. J. [P. CHIESA JUNIOR], *Vecchie fotografie. Un argomento per una interessante collezione*, «Domus», gennaio 1928, p. 31; P. CHIESA, P. GALLIANI, *Un tappeto di Huschak*, «Domus», febbraio 1928, pp. 40, 48).

⁽⁴⁵⁾ *Pietro Chiesa-Natura morta*, «Domus», settembre 1929, p. 37.

⁽⁴⁶⁾ G. P. [G. PONTI], *Lo "scrittoio" di Pietro Chiesa. Ovvero il castigo dell'Ottocento*, «Domus», gennaio 1930, pp. 28-29, in particolare p. 29.

⁽⁴⁷⁾ G. P. [G. PONTI], *Casa di Pietro Chiesa*, «Domus», novembre 1936, pp. 9-17. Nello scritto che Ponti pubblica a seguito della improvvisa morte di Pietro Chiesa dedica ampio spazio a illustrare le sue raccolte quali parte integrante della sua personalità, sottolineando la consapevole commistione di pezzi importanti e 'minori' (G. PONTI, *L'opera di Pietro Chiesa*, «Domus», 1949, 234, pp. 32-49).

⁽⁴⁸⁾ G. PONTI, *L'opera...* cit. n. 47, p. 43.

⁽⁷⁹⁾ VIGILAT, *Incontro con P. Chiesa, esposizionista volante*, «Il Regime Fascista», 18 maggio 1938. Così veniva descritto nel 1938 a proposito dei continui viaggi e del febbrile lavoro per l'organizzazione delle esposizioni di arte decorativa italiana che venivano preparate ad Atene e a Buenos Aires.

Il ritrovamento di una perizia di Pietro Toesca sul reliquiario dei santi Cipriano e Giustina

Oleg Zastrow

Nel corso dell'ormai lontano 1972, mi trovavo impegnato a condurre una indagine su un prezioso elaborato argenteo (FIGG. 1-2), custodito nel complesso museale del Castello Sforzesco, studio destinato a essere pubblicato l'anno successivo nel numero inaugurale della «Rassegna di Studi e di Notizie»⁽¹⁾. Nel corso di tale lavoro, ricevetti un significativo contributo conoscitivo da parte della dottoressa Clelia Alberici, all'epoca direttrice delle Raccolte di Arte Applicata, della Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli e del Museo degli Strumenti Musicali. Con il ben noto spirito di generosa collaborazione che sempre la caratterizzò, la studiosa mi consegnò in prestito temporaneo la perizia (datata 7 marzo 1936-XIV) elaborata da Pietro Toesca, celebre e fondamentale storico dell'arte italiana antica. Il testo che io potei esaminare, anche se considerato autentico, consisteva peraltro in una trascrizione dattiloscritta, priva della firma autografa dell'autore, alla quale era allegata una vetusta fotografia (FIG. 3) che, da quanto mi è stato possibile accertare, dovette essere realizzata al più tardi in una fase iniziale del secolo XX⁽²⁾. All'epoca non ebbi modo di consultare lo scritto autografo di Pietro Toesca e così utilizzai la copia, confidando nella sua esattezza.

Nel presente articolo non intendo riprendere sistematicamente le argomentazioni che ebbi modo di riportare nella citata pubblicazione dell'anno 1973, quando esaminai l'opera in oggetto (un'antica e rara cassetta-reliquiario recante immagini riferite a due santi martiri), rimasta fino ad allora inedita: tale creazione d'argenteria alto-medievale è stata fra l'altro successivamente riproposta in più studi⁽³⁾.

L'occasione di questo intervento si origina, in prima istanza, in relazione al fortunato e inaspettato ritrovamento riferito alla documentazione originale, composta da due carte manoscritte e da quattro immagini fotografiche che Pietro Toesca utilizzò per redigere la sua perizia. Di queste riproduzioni, tre vennero eseguite appositamente per il lavoro dello studioso (FIGG. 4, 5), mentre una consiste nella sopra ricordata vetusta fotografia, da tempo esistente prima dell'anno 1936 e, dal punto di vista tec-

nico, qualitativamente meno apprezzabile rispetto alla successiva terna. Sul retro di ciascuna delle tre raffigurazioni ‘nuove’ lo studioso vergò di suo pugno una scritta; in una di dette didascalie è riportata, oltre alle dimensioni dell’elaborato e alla firma di Pietro Toesca, la dicitura: «Reliquiario-cofanetto del secolo decimoprimo (vedi mia perizia a parte)» (FIG. 5)⁽⁴⁾.

È opportuno riportare, in sintesi, come ho avuto l’occasione di ritrovare il materiale documentario in oggetto. Pochi anni prima di abbandonarci in via definitiva, lasciando un vuoto difficilmente colmabile, la dottoressa Clelia Alberici, in un presago incontro a quattr’occhi, volle consegnarmi un fascicolo contenente varie carte personali, la maggior parte delle quali riguardavano le oreficerie custodite nelle Raccolte di Arte Applicata. Si trattava di appunti, note di corrispondenza, richiami bibliografici, ecc. Con questo dono la studiosa volle attestare il suo gentile apprezzamento per la lunga e proficua collaborazione, tramite molteplici studi, che ebbi modo di manifestare riguardo opere conservate nel Castello Sforzesco.

Preso da molteplici incombenze, non ebbi modo di esaminare con meticolosità tutta la documentazione consegnatami, sì che il carteggio rimase a lungo ‘sospeso’ in una sorta di limbo. In occasione di un recentissimo trasloco, ebbi modo di curare con



FIG. 1 - *Reliquiario dei santi Cipriano e Giustina*, inv. OREFICERIE 8, scorcio con tre delle sei lamine figurate, allo stato attuale dopo il restauro. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d’Arte Applicata

attenzione il riordino generale delle mie carte di archivio: fra queste venne alla luce, sorprendentemente, la sopra citata perizia originale di Pietro Toesca la quale, come avevo fino a quel momento arguito, ritenevo fosse conservata fra i documenti archivistici museali del Castello Sforzesco⁽⁵⁾.

Oltre ad inserire talune considerazioni e aggiornamenti collaterali sul reliquiario in oggetto, ritengo opportuno non solo trascrivere qui di seguito il testo originale del carteggio risalente all'anno 1936, ma pure, non intendendo affatto sottovalutare l'acuta analisi proposta dal celebre studioso, esporre alcuni dati frutto della evoluzione degli studi, stratificatisi nel corso dell'arco di tempo (quasi ottant'anni), intercorrente fra l'epoca del lavoro scritto da Pietro Toesca e il momento odierno.

Il manoscritto in oggetto, riguardante il ricordato reliquiario-cofanetto, è costituito da due componenti. Preliminarmente, merita peraltro ricordare che la perizia in questione venne richiesta da un antiquario (molto noto all'epoca e fino agli anni Settanta del secolo XX) al fine, come di consueto, di facilitarne la commercializzazione. Il mercante d'arte era Luigi Galli, residente a Carate Brianza nella sua splendida villa settecentesca: luogo ove prosegue tutt'ora l'attività di antiquariato condotta da successori del professionista. Alcuni anni dopo che era stato scritto l'intervento



FIG.2 - *Reliquiario dei santi Cipriano e Giustina*, inv. OREFICERIE 8, scorcio con l'altra terna delle sei lamine figurate, allo stato attuale dopo il restauro. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte Applicata

di Pietro Toesca, la cassetta-reliquiario venne venduta alle civiche raccolte, in data 26 luglio 1953, dal sopra ricordato antiquario⁽⁶⁾.

Fino al recente ritrovamento documentario originale mi era sconosciuta la presenza di una lettera di accompagnamento, su carta intestata, scritta dallo studioso in concomitanza con la stesura della perizia e indirizzata a Luigi Galli (FIG. 6). Il foglio utilizzato reca, in alto a sinistra, la dizione a stampa: R. VNIVERSITÁ DEGLI STVDI DI ROMA / FACOLTÁ DI FILOSOFIA E LETTERE / SCVOLA DI STORIA DELL'ARTE / IL DIRETTORE.

Riportiamo qui di seguito il breve ma significativo testo.

Roma. Via Adige 48 /7. III. 36 - XIV

Gent^{mo} Signor Galli, / posso tenere per mio ricordo le fotografie, che non sono poi così mal riuscite? / Le mando intanto la mia perizia, scritta a parte perché non avrei potuto ridurla allo spazio del rovescio di una delle fotografie. Essa corrisponde assolutamente alla mia convinzione, e spero ch'ella ne sia contento. /

A proposito dell'altro rilievo, coi pastori, già le ho risposto. / Tanti saluti cordiali /

P. Toesca⁽⁷⁾



FIG. 3 - Fotografia della cassetta-reliquiario eseguita all'inizio del secolo XX quando faceva ancora parte della Raccolta Trivulzio. In alto vi è un'annotazione, scritta successivamente da Pietro Toesca. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953

Lo studioso non poté segnalare, né nella perizia (come ancora si potrà constatare), né nella lettera di accompagnamento, la effettiva provenienza del prezioso oggetto, prima che venisse a confluire nella collezione dell'antiquario Luigi Galli. A questo proposito, già nella ricordata pubblicazione dell'anno 1973 avevo avuto modo di constatare che il cofanetto argenteo era stato in precedenza di proprietà del Museo Trivulzio, a Milano. A riprova, segnalai la presenza di un foglietto, stampato a un



FIG. 4 - Uno dei due lati minori del cofanetto-reliquiario; la fotografia fu scattata nell'anno 1936, insieme ad altre, per essere consegnata a Pietro Toesca. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953

colore, con lo stemma dell'antica dinastia milanese dei Trivulzio, applicato sul fondo della cassetta, all'esterno, recante l'iscrizione: «PINACOTHECA^{AL} ALBERICI TRIVLTII».

Detta celebre collezione, di cui la raccolte di quadri e la biblioteca vennero vendute nell'anno 1935 alla città di Milano (ma la cessione fu solo parziale, come si avrà modo di annotare un poco più avanti) era stata costituita da Alessandro Teodoro (1694-1763), fondatore della biblioteca e delle altre raccolte trivulziane, alle quali dette preziosa collaborazione il fratello, l'abate don Carlo (1715-1789), che raccolse dipinti e manoscritti (e, come ancora attendibilmente si potrà osservare, anche il cofanetto per le reliquie qui in oggetto); definitiva importanza venne poi conferita da Gian Giacomo (1774-1831), che ereditò una parte del patrimonio librario della famiglia e ne aumentò considerevolmente l'importanza mettendo insieme una ricca collezione di manoscritti orientali.

Quanto indicato non permette peraltro di apprendere ancora, in modo preciso, l'e-



FIG. 5 - Il retro di una delle fotografie dell'urna di Cipriano e Giustina che furono realizzate nell'anno 1936: le annotazioni vennero vergate da Pietro Toesca, a integrazione della sua perizia scritta a parte. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953

poca nella quale la cassetta-reliquiario pervenne nella Raccolta Trivulzio, né da quale sacro edificio (probabilmente facente parte di un ordine ecclesiastico regolare: argomento che riprenderemo) dovesse provenire. Vi sono d'altro canto alcuni indizi, non esposti nel mio intervento dell'anno 1973, che potrebbero contribuire a fornire qualche sia pure parziale delucidazione.

Come verrà ancora riportato integralmente più avanti, la relazione sul cofanetto composta da Pietro Toesca viene introdotta da questa indicazione: «Nella famiglia che da lungo tempo lo conservava è tradizione che questo reliquiario provenga da Lucca o dai suoi dintorni». Da quanto scrisse lo studioso se ne dedurrebbe che egli non ebbe modo di osservare di persona il fondo della cassetta-reliquiario al quale aderisce il foglietto con la chiara indicazione della provenienza dell'oggetto dalla disciolta Raccolta Trivulzio. A ciò si aggiunga che l'antiquario Galli non si peritò di segnalare la presenza di detta testimonianza cartacea trivulziana, fornendo invece l'informazione riferita a una non meglio specificata famiglia lucchese: forse, ma è solo una spiegazione probabile, il mercante d'arte non volle comunicare tale dato, storicamente affatto importante, per non 'turbare' (creando dubbi, tramite l'informa-

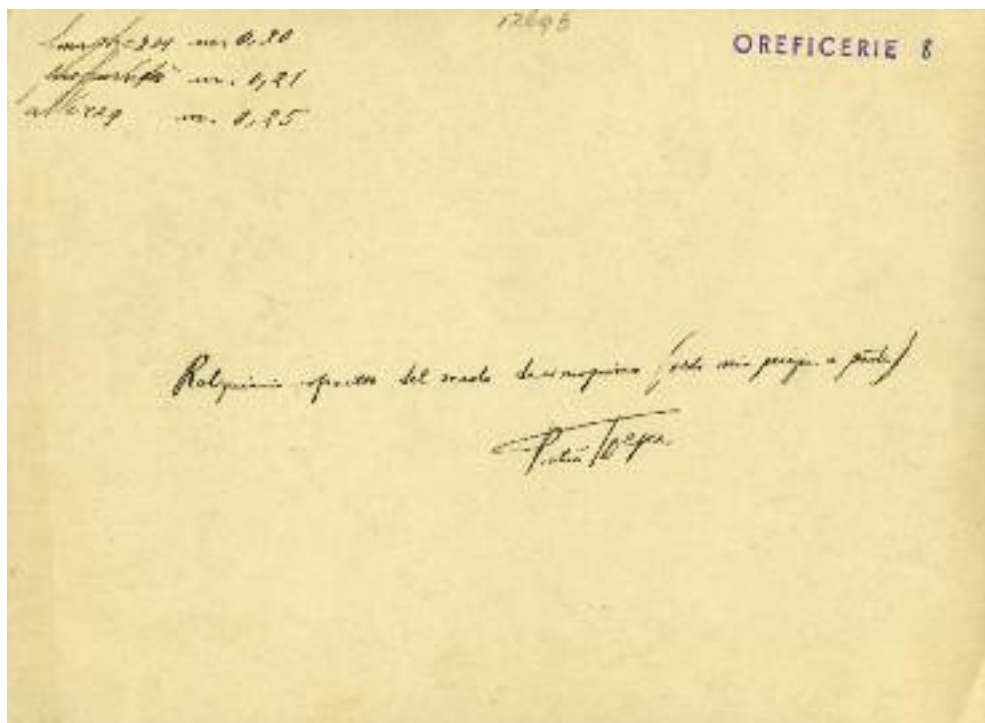


FIG. 6 - Il retro di una delle fotografie dell'urna di Cipriano e Giustina che furono realizzate nell'anno 1936: le annotazioni vennero vergate da Pietro Toesca, a integrazione della sua perizia scritta a parte. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953

zione in questione) la correttezza dell'insigne storico dell'arte nel momento che si accingeva a occuparsi di questa preziosa opera.

Vi è poi da aggiungere un'altra considerazione. Sembrerebbe potersi ravvisare una stretta connessione temporale fra l'anno 1935, quando la Raccolta Trivulzio venne

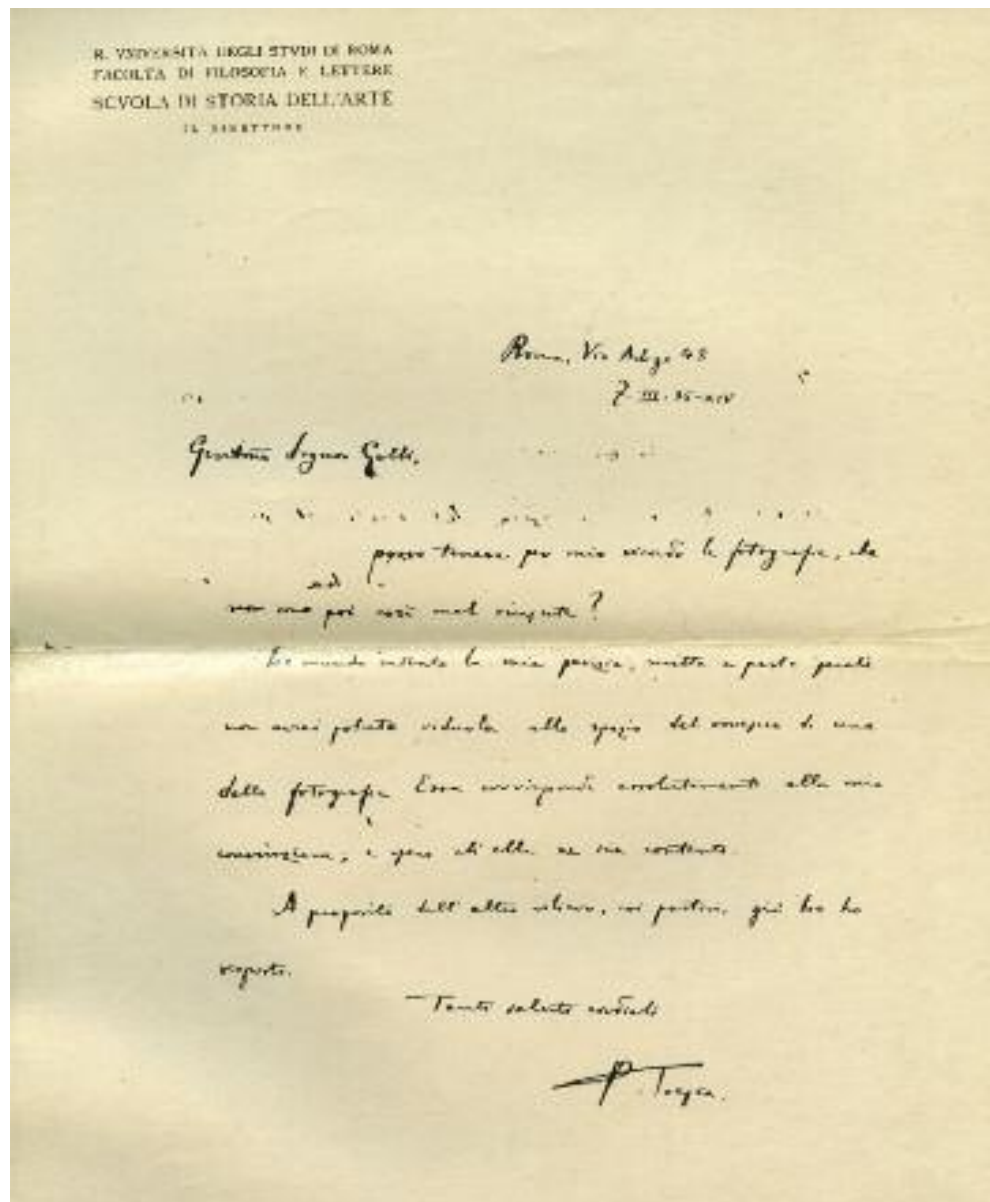


FIG. 7 - Lettera del 7 marzo 1936 inviata da Pietro Toesca all'antiquario Luigi Galli unitamente alla perizia sul reliquiario. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953

ceduta alla città di Milano, e il 7 marzo 1936 (data della perizia di Pietro Toesca). Da ciò, in sostanza, pare possibile arguire che non tutto il patrimonio storico culturale della collezione milanese sia stato trasferito nelle civiche raccolte museali milanesi. Fra il momento in cui Pietro Toesca compose il suo studio e l'anno (1953), nel quale la cassetta-reliquiario venne venduta da Luigi Galli alle civiche raccolte milanesi, era trascorso poco meno di un ventennio. Superato così il periodo bellico e riprese vigorosamente le varie attività nel territorio italiano, è possibile arguire che in quel ben noto momento di problematica attenzione (da parte delle autorità preposte alla tutela del patrimonio storico artistico italiano), sfruttando il quale operarono in modo disinvolto e senza troppi scrupoli diversi antiquari, alla cessione (per lo meno apparentemente legittima) del reliquiario in questione se ne siano affiancate altre: sempre riguardanti suppellettili sacre pure provenienti dalla Raccolta Trivulzio.

Quale conferma, a carattere sia pure meramente episodico, si può indicare il caso relativo a una preziosa e rara croce processionale argentea risalente al secolo XIII, già facente parte del patrimonio museale trivulziano. L'opera, in lamine di argento mirabilmente filigranate e dalle immagini in lamine argentee sbalzate e cesellate, venne venduta al Metropolitan Museum of Art di New York nell'anno 1953 («Acquisto Morandotti, fondo Cloisters»), come attesta la scheda del museo statunitense, con dati riferiti all'acquisto n. 53.23 di detto anno⁽⁸⁾. In tale documento museale si dichiara in sostanza, sia pure con alcune deformazioni linguistiche e taluni svarioni, che la croce, già nella collezione del Principe Trivulzio (Milano), era stata probabilmente commissionata dal cardinale Pietro Peregrino per la chiesa conventuale francescana dedicata alla Madonna ubicata a Pozzuolo Martesana.

In effetti, tutta la letteratura stratificatasi nel corso del tempo su tale mirabile creazione di argenteria liturgica conferma sia la provenienza dal tesoro di detto tempio dei frati minori, sia il suo successivo trasferimento nella raccolta trivulziana. Ad esempio, nel 1858 Cesare Cantù annotò in proposito: «A Santa Maria di Pozzuolo apparteneva una bellissima croce stazionale, lavoro del sec. XIII, che ora conservasi nel museo Trivulzio»⁽⁹⁾. Le stesse informazioni ebbero a confermare sia Giovanni Seregni, nella sua pubblicazione dell'anno 1927, che Enrico Cattaneo nel 1954 (quindi, in questo secondo caso, solo un anno dopo che la croce era stata venduta al museo di New York)⁽¹⁰⁾.

L'interesse per la segnalazione riferita alla croce da Pozzuolo Martesana non si limita unicamente alla constatazione secondo la quale sia l'opera di argenteria, già della congregazione francescana, che quella qui in oggetto fecero un tempo ugualmente parte della Raccolta Trivulzio, a Milano, ma pure al fatto che entrambe le sacre suppellettili vennero vendute nello stesso anno 1953: una coincidenza che potrebbe non essere casuale.

Anche se non ci è dato attualmente sapere (come è invece il caso dell'esemplare da

Pozzuolo) da quale chiesa provenisse il cofanetto per reliquie, vi è ancora una annotazione, sempre riferita alla citata croce già della chiesa conventuale, che potrebbe costituire un significativo indizio, perlomeno circa l'epoca nella quale l'urna argentea venne sottratta dalla sua sede originaria.

La presenza della sacra suppellettile, un tempo nell'edificio mariano di Pozzuolo Martesana, era stata segnalata in vetusti inventari ecclesiastici ma, in una recensione del 24 ottobre 1770 connessa con la soppressione della istituzione religiosa in questione, viene annotato: «Si avverte che nella formazione di questo inventario si sono trovati mancanti li seguenti argenti (...) una croce di filigrana dorata»⁽¹¹⁾. Nella sua citata pubblicazione, Giovanni Seregni indica come il raro elaborato dovette essere trasferito, dal soppresso cenobio alla raccolta trivulziana, per intervento di don Carlo Trivulzio (personaggio che si è ricordato più addietro), il quale «formò una famosa biblioteca e un Museo Trivulzio». Lo stesso nobile esponente della famiglia avrebbe fornito il testo di una dotta iscrizione in latino, visibile su una lamina argentea della croce, che propone fra l'altro una sintesi sulla probabile donazione della croce al convento da parte del cardinale Peregrusso⁽¹²⁾.

Merita qui ricordare che nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco si conserva un'altra importante creazione, attendibilmente essa pure acquistata nel Settecento da don Carlo Trivulzio: si tratta di un prezioso e raro servizio di dodici coltelli da tavola, dalle impugnature in argento cesellato, niellato, parzialmente dorato, impreziosite da diversificate composizioni: ornati a carattere fitomorfo, molteplici busti di uomini e di donne di profilo, cartigli recanti iscrizioni a carattere prevalentemente amoroso, uno stemma non più decifrabile, una decorazione a candelabre formate da armi da torneo. La custodia settecentesca, probabilmente fatta realizzare dallo stesso don Carlo, reca inferiormente, sulla montatura metallica decorata a sbalzo da fogliami stilizzati, lo stemma della casata Trivulzio. Il servizio, la cui esecuzione risale al tardo secolo XV, pervenne nei civici musei milanesi come acquisto, effettuato a seguito della già ricordata vendita nell'anno 1935, dalla collezione del principe Gian Giacomo Trivulzio⁽¹³⁾. L'opera venne ripetutamente pubblicata quando era ancora nella raccolta trivulziana⁽¹⁴⁾.

Non a caso si è voluto qui richiamare l'attenzione sulle tre preziose creazioni d'arte orafa già custodite a Milano nella Collezione Trivulzio. La presenza di tale terna di manufatti, dei quali solo uno (il nominato servizio di coltelli da tavola) pervenne direttamente dal disciolto museo trivulziano, nell'anno 1935, quale acquisto da parte del civico sistema museale milanese, mentre gli altri furono acquistati da antiquari, permette d'ipotizzare che in detta raccolta privata fossero presenti molteplici altre opere d'arte a carattere sontuario delle quali, d'altro canto, si è persa qualsiasi traccia circa la loro destinazione. Sempre restando nel contesto dell'argomento, merita pure ricordare che nelle Raccolte d'Arte Applicata, peraltro relativamente al settore

Cofanetto del secolo XI nella raccolta di Luigi Galli

Nella famiglia che da lungo tempo lo conserva è tradizione che questo reliquiario provenga da Brescia e dai suoi dintorni. Esso è una delle importanti opere d'arte medievale riapparse in questi ultimi tempi a rivela-
re, come i preziosi oggetti del "Sancta Sanctorum" e il "Trionfo dei
Guelfi", quanto parte abbia avuta l'oreficeria nella storia della scultura
e dei secoli più oscuri del Medioevo all'arte romanica. Ma al
suo pregio storico non è inferiore il suo valore assoluto di bella
opera d'arte.

Il cofanetto (alt. 0,25; largh. 0,30; larg. 0,21), di legno, con coperchio
a due piovanti, è rivestito di lamina d'argento a stacco e a doratura.
Fu restaurato probabilmente nel secolo XIV rifacendone tutta la col-
tura dei rilievi; in tempo anche più tardi, il coperchio che in
origine s'incastrava con perni fu ornato di cerniere; ma tali
restauri, che aggiungono riprova alla indubitabile autenticità del

P. Toesca

FIG. 8 - La prima pagina, delle quattro scritte da Pietro Toesca, con il testo riguardante la perizia sul reliquiario di Cipriano e Giustina. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cart. 163, prot. 55/1953

AVORI, sono presenti tre importantissime testimonianze figurative di arte eburnea databili all'epoca paleocristiana, anch'esse provenienti dalla messa in vendita, nel 1935, da parte del principe Gian Giacomo Trivulzio⁽¹⁵⁾.

Da quanto segnalato risulterebbe del tutto attendibile ritenere che, in parallelo con le vicende dell'opera da Pozzuolo, pure la cassetta per le reliquie sia giunta a far parte del Museo Trivulzio in un periodo piuttosto circoscritto e particolare, ossia nel contesto storico di quel fenomeno molto esteso riguardante la soppressione di molteplici cenobi ecclesiastici (in quanto considerati all'epoca improduttivi, perché non dediti all'insegnamento o alla cura dei malati), imposta per volontà dell'imperatore Giuseppe II (1741-1790).

La deduzione che si potrebbe trarre porta a ipotizzare che il reliquiario argenteo non sia entrato a far parte del Museo Trivulzio in anni prossimi al momento in cui questa prestigiosa raccolta milanese venne sciolta, ma piuttosto in epoca ben più remota, sfruttando la situazione di larga disponibilità, nell'acquisizione di opere d'arte ecclesiastica, venutasi a configurare, in particolare a partire dall'avanzato secolo XVIII, a seguito della messa in vendita di interi patrimoni di beni, mobili e immobili, già appartenenti a ordini religiosi, fra i quali si annoveravano anche molteplici repertori di suppellettili ecclesiastiche. La conclusione più attendibile che si potrebbe trarre da quanto annotato porterebbe a ritenere che il cofanetto per le reliquie sia stato anch'esso acquistato, a seguito della soppressione di un cenobio esistente nel territorio sottoposto alla giurisdizione dell'impero austro-ungarico, da don Carlo Trivulzio nel tardo Settecento; ricordiamo che detto nobile personaggio venne a mancare nell'anno 1789.

Ciò che si può quindi proporre, circa la situazione della proprietà, riferita alla preziosa e antica cassetta per le reliquie prima che essa entrasse in possesso di Luigi Galli, consiste nel confermare i dubbi sopra espressi in merito a quanto dovette comunicare l'antiquario a Pietro Toesca: non sembra cioè accettabile l'indicazione, segnalata da Luigi Galli allo studioso, secondo la quale «Nella famiglia che da lungo tempo lo conservava è tradizione che questo reliquiario provenga da Lucca o dai suoi dintorni». Si aggiunga che, come ho ampiamente documentato nel citato studio dell'anno 1973, la fattura del cofanetto è attribuibile a un importante laboratorio di argenteria operante attendibilmente in Lombardia. Rimarchiamo infine, come si è già segnalato nella sopra ricordata pubblicazione, che nel contesto lombardo non mancano sacri edifici dedicati ai due santi martiri i cui sacri resti un tempo erano racchiusi nel reliquiario; fra dette chiese si può ad esempio ricordare la parrocchia di Germanedo, a Lecco.

Venendo ora direttamente alla perizia stilata da Pietro Toesca, si può indicare che il manoscritto si sviluppa su quattro facciate di carta da lettera: fogli non intestati a stampa, ma tutti segnati in un angolo dalla firma dello studioso (FIGG. 7-10). Il testo,

P. Treppe

reliquiario, non ne hanno diminuito l'effetto artistico.

Questo effetto, e valore di arte, che gli intelligenti apprezzano sempre più anche nelle opere medievali, risulta dalla forza e dalla chiara composizione dei rilievi, dall'armonia delle decorazioni sul versorio argenteo in cui una nota vivacissima è data dalle punteggiature che colorano di un bruno scuro le pieghe dei panni sulle figure, le architetture degli sfondi e i loro particolari.

Nella parte, ora posteriore, del reliquiario è rappresentato il Cristo in trono che dà a S. Pietro la chiave, a S. Paolo il rotolo della legge tra due santi - certamente i due santi le cui storie sono rappresentate negli altri rilievi, e le cui reliquie dovevano essere custodite nel cofanetto. In alto, nel riquadro, è l'Agnello mistico tra quattro angeli. L'insieme grandioso della composizione si direbbe ispirato alla pittura rinascimentale; il gesto animato delle figure, le proporzioni e

P. Treppe

FIG. 9 - La seconda pagina della perizia. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cart. 163, prot. 55/1953

F. de Tolpin

il drappaggio di questi, dipendono dall'arte cavalleresca e ottomana
 dei secoli IX e X nei modi persistiti anche nel secolo XI come si
 vede specialmente nella miniatura della scuola di Tivoli, e in
 quella di Reichenau.

Gli stessi caratteri di stile, con uguali alle qualità di compo-
 sizione e di fattura, sono negli altri rilievi che rappresentano,
 nella faccia ora anteriore del cofanetto il Martirio di un santo
 e di una santa entro una caldaia; nel lato destro, la Decapi-
 tazione del santo stesso dinanzi alla santa, nel lato sinistro la
 Santa in trono alla quale si rivolge pregando una devota, forse
 l'offerente del cofanetto.

L'assenza di qualunque iscrizione, e l'ignorare a quale
 chiesa il cofanetto abbia appartenuto, come anche l'essere
 troppo generiche le storie rappresentate, non consentono di identi-

F. de Tolpin

FIG. 10 - La terza pagina della perizia. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cart. 163, prot. 55/1953

Pietro Toesca

ficare quali siano i due santi a cui il reliquiario era
dedicato. Ma i caratteri stilistici che ho fatto rilevare
non mi lasciano dubbio nell'attribuirlo al secolo XI, e
più probabilmente al principio del secolo, il cui massimo
esponente nel quale si può cogliere il trapasso dall'arte
carolingio-ottoniana alla grande scultura romanica.

Roma, 7 Mayo 1936-XIV

Pietro Toesca

FIG. 11 - La quarta e ultima pagina della perizia. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971), cart. 163, prot. 55/1953

introdotto dal titolo che inquadra l'elaborato, verrà commentato con vari tipi di argomentazioni riferite ai diversi paragrafi.

Cofanetto del secolo XI nella raccolta di Luigi Galli.

Nella famiglia che da lungo tempo lo conservava è tradizione che questo reliquiario provenga da Lucca o dai suoi dintorni. Esso è una delle importanti opere d'arte medioevali riapparso in questi ultimi tempi a rivelare, come i preziosi oggetti del "Sancta Sanctorum" o il "tesoro dei Guelfi", quanta parte abbia avuto l'oreficeria nella storia della scultura dai secoli più oscuri del Medioevo all'arte romanica. Ma al suo pregio storico non è inferiore il suo valore assoluto di bella opera d'arte.

A proposito di questo paragrafo, più sopra si è già riferito in merito all'inconsistenza della informazione, riguardante la provenienza del reliquiario, che l'antiquario fornì a Pietro Toesca circa la famiglia (presunta e volutamente non meglio specificata) «che da lungo tempo lo conservava», tacendo invece in merito al dato sulla indiscutibile precedente appartenenza alla Raccolta Trivulzio. È invece del tutto condivisibile il giudizio espresso a proposito dell'importanza, sul piano sia storico che estetico, dell'antico esemplare argenteo. Lo studioso accenna, in parallelo, a significativi ritrovamenti di importanti collezioni, poi analizzate e pubblicate, sia pure a distanza di vari decenni, come nel caso del Tesoro dei Guelfi⁽¹⁶⁾. Va comunque riconosciuto che, a distanza di quasi ottant'anni (da quando cioè lo storico dell'arte elaborò la perizia in oggetto), le indagini e i relativi studi, non solo in Europa, su antiche suppellettili liturgiche cristiane in metallo più o meno prezioso, sono andati sempre più estendendosi, con validi approfondimenti sviluppatisi tramite il riconoscimento e la valorizzazione di una entità notevole, per quantità e qualità, di opere d'arte sontuaria.

Pure nel territorio italiano si è registrato tale positivo fenomeno, anche se va sottolineata la realtà di un ritardo non marginale rispetto alla situazione verificatasi in altri paesi europei, in particolare nei confronti di quei beni artistici e storici che un tempo, con una infelice e inappropriata definizione, venivano inquadrati nella categoria delle cosiddette 'arti minori'.

Nella sua prolusione alle *Arti maggiori e minori*, pronunciata in occasione del convegno internazionale di studi svoltosi a Genova-Bordighera nell'anno 1997 e avente come tema le arti sontuarie in Liguria, Carlo Bertelli espresse una considerazione un poco venata da sconforto in merito «alla storia e alle raccolte di quelle che furono chiamate le arti industriali». Nella parte conclusiva del suo intervento egli ebbe a osservare: «Forse i nostri studi in Italia avranno maggior successo se ci chiederemo con ricerche specifiche il perché del nostro appuntamento mancato, quando l'orizzonte delle arti maggiori trattiene dal formar le grandi e compiute raccolte minori che si realizzarono in altri paesi». Ancora: «Il ritardo dell'Italia nello studio delle 'arti minori' è avvertito nell'ambito nazionale»⁽¹⁷⁾.

In questa panoramica, va riconosciuto a Pietro Toesca, unitamente a pochi altri studiosi attivi come lui in tale campo nella prima metà del secolo ventesimo, anche il merito di essere stato un antesignano di questa branca degli studi dell'arte.

Il cofanetto (alt.: 0,25; lung.: 0,30; larg.: 0,21), di legno, con coperchio a due pioventi, è rivestito di lamine d'argento a sbalzo e a doratura. Fu restaurato probabilmente nel secolo XIV rifacendone tutte le orlature dei rilievi; in tempo anche più tardo, il coperchio che s'incastava con perni fu munito di cerniere: ma tali restauri, che aggiungono riprove alla indiscutibile autenticità del reliquiario, non ne hanno diminuito l'effetto artistico.

Le note esposte in questo secondo paragrafo confermano che l'antiquario Galli, forse anche deliberatamente, non sottopose alla diretta attenzione di Pietro Toesca la cassetta-reliquiario: diversamente, lo studioso avrebbe rilevato con più precisione la sequenza e la reale entità dei tardivi interventi di 'restauro' a cui era stato sottoposta l'opera. L'analisi particolareggiata di queste trasformazioni e aggiunte non pertinenti è già stata riportata nella ricordata pubblicazione dell'anno 1973. Più avanti sarà possibile indicare ulteriori dati in relazione all'accurata opera di ripristino che è stata voluta, alcuni anni addietro, dalla direzione del sistema museale nel Castello Sforzesco.

Questo effetto, o valore di arte, che gli intelligenti apprezzano sempre più anche nelle opere medioevali, risulta dalla forza e dalla chiara composizione dei rilievi, dall'accordo delle dorature sul vecchio argento in cui una nota vivacissima è data dalle punteggiature che orlano di un brillio continuo le pieghe dei panni sulle figure, le architetture degli sfondi e i loro particolari.

In merito a questo terzo paragrafo notiamo, da quanto è possibile oggi osservare, che molteplici indizi, circa i pur scarsi resti di doratura conservatisi sulle sei lamine argentee figurate, indurrebbero piuttosto a ritenere che tale tipo d'impreziosimento in origine si estendesse globalmente su ciascuna di tali superfici: si notano infatti ancora minuscole porzioni dorate anche sugli sfondi piani, in particolare presso le immagini eseguite a sbalzo e a cesello.

Nella parte, ora posteriore, del reliquiario è rappresentato il Cristo in trono che dà a S. Pietro le chiavi, a S. Paolo il rotolo della legge tra due santi - certamente i due santi le cui storie sono rappresentate negli altri rilievi, e le cui reliquie dovevano essere custodite nel cofanetto. In alto, nel coperchio, è l'Agnello mistico tra quattro angeli. L'insieme grandioso della composizione si direbbe ispirato alla pittura monumentale; il gestire animato delle figure, le proporzioni e il drappeggio di queste, dipendono dall'arte carolingia e ottoniana dei secoli IX e X nei modi persistiti anche nel secolo XI come si vede specialmente nelle miniature della scuola di Treviri, e in quelle di Reichnau.

Il quarto paragrafo riporta, come si nota, oltre ad alcuni accenni di carattere iconografico, le considerazioni sulle radici stilistiche che risulterebbero riconoscibili nelle immagini del reliquiario: queste formule concettuali, sempre secondo lo stu-

dioso, si sarebbero protratte nel tempo fino a influenzare la realizzazione dell'elaborato. Pur condividendo in buona misura il concetto di un retaggio altomedievale, vedremo come le conclusioni (già indicate nel precitato studio pubblicato nel 1973) sull'epoca e sullo stile delle raffigurazioni in oggetto portino a una interpretazione un poco difforme.

Gli stessi caratteri di stile, con uguali alte qualità di composizione e di fattura, sono negli altri rilievi che rappresentano, nella faccia ora anteriore del cofanetto il Martirio di un santo e di una santa entro una caldaia; nel lato destro, la Decapitazione del santo stesso dinanzi alla santa, nel lato sinistro la Santa in trono alla quale si rivolge pregando una devota, forse l'offerente del cofanetto.

L'assenza di qualunque iscrizione, e l'ignorare a quale chiesa il cofanetto abbia appartenuto, come anche l'essere troppo generiche le storie rappresentate, non consentono di identificare quali siano i due santi a cui il reliquiario era dedicato. Ma i caratteri stilistici che ho fatto rilevare non mi lasciano dubbio nell'attribuire al secolo XI, e più probabilmente al principio del secolo, il rarissimo cofanetto nel quale si può cogliere il trapasso dall'arte carolingio-ottoniana alla grande scultura romanica.

Roma, 7 Marzo 1936 - XIV

Pietro Toesca

Circa questi due paragrafi conclusivi della perizia, si può sottolineare che nel ricordato studio il quale ebbi modo di elaborare è stato possibile, fra l'altro, riconoscere con certezza l'identità dei due santi riprodotti sulle lamine del reliquiario: vi sono sbalzate infatti le immagini illustranti la storia, il martirio e la gloriosa apoteosi celeste dei santi Cipriano e Giustina (o, anche, Giusta). Non verrà qui riproposta l'argomentazione particolareggiata che ne ha permesso l'identificazione: si può perlomeno indicare, in estrema sintesi, il contenuto dei sei riquadri figurati⁽¹⁸⁾.

Va premesso che la lettura di questo ciclo agiografico si svolge secondo una ordinata sequenza, cronologicamente progressiva: si principia con la facciata di sinistra (tenendo presente che il fronte fu riservato al più noto e caratterizzante episodio legato al martirio dei due santi).

Il primo dei due lati minori mostra Giustina, già convertita alla fede cristiana, che scaccia il mago Cipriano, comparso in casa sotto le mentite spoglie di una fanciulla. Sulla faccia frontale del coperchio è riprodotto il riferimento della conversione di Cipriano: al centro sta Antimo, vescovo di Antiochia, alla cui destra si vedono Giustina e Cipriano, mentre alla sinistra si ergono Eusebio e Aglaide (tutti i personaggi sono aureolati). Sulla facciata sottostante (una delle due maggiori e, per certi versi, la più rappresentativa) viene raffigurata la tortura della coppia di personaggi, convertitisi al cristianesimo e decisi a non abiurare alla propria fede, immersi in un calderone di pece bollente (dal quale i due martiri usciranno illesi), con a fianco una coppia di carnefici nell'atto di attizzare il fuoco e, sullo sfondo, edifici che alludono alla città di Damasco. Nel quarto episodio, sul secondo lato minore della cassetta

(quello sulla destra), è descritta la decapitazione di Cipriano a Nicomedia (città della quale pure s'intravedono alcuni edifici); a lato, assiste alla tragica pena di morte la matrona Rufina. Sul secondo lato maggiore (sul retro del reliquiario) vi è la gloriosa apoteosi celeste dei due martiri: il Pantocratore, assiso in trono, affida alla sua destra le chiavi a san Pietro, affiancato da Giustina; al contempo, l'Onnipotente porge a san Paolo, alla sua sinistra, il rotulo della legge, mentre Cipriano affianca l'apostolo. La sesta e ultima lamina figurata, sul secondo saliente della copertura, raffigura il trionfo finale, con l'Agnello crocifero affiancato da quattro immagini angeliche.

Si è già avuto modo, nella precitata monografia sul reliquiario dei santi Cipriano e Giustina, di puntualizzare un arretramento cronologico rispetto alla proposta di Pietro Toesca il quale ritenne di datare l'esemplare ad una fase iniziale del secolo XI. Tale retrodatazione è stata supportata dall'esame di tutta una serie di ritrovamenti e di studi pubblicati nel corso di diversi decenni dopo che lo studioso ebbe modo di esaminare il cofanetto argenteo. Si tratta, in sostanza, di un prezioso elaborato lombardo collegato ancora strettamente alla stilistica ottoniana, come si è riferito nella nota conclusiva, e più precisamente di un'opera «nata in una epoca di grande ed esaltante operosità artistica, verosimilmente dopo la metà del X secolo o, meglio ancora, sul declinare del secolo stesso»⁽¹⁹⁾.

Anche se lo scarto temporale, fra l'epoca di esecuzione proposta da Pietro Toesca e quella che si è indicato, non appare molto rilevante, merita tuttavia sottolineare che non si tratterebbe, in questo caso, di un «trapasso dall'arte carolingia-ottoniana alla grande scultura romanica», bensì del riconoscimento di una rara testimonianza della tarda creatività ottoniana nella zona settentrionale italiana.

È una considerazione scontata constatare, come si è già ricordato, che il progredire delle conoscenze e dell'approfondimento degli studi in materia ha contribuito a favorire questa precisazione. D'altro canto, richiamando l'attenzione sulla croce proveniente dalla chiesa conventuale di Pozzuolo Martesana, Giovanni Seregni nel ricordato studio riportava l'opinione di un apprezzato e stimato studioso quale Mario Salmi segnalandone il parere: «il lavoro in filigrana sembra ad un competente estimatore, il Prof. M. Salmi, della seconda metà del Trecento, se non dei primi del Quattrocento»⁽²⁰⁾, mentre non vi sono oggi dubbi nell'asserire che dette componenti di tale sacra suppellettile sono frutto del celebrato *opus venetum ad filum* del secolo XIII.

A conclusione della disamina circa il contesto culturale della cassetta per le reliquie, mi sembra opportuno riportare quanto già segnalai, pur senza qui esporre le complesse argomentazioni che ebbi modo d'indicare⁽²¹⁾:

Giunti a questo punto, ritengo si possa puntualizzare l'inquadratura stilistica del reliquiario di Cipriano e Giustina riassumendo per sommi capi che, se da un lato l'oggetto risulta estraneo a qualunque suggestione bizantina concreta, d'altra parte anche un certo realismo

romanico, e vorrei aggiungere non di sola marca lombarda, mi pare non trovi verace corrispondenza nel dinamico e inquieto svolgersi delle nostre scene. L'esame stilistico delle formelle e la comparazione, sia pure episodica, con tipici oggetti coevi proporrebbe di affermare che ci troviamo innanzi ad un oggetto d'eccezionale importanza ed interesse, che unisce all'originalità della composizione agiografica un acuto senso narrativo, realizzato con tecnica esperta e d'alto livello compositivo [...] L'aggetto pronunciato delle figure e dei rilievi degli sfondi, temperato da un campeggiare secco dei contorni su spazi profondi; una scarsa articolazione anatomica, risolta in massicci interventi plastici; la pallida incisività dei dettagli, liberamente disegnati in modellato arioso; il tutto risolto con limpida, consapevole, temperata fermezza; il balenare sapiente della fitta puntinatura e della doratura che accende di ulteriori risalti i contrasti delle masse vibranti dei panneggi, capelli, aureole, ali, sedili, architetture, non possono non condurre ad una definizione stilistica ottoniana, nell'accezione più pertinente della parola.

Come si è più sopra accennato, il restauro della cassetta-reliquiario, compiuto nell'anno 1999, ha concorso nel valorizzare ulteriormente la preziosa antichità di questa importante opera: detto tipo d'intervento era già stato auspicato in precedenza dalla direzione delle Raccolte d'Arte Applicata ma, a causa degli oneri non trascurabili, il compimento di tale lavoro venne attuato solo dopo alcuni decenni rispetto al momento in cui erano state chiarite le caratteristiche iconografiche e stilistiche del cofanetto argenteo⁽²²⁾.

Rimandando, come si è già indicato, alle annotazioni che ebbi modo di pubblicare in merito alle tardive manomissioni (riguardanti aggiunte, danneggiamenti, sostituzione di sia pure marginali componenti che peraltro non riguardarono l'apparato figurativo), si può perlomeno segnalare qualche dato collegato all'opera di restauro⁽²³⁾.

La struttura lignea è risultata essere quella originaria e databile a una fase avanzata dell'Altomedioevo. Sono state asportate le tardive lunghe e sottili lamine in ottone che contornavano i riquadri figurati. È stata consolidata la parte in legno e fissate al meglio le componenti argentee. Nel preventivo inviato prima di iniziare l'opera, il laboratorio di restauro ha fra l'altro annotato, avendo avuto modo di esaminare preliminarmente il reliquiario, l'importanza dell'opera, che «è ulteriormente sottolineata da certe concordanze di carattere tecnologico, riguardanti sia la struttura lignea che le parti in argento, che si sono riscontrate con l'altare di Volvinio, al cui restauro stiamo attualmente lavorando».

NOTE

- ⁽¹⁾ O. ZASTROW, *Contributo alla conoscenza dell'oreficeria ottoniana in Lombardia: il reliquiario dei santi Cipriano e Giustina*, «Rassegna di Studi e di Notizie», I (1973), pp. 45-73.
- ⁽²⁾ La fotografia, di aspetto accentuatamente vetusto, dovette essere scattata parecchio tempo prima rispetto al 1936, anno in cui vennero realizzate nuove, tecnicamente migliori e più aggiornate immagini poi allegate, come ancora si dirà, alla perizia. Notiamo, per ora, come nella riproduzione effettuata non oltre l'inizio del Novecento l'oggetto si presenti in uno stato meno danneggiato rispetto alla situazione documentata dal successivo repertorio fotografico degli anni Trenta: si veda ad esempio, in tale senso, la 'crestatura' sommitale, composta da una regolare sequenza di stilizzate fogliette la quale, nelle più tarde fotografie, appare in parte carente alle estremità. Sul retro è timbrata la scritta OREFICERIE e, a penna in corsivo, il numero otto: catalogazione museale attuale delle opere d'arte orafa custodite nel Castello Sforzesco. Sul fronte, in alto, è vergata, a inchiostro e in corsivo per mano di Pietro Toesca, la dicitura *Lato posteriore*.
- ⁽³⁾ Oltre che in cataloghi di mostre, il reliquiario è stato inserito, fra l'altro, in alcune successive opere: M. VALSECCHI, *Tesori in Lombardia. Avori e oreficerie*, Milano 1973, p. 79; C. ALBERICI, *Oreficerie e nielli. Smalti. Opere in ferro e metalli vari. Medaglioni e placchette*, in *Capolavori di Arte Decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano 1975, p. 50; O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano 1978, pp. 82-84; O. ZASTROW, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Oreficerie*, Milano 1993, pp. 22-26; F. TASSO, *Brescia, Piacenza, Lucca: un contesto per la cassetta-reliquiario dei santi Cipriano e Giustina del Castello Sforzesco di Milano*, «Arte Medievale», VII (2008), 1, pp. 126-136 con bibliografia precedente.
- ⁽⁴⁾ Sul retro delle altre due immagini venne scritto, rispettivamente, «Cofanetto-reliquiario del secolo decimoprimo (vedi mia perizia a parte)» e «Reliquiario del secolo decimoprimo (vedi mia perizia a parte)».
- ⁽⁵⁾ Non penso di mancare di rispetto, nei confronti della gentile intenzione manifestatami dalla dottoressa Clelia Alberici, segnalando qui che, al termine della stesura del presente lavoro, il carteggio, con la perizia di Pietro Toesca elaborata quasi ottant'anni addietro, è stato restituito alla direzione delle Raccolte d'Arte Applicata e collocato nell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Archivio Civici Musei Artistico e Archeologico (1903-1971)*, cart. 163, prot. 55/1953.
- ⁽⁶⁾ L'oggetto è stato registrato con il numero d'inventario generale 3561, prot. 55/1953 Musei; n. inventario OREFICERIE 8.
- ⁽⁷⁾ Sul retro del foglio in carta intestata dell'Università di Roma venne successivamente vergato a matita da qualche addetto l'appunto: «Non agli atti. / Scheda N 8 oref.».
- ⁽⁸⁾ Di tale vetusta e del tutto pregevole suppellettile liturgica mi sono occupato qualche anno addietro in un volume specifico, al quale si rimanda per tutta una serie d'informazioni a carattere storico e artistico: O. ZASTROW, *La rara croce medievale da Pozzuolo Martesana*, Gessate (Milano) 2006, p. 25. Già in tale occasione non potei fare a meno di esprimere stupore e rammarico nel constatare come in epoca recente, violando le precise disposizioni di legge che regolano l'esportazione dall'Italia di antiche e preziose opere d'arte, fosse stato possibile vendere questo mirabile sacro elaborato a uno dei più prestigiosi musei d'arte antica degli Stati Uniti.
- ⁽⁹⁾ C. CANTÙ, *Grande illustrazione del Lombardo Veneto*, I, Milano 1858, p. 492.

- ⁽¹⁰⁾ G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua*, Milano 1927, p. 206. E. CATANEI, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, in *Storia di Milano*, IV, Milano 1954, p. 716.
- ⁽¹¹⁾ E. PINI, *Documento 9. Inventario del soppresso piccolo convento di San Francesco de' padri Minori conventuali di Pozzuolo*, in *Il convento francescano di Pozzuolo Martesana (1295-1769)*, Trucazzano (Milano) 1996, p. 125. Il documento è nell'Archivio Storico dell'Ospedale di Melzo, cartella 5 (24 ottobre 1770).
- ⁽¹²⁾ SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio...* cit. n. 10, p. 206, nota n. 2.
- ⁽¹³⁾ *Musei e Gallerie di Milano...* cit. n. 3, nn. 62-74, pp. 124-126, con annotazioni bibliografiche precedenti. L'esemplare, nonostante si tratti di una notevole e antica opera di argenteria, è registrato con il numero d'inventario BRONZI 12-24.
- ⁽¹⁴⁾ Si veda in particolare, fra le pubblicazioni più antiche: F. MALAGUZZI VALERI, *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Milano 1913, pp. 251-253.
- ⁽¹⁵⁾ O. ZASTROW, *11. Tavoletta con le Marie al sepolcro*, in O. ZASTROW, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Gli avori*, Milano 1978, pp. 19-20; *13. Le due valve del dittico dedicato al console Flavio Pietro Giustiniano*, in *ibidem*, pp. 20-21; *14-15. Placca superiore e inferiore di un dittico delle cinque parti*, in *ibidem*, p. 21. In merito alla seconda di dette opere, è noto che pervenne nella Raccolta Trivulzio come acquisto, in data 11 febbraio 1788, da parte di don Carlo Trivulzio.
- ⁽¹⁶⁾ D. KÖTZSCHE, *Der Welfenschatz in Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlino 1973.
- ⁽¹⁷⁾ C. BERTELLI, *Arti maggiori e arti minori*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XIII-XV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997, a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Mercenaro, Bordighera 1999, pp. 7-10, in particolare p. 10.
- ⁽¹⁸⁾ In merito alla documentazione segnalata nel ricordato articolo dell'anno 1973, si veda, ad esempio: A. AMORE, *Cipriano, Giustina e Teoctisto*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, Roma 1983, coll. 1282-1285; la fotografia allegata alla scheda (col. 1283), tratta da *Il perfetto leggendario della vita di tutti i santi*, Venezia 1659, riproduce l'episodio del martirio di Cipriano e Giustina, immersi in una caldaia di pece bollente, con a fianco i carnefici che alimentano il fuoco.
- ⁽¹⁹⁾ ZASTROW, *Contributo...* cit. n. 1, p. 68.
- ⁽²⁰⁾ SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio...* cit. n. 10, p. 206, nota n. 2.
- ⁽²¹⁾ ZASTROW, *Contributo...* cit. n. 1, pp. 66-67.
- ⁽²²⁾ Dopo la pubblicazione, nell'anno 1973, del citato articolo sul reliquiario dei santi Cipriano e Giustina, la dottoressa Clelia Alberici mi aveva espresso l'intenzione di far sottoporre questo esemplare, unico nel suo genere, a un appropriato restauro. Anche se l'opera desiderata non poté compiersi mentre la studiosa aveva l'onore di dirigere la Raccolta d'Arte Applicata, voglio comunque esprimere, ancora una volta, i sensi della mia gratitudine per la costruttiva attenzione e valorizzazione di quanto da lei effettuato.
- ⁽²³⁾ Il reliquiario fu affidato allo Studio di restauro Angelucci, di Roma, a seguito di preventivo dell'11 febbraio 1998. Va segnalato che, allo stato attuale, non è stato purtroppo possibile ritrovare la relazione conclusiva sul lavoro effettuato.

GABINETTO NUMISMATICO E MEDAGLIERE

Monete della zecca di Modena del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello

Claudio Cassanelli, Guglielmo Cassanelli

Il comune di Modena ottenne da Federico II il diritto di coniare moneta il 14 giugno 1226⁽¹⁾ tuttavia la zecca fu aperta, secondo quanto tramandato dalle cronache, solo nel 1242 con l'emissione di *grossi* e di *piccioli* con la grande «M» gotica. Nel 1288 Obizzo II d'Este, marchese di Ferrara, ottenne la dedizione spontanea della città e nel 1293 gli succedette il figlio, Azzo VIII, che batté moneta a proprio nome. Gli Este tennero la signoria della città sino al 1306 quando i modenesi si ribellarono ripristinando l'autorità comunale. Nel 1312 Modena si sottomise spontaneamente alla signoria dei Bonaccolsi di Mantova sotto la quale rimase sino al 1327, eccettuato l'intervallo tra il 1318 e 1319 quando Francesco Pico occupò la città. Tra il 1327 ed il 1336 fu governata da vicari papali ed imperiali sino a quando tornò sotto gli estensi (Obizzo III). Nel periodo tra le due signorie estensi furono emessi i *grossi* modenesi imitanti i *bolognini*, con grande lettera «A» al dritto e quattro lettere in croce nel rovescio⁽²⁾, e le monete con «M» gotica al dritto e croce al rovescio e le legende «CIVITAS» e «COMUNE».

Nel periodo compreso tra il 1336 e il governo di Ercole I d'Este (1471-1505) non furono battute monete a Modena nonostante le continue richieste delle autorità cittadine poiché gli estensi volevano che vi circolassero solo monete battute nella loro zecca di Ferrara. Nel 1452 l'imperatore Federico III d'Asburgo elevò a Ducato il territorio di Modena e Reggio e nel 1488 Ercole I acconsentì a far battere a Modena delle piccole monete di rame, mentre solo a partire dal 1498 fu autorizzata l'emissione di altri tipi di monete di maggior valore sia a Modena che a Reggio, purché fossero equivalenti a quelle della zecca di Ferrara. Alla morte di Ercole gli successe Alfonso I (I periodo: 1505-1510) che in un primo tempo vietò l'emissione di monete a Modena per autorizzare nuovamente, nel 1507, le emissioni di *ducati* d'oro, *quarti di scudo*, *cinque soldi* e *quattrini* di mistura.

Nel 1510 Modena venne occupata dalle milizie del pontefice Giulio II che l'anno seguente la cedette a Massimiliano I d'Asburgo: a nome dell'Imperatore furono bat-

tuti *ducats* d'oro e *doppi ducats*, oltre ai *quarti* d'argento. In seguito Massimiliano I, avendo necessità di denaro, vendette Modena al nuovo papa Leone X per 40 mila ducats d'oro. Il Pontefice prese pieno possesso della città il 13 dicembre 1514 e, secondo la cronaca del Lancellotti, le prime monete papali furono emesse il 17 giugno 1517⁽³⁾. In seguito vennero coniate monete anche a nome dei papi Adriano VI (1522-1523) e Clemente VII (1523-1534). Il 6 giugno 1527 Alfonso I d'Este (II periodo: 1527-1534) recuperò la città approfittando della crisi in cui si trovava il pontefice, assediato a Roma dall'esercito imperiale, e le emissioni di moneta modenese ripresero nel settembre 1529.

Sotto Ercole II d'Este (1534-1559) furono abbondanti le emissioni di monete d'oro, d'argento e mistura⁽⁴⁾, mentre con Alfonso II (1559-1597) le coniazioni si ridussero progressivamente sino alla chiusura della zecca modenese nel 1573. Alla sua morte, poiché non aveva figli, gli successe il cugino Cesare (1597-1628) ma il pontefice Clemente VIII non riconobbe la successione e pretese che Ferrara fosse restituita allo Stato Pontificio: la perdita della città trasformò Modena in capitale degli stati estensi. Come conseguenza la zecca modenese fu riattivata nel 1598. Pochi anni dopo, nel 1613, lo zecchiere Selvatico fu accusato di frode monetaria e venne sostituito dallo zecchiere Agostino Macchiavelli, dal 10 settembre al febbraio 1614, quando il duca decise di chiudere la zecca.

La zecca riprese l'attività nel 1631 sotto il duca Francesco I (1629-1658). In precedenza a nome di Cesare erano già stati emessi alcuni *ducats* ma nel periodo del nuovo duca vennero coniate anche multipli di queste grandi monete d'argento e degli *scudi* d'oro, monete non destinate alla circolazione, anche se il loro peso rientrava nel sistema monetario estense, ma con funzione di ostentazione; la zecca emise anche a scopo speculativo diversi nominali destinati ad essere esportati all'estero, specialmente nel Levante⁽⁵⁾.

Nel 1658 a Francesco I successe Alfonso IV (1658-1662) che morì dopo pochi anni lasciando il figlio Francesco II in tenera età; lo stato fu quindi retto, sino al raggiungimento della maggiore età da parte di Francesco (dal 1662 al 1674) dalla madre, Laura Martinuzzi, la quale coniò monete a nome del figlio. Dopo vent'anni di regno, Francesco II (1674-1694) morì senza prole per cui gli successe lo zio cardinale, Rinaldo I (I periodo: 1694-1702), che si dimise dalla carica ecclesiastica per poter ricoprire quella di duca. Allo scoppio della guerra di successione spagnola, Rinaldo I si dichiarò neutrale ma l'esercito francese occupò ugualmente Modena nel 1702, costringendo il duca a fuggire a Bologna. L'anno seguente Luigi XIV annetté il Ducato al regno di Francia e solo nel 1707 l'esercito imperiale riconquistò la città permettendo il ritorno di Rinaldo I (II periodo: 1707-1737). Sotto il governo di Rinaldo furono emessi grandi quantitativi di monete di mistura e di rame e, a partire dal 1722, per rinsanguare le casse dello stato il duca dispose il ritiro di tutti i *giorgini*

da 15 *sesini*, battuti a nome suo e dei suoi antecessori (Francesco I, Alfonso IV e di Luigi XIV), per contromarcarli e rimetterli in circolazione ad un valore maggiorato di 20 *sesini*. La contromarca era costituita da un giglio al dritto e aquillette al rovescio⁽⁶⁾.

Successe a Rinaldo il figlio, Francesco III (1737-1780), che proseguì la coniazione di grandi quantitativi di nominali di basso valore. A causa della guerra di successione austriaca Francesco III fu costretto a sua volta ad abbandonare Modena nel 1742 e, avendo ottenuto dall'imperatore Giuseppe II il titolo di Governatore Generale della Lombardia, passò gran parte della propria vita a Milano, morendo a Varese. Di conseguenza la zecca di Modena fu chiusa nel 1753 per essere riaperta solo dopo la sua morte. Suo figlio, Ercole III (1780-1796), riattivò la zecca nel 1782. La lunga inattività costrinse il governo di Modena a rivolgersi alla zecca di Bologna per rimetterla in funzione e trovare il personale idoneo alla gestione. Furono prodotte abbondanti emissioni di *bolognini* e *muraiole*⁽⁷⁾.

A seguito del matrimonio di Ercole III con Maria Teresa Cybo Malaspina il ducato di Modena acquisì, con la città di Massa, lo sbocco al mare. Da Maria Teresa Ercole ebbe un figlio maschio, che morì in giovane età, ed una figlia che diede in moglie all'arciduca d'Austria Ferdinando. Da loro nacque l'erede destinato a succedergli con il nome di Francesco IV. Nel maggio 1796, a causa dell'invasione francese, Ercole III fu costretto a rifugiarsi a Venezia per cui l'officina monetaria venne chiusa e molti strumenti furono trasferiti in quella di Bologna.

Dopo la caduta di Napoleone il ducato di Modena venne attribuito a Francesco IV ma la zecca, anche se i materiali dell'officina furono restituiti a Modena, non fu riaperta. Nel 1858 il duca Francesco V fece pubblicare un editto con il proposito di emettere a Modena monete secondo il sistema metrico decimale e si stava procedendo al ripristino dell'officina monetaria quando, nell'agosto del 1859, la situazione politica precipitò portando gli stati estensi a far parte del Regno d'Italia.

Vittorio Emanuele II, primo re d'Italia, con decreto del 24 agosto 1862, dispose la definitiva chiusura della zecca di Modena.

Un sentito ringraziamento al dott. Michele Chimienti di Bologna per i numerosi e preziosi consigli e l'estrema disponibilità mostrata nei nostri confronti

NOTE

- ⁽¹⁾ A. CRESPELLANI, *La Zecca di Modena nei periodi Comunale ed Estense corredata di tavole e documenti*, Modena 1884; M. BAZZINI, *Modena*, in *Le zecche italiane fino all'Unità*, a cura di L. Travaini, Roma 2011, pp. 893-905.
- ⁽²⁾ I *grossi* con la «M» gotica sono antecedenti ai *bolognini* con la «A» sulla testimonianza dei ripostigli: in quelli più antichi sono presenti solo *grossi* (L. BELLESIA, *Il ripostiglio di Rosola, parte Modena*, «Panorama Numismatico», 251 (maggio), 2010, pp. 19-29) mentre in quelli più recenti sono presenti entrambi i nominali (A.L. MORELLI, *Il gruzzolo di via Luca Longhi a Ravenna*, in *Il gruzzolo di via Luca Longhi a Ravenna. Città monete mercanti nel Medioevo*, a cura di E. Ercolani Cocchi, Ravenna 1997, pp. 29-41).
- ⁽³⁾ L. BELLESIA, *Cinquant'anni di monete a Modena nella cronaca del Lancillotti*, «Quaderni di Panorama Numismatico», allegato a «Panorama Numismatico», 110 (luglio-agosto), 1997 pp. 23-42.
- ⁽⁴⁾ L. BELLESIA, *Appunti per una cronologia degli scudi e dei bianchi di Ercole II per Modena*, «Panorama Numismatico», 105 (febbraio), 1997, pp. 6-9, per la sequenza cronologica degli *scudi* e dei *bianchi* emessi da questo duca.
- ⁽⁵⁾ L. BELLESIA, *Due emissioni modenese per il Levante*, «Rivista Italiana di Numismatica», vol. 99 (1998), pp. 315-325.
- ⁽⁶⁾ F. RAPPOSELLI, V. RAPPOSELLI, *Ancora sui giorgini di Modena contromarcati da Rinaldo I d'Este*, «Panorama Numismatico», 118 (aprile), 1998, pp. 16-18.
- ⁽⁷⁾ L. BELLESIA, *I bolognini di Ercole III duca di Modena*, «Panorama Numismatico», 168 (novembre), 2002, pp. 6-11, con la riclassificazione dei *bolognini* di questo duca.

Abbreviazioni e simboli utilizzati nelle schede

AV Oro
AR Argento
CU Rame
d. destra
D. dritto della moneta
h orientamento orario degli assi della moneta
MI Mistura
R. rovescio della moneta
s. sinistra
var. variante
Ø diametro del tondello della moneta
(et) lettere in nesso
[et] lettere integrate non leggibili sulla moneta
[...] lettere illeggibili

Avvertenze

Le monete presenti appartengono alla zecca di Modena, sono state organizzate cronologicamente, con una numerazione progressiva sino alla chiusura della zecca. Il catalogo fornisce una scheda tecnica essenziale degli esemplari con riferimento al *Corpus Nummorum Italicorum*. Volume IX, *Emilia, parte prima*, Roma 1925 (da ora in poi CNI), disposte in due sezioni.

Nella prima sezione sono indicati:

- a) zecca;
- b) autorità emittente con in suo periodo ed eventuali annotazioni;
- c) metallo;
- d) nominale;
- e) data di emissione;

segue la descrizione della legenda e del tipo presenti sul D. e sul R. con il riferimento bibliografico del CNI; quando la descrizione riportata dal CNI non corrisponde all'esemplare viene indicato come 'var.'.

La sezione specifica per ogni singolo esemplare indica:

- f) numero progressivo;
- g) peso;
- h) diametro (espresso in millimetri e misurato sul D. mantenendo l'asse della moneta verticale);
- i) asse relativo ai conii;
- l) collezione di appartenenza (Deposito di Stato, cit. Brera, o Proprietà comunale, cit. Comune) con il relativo numero d'inventario;
- m) citazione bibliografica del CNI, con pagina e numero; indicazione se l'esemplare è lo stesso riportato dal CNI; quando esistono difformità con l'esemplare citato dal CNI viene riportata la descrizione effettiva;
- n) eventuali note esplicative sull'esemplare descritto.

CATALOGO

Comune (1226-1288)

AR, *Grosso*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C' • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) DE MVTINA nel campo M gotica, senza globetti, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 186, n. 5.

1. 1,40 gr.; Ø mm 20,5; 1 h
Brera 4868; CNI, IX, p. 186, n. 5 (questo esemplare)
2. 1,27 gr.; Ø mm 19; 11 h
Brera 4869; CNI, IX, p. 186, n. 5 (questo esemplare)
3. 1,38 gr.; Ø mm 19,4; 7 h
Comune 2933; CNI, IX, p. 186, n. 5 (questo esemplare).

AR, *Grosso*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C' • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) DE MVTINA nel campo M gotica, senza globetti, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 186, n. 5var.

4. 1,39 gr.; Ø mm 19,1; 10 h
Comune 2932
Note: errata descrizione nel CNI.

AR, *Grosso*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) DE MVTINA nel campo M gotica, accostata da 4 globetti, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 186, n. 6.

5. 1,32 gr.; Ø mm 18,9; 1 h
Comune 2930; CNI, IX, p. 186, n. 6 (questo esemplare).

AR, *Grosso*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C' • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

Tavola I



R. (*croce*) DE MVTINA nel campo M gotica, con due globetti fra le aste, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 186, n. 1.

6. 1,33 gr.; Ø mm 20; 9 h

Comune 5470

7. 1,18 gr.; Ø mm 19,5; 12 h

Comune 5738.

AR, *Grosso*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C' • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) (*crescente*) DE MVTINA nel campo M gotica, con due globetti fra le aste, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p.186, n. 4.

8. 1,31 gr.; Ø mm 19; 7 h

Brera 4867; CNI, IX, p. 186, n. 4 (questo esemplare)

9. 1,25 gr.; Ø mm 19,3; 9 h

Comune 2931(forata).

MI, *Denaro piccolo*

D. (*croce*) INPERATOR nel campo F • D • C' • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) DE MVTINA nel campo M gotica con due globetti fra le aste, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 187, n. 13.

10. 0,45 gr.; Ø mm 16; 2 h

Brera 4870; CNI, IX, p. 187, n. 13 (questo esemplare).

MI, *Denaro piccolo*

D. (*croce*) • FEDERIC' • nel campo I • P • R • T • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) • D • MVTIN • nel campo A accostata da 4 globetti, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 187, n. 15.

11. 0,52 gr.; Ø mm 15; 5 h

Brera 4871

D. (*croce*) • FEDER[IC'] •

R. (*croce*) • D • M[V]T[IN] •

Note: il *denaro piccolo*, che imita il *bolognino* e fu emesso contemporaneamente ad un *grosso* con stessa tipologia, è datato dal CNI nel periodo 1226-1288, ma

alcuni ripostigli testimoniano per la loro emissione nella prima metà del XIV secolo, durante l'autonomia comunale (A. SACCOCCI, *La moneta a Modena dalle origini al 1598*, in *Le monete dello Stato estense. Due secoli di coniazione nella zecca di Modena 1598-1796*, «Bollettino di Numismatica», 30-31 (gennaio-dicembre), 1998, pp. 33-58).

Azzo VIII d'Este (1293-1306)

AR, *Grosso*

D. (*aquiletta*) (*trifoglio*) MAR (*trifoglio*) ChI (*trifoglio*) O (*trifoglio*) nel campo A • 3 • O • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) (*trifoglio*) DE (*trifoglio*) MV (*trifoglio*) TI (*trifoglio*) NA (*trifoglio*) nel campo M gotica con due globetti fra le aste, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 188, n. 2.

12. 1,43 gr.; Ø mm 19,4; 5 h

Comune 2934; CNI, IX, p. 188, n. 2 (questo esemplare).

AR, *Grosso*

D. (*aquiletta*) (*trifoglio*) MAR (*trifoglio*) hI (*trifoglio*) O (*trifoglio*) nel campo A • 3 • O • attorno a globetto, entro cerchio rigato; contorno rigato

R. (*croce*) (*trifoglio*) DE (*trifoglio*) MV (*trifoglio*) TI (*trifoglio*) NA (*trifoglio*) nel campo M gotica con due globetti fra le aste, entro cerchio rigato; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 188, n. 3.

13. 1,40 gr.; Ø mm 19,5; 4 h

Comune 2935; CNI, IX, p. 188, n. 3 (questo esemplare).

Ercole I d'Este, D. II (1471-1505)

AR, *Mezzo Testone* (con Ercole e Anteo), 1499-1505

D. (*triangolo*) DIVO (*rosetta*) HERC (*triangolo*) - Ercole che lotta con Anteo; contorno perlinato. All'esergo (*rosetta*)

R. S (*triangolo*) GEMINIA (*triangolo*) MVT (*triangolo*) PONT (*triangolo*) - San Geminiano nimbato, mitrato, seduto in cattedra, frontale, benedicente, con pastorale nella sinistra; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 191, n. 12var.

14. 2,65 gr.; Ø mm 23,5; 10 h

Brera 4872; CNI, IX, p. 191, n. 12var. (questo esemplare)

Note: errata descrizione nel CNI.

CU, *Bagattino*, 1488-1505

D. RESPVBLICA (*triangolo*) MVTIN (*triangolo*) – Stemma cittadino, a testa di cavallo; contorno perlinato

R. S (*triangolo*) GEMINIA (*triangolo*) MVTINÆ (*triangolo*) EPS (*triangolo*) – Busto di san Geminiano frontale, nimbato e mitrato; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 193, n. 26.

15. 3,66 gr.; Ø mm 18; 3 h

Brera 4873

D. RESPVBLICA [(*triangolo*) MV]TIN (*triangolo*)

R. [S (*triangolo*) GEMI]NIA (*triangolo*) MVTIN[Æ (*triangolo*) EPS (*triangolo*)].

Alfonso I d'Este (primo periodo: 1505-1510)

AR, *Paolo o Giulio*, 1507-1510

D. ALFONSVS (*rosetta*) DVX MVTINÆ (*triangolo*) III (*triangolo*) – Busto di Alfonso I a s., corazzato; contorno perlinato

R. S (*triangolo*) GEMINIA (*triangolo*) MVT (*triangolo*) PONT (*triangolo*) – San Geminiano nimbato, mitrato, seduto, frontale, benedicente, con pastorale nella sinistra. All'esergo (*rosetta*); contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 202, n. 9.

16. 2,92 gr.; Ø mm 25,3; 1 h

Brera 4877; CNI, IX, p. 202, n. 9 (questo esemplare)

D. ALFONSVS (*rosetta*) DVX MVTIN[Æ] (*triangolo*) III (*triangolo*)

Note: il CNI attribuisce tutte le monete modenese di Alfonso I al secondo periodo del suo governo a Modena. In realtà una parte di esse fu emessa nel primo periodo, dal 25 gennaio 1505 al 28 agosto 1510 (L. BELLESIA, *La monetazione di Alfonso I per Modena*, «Panorama Numismatico», 172 [marzo], 2003, pp. 3-14).

Massimiliano I (1511-1514)

AR, *Quarto di ducato*, 1513-1514

D. • MAXIMILIANVS • RO • IMPER • M D • (*doppio punto*) (*fregio*) – Busto di Massimiliano I a d., coronato e corazzato; contorno perlinato

R. • S • GEMINIA MVTI • PONT I • All'esergo (*rosetta*) (*croce patente*) (*rosetta*) – San Geminiano nimbato, mitrato, seduto di fronte, con pastorale nella s. e città nella d.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 194, n. 5.

17. 9,78 gr.; Ø mm 29; 8 h

Brera 4874; CNI, IX, p. 194, n. 5 (questo esemplare)

Note: errata descrizione nel CNI.

Periodo Papale (13 dicembre 1514 - 4 giugno 1527)

Leone X (13 dicembre 1514 - 1 dicembre 1521)

Il CNI riporta un *giulio* conservato presso la collezione di Brera per Leone X: si tratta di errata attribuzione.

Clemente VII (18 novembre 1523 - 4 giugno 1527)

AV, *Ducato papale*

D. ° CLEMENS ° VII ° PONT ° MAX ° (*foglia*) – Busto di Clemente VII a s., con berrettino e piviale con razionale con le teste degli Apostoli Pietro e Paolo; contorno perlinato

R. • S • GEM • MV TINEN • ESP – San Geminiano nimbato, mitrato, seduto in faldistorio, benedicente, con pastorale nella s. All'esergo, armette, a s. della città, a s. del cardinale Giovanni Salviati; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 197, n. 3.

18. 3,39 gr.; Ø mm 23,4; 7 h

Brera 4879; CNI, IX, p. 197, n. 3 (questo esemplare)

Note: il CNI definisce il nominale *zecchino*, in realtà si tratta di un *ducato* d'oro.

AR, *Giulio*

D. • CLEMENS • VII • PONT • MAX • - Busto di Clemente VII a s., con berrettino e piviale con razionale con la testa di san Pietro; contorno perlinato

R. • MVTIN ENSES • – Stemma Medici semiovale con fiore sopra, sormontato da chiavi decussate e tiara, accostato da due armette: a d., della città; a s., del cardinale Giovanni Salviati, in cornice di 4 centine lineari doppie, contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 198, n. 12.

19. 3,71 gr.; Ø mm 26,5; 3 h

Brera 4876 CNI, IX, p. 198, n. 12 (questo esemplare)

D. • C[LEMENS • VII] • PONT • MAX •

R. • MVTIN ENS[ES •].

Alfonso I d'Este (secondo periodo 1527-1534)

AR, *Paolo o Giulio*, 1529-1534

D. ALFONSVS (*rosetta*) DVX (*rosetta*) RERRARIAE (*rosetta*) III (*rosetta*) –
Testa di Alfonso I a s., cerchio lineare; contorno perlinato

R. S (*rosetta*) GEMINIANVS (*rosetta*) MVTINESIS (*rosetta*) PON (*rosetta*) –
San Geminiano nimbato, mitrato, seduto di fronte, benedicente, con pastorale
nella s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 202, n. 16.

20. 2,87 gr.; Ø mm 20,5; 8 h

Brera 4878; CNI, IX, p. 202, n. 16. (questo esemplare).

Ercole II d'Este (1 novembre 1534 - 3 ottobre 1559)

AV, *Scudo d'oro del sole*

D. HERCVLES • II • DVX • MVTINAE • IIII • – Coce gigliata e ornata, accan-
tonata da 4 gigli, entro due cerchi lineari; contorno perlinato

R. S • GEMINIANVS • MVTINENSIS • PONT • – San Geminiano nimbato,
mitrato, seduto in faldistorio, benedicente, con la s. distesa sul ginocchio e
pastorale poggiato alla spalla s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 203, n. 1.

21. 3,22 gr.; Ø mm 25,8; 12 h

Comune 2937; CNI, IX, p. 203, n. 1 (questo esemplare).

AV, *Scudo d'oro del sole*

D. simile, ma (*rosetta*) HERCVLES (*rosetta*) II (*rosetta*) DVX (*rosetta*) FER-
RARIAE (*rosetta*) IIII

R. simile, ma (*sole*) • S • GEMINIANVS • MVTINENSIS • PONT •

Bibliografia: CNI, IX, p. 205, n. 20.

22. 3,24 gr.; Ø mm 25,4; 9 h

Comune 2936; CNI, IX, p. 205, n. 20 (questo esemplare)

D. (*rosetta*) HERCVLES (*rosetta*) II (*rosetta*) DV[X] (*rosetta*) FERRARIAE
(*rosetta*) IIII

R. (*sole*) • S • GEMINIANVS • MVTINENSIS • PONT •

AV, *Scudo d'oro del sole*

D. simile, ma (*stella*) HERCVLES (*stella*) II (*stella*) DVX (*stella*) FERRARIAE
• IIII

R. simile, ma (*sole*) (*stella*) S (*stella*) GEMINIANVS (*stella*) MVTINENSIS
(*stella*) PONT (*stella*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 205, n. 21 var.

Tavola 2



23. 3,16 gr.; Ø mm 25,5; 7 h
Brera 4880; CNI, IX, p. 205, n. 21var. (questo esemplare)
D. (*stella*) HERCVLES (*stella*) II (*stella*) DVX (*stella*) FERRARIAE • IIII
Note: errata descrizione nel CNI.

AV, *Scudo d'oro del sole*

D. simile, ma HERCVLES • II • DVX • FERRARIAE (*rosetta*) IIII (*rosetta*)

R. simile, ma (*sole*) • S • GEMINIANVS • MVTINENSIS • PONT •

Bibliografia: CNI, IX, p. 206, n. 28var.

24. 3,36 gr.; Ø mm 25; 9 h
Brera 4875; CNI, IX, p. 206, n. 28 var. (questo esemplare)
Note: descrizione errata nel CNI.

AR, *bianco o biancone da 10 soldi*

D. HERCVLES • II • DVX • MVTINAE • • IIII • – Busto di Ercole II a d., corazzato; contorno perlinato

R. (*rosone*) MONETA • COMVNITATIS • MVTINAE – Stemma del Comune, in cartella ornata da cornucopie e foglie; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 207, n. 34.

25. 4,56 gr.; Ø mm 29,3; 6 h
Comune 2938; CNI, IX, p. 207, n. 34 (questo esemplare).

AR, *bianco o biancone da 10 soldi*

D. simile

R. simile, ma (*rosone*) MONETA • COMVNITATIS • MVTINAE •

Bibliografia: CNI, IX, p. 207, n. 37.

26. 4,96 gr.; Ø mm 29,6; 9 h
Comune 2939; CNI, IX, p. 207, n. 37 (questo esemplare).

AR, *bianco o biancone da 10 soldi*

D. simile, ma HERCVLES II • DVX • MVTINAE • IIII •

R. simile, ma (*rosone*) MONETA (*corimbo*) COMVNITATIS • MVTINAE (*corimbo*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 209, n. 52var.

27. 4,82 gr.; Ø mm 29; 1 h
Brera 4882; CNI, IX, p. 209, n. 52var. (questo esemplare)
Note: descrizione errata nel CNI.

AR, *bianco o biancone da 10 soldi*

D. simile, ma HERCVLES • II • DVX • MVTINAE • • IIII •

R. simile, ma MONETA • COMVNITATIS (*giglio*) MVTINAE (*foglia*)
Bibliografia: CNI, IX, p. 207, n. 35.

28. 4,74 gr.; Ø mm 30; 11 h

Brera 4881; CNI, IX, p. 207, n. 35 (questo esemplare).

AR, *Giulio*

D. LAPSA (*triangolo*) ANCI LIA (*triangolo*) COELO (*foglia*) – Stemma interzato in palo, in scudo accartocciato e coronato; contorno perlinato

R. • S • GEMI • MV TI • EPS • – San Geminiano, in piedi, frontale, con pastorale nella d. e con la s. tiene lembo del paludamento: a s., la mitra; a d., stemma comunale; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 210, n. 65.

29. 3,22 gr.; Ø mm 27,5; 3 h

Brera 4883 (forata); CNI, IX, p. 210, n. 65 (questo esemplare)

Note: errata descrizione nel CNI.

AR, *Giulio*

D. simile, ma • LAPSA • ANCILIA • COELO (*foglia*)

R. simile, ma • S • GEMI • • MVTI • EPS •

Bibliografia: CNI, IX, p. 211, n. 69.

30. 2,97 gr.; Ø mm 26; 9 h

Comune 2940; CNI, IX, p. 211, n. 69 (questo esemplare).

AR, *Grossetto*

D. HERCVLES • II • DVX • MVTI • IIII • – Busto di Ercole II a s.; contorno perlinato

R. (*foglia*) MONETA • COMVNITATIS • MVTINAE – Stemma della città in scudo ornato di cartocci; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 211, n. 72.

31. 1,81 gr.; Ø mm 20,6; 8 h

Brera 4884

R. (*foglia*) [MONETA •] COMVNI[t]ATIS • MVT[T]INAE

AR, *Muraiola*

D. COMVNITATIS (*rosetta*) MVTINE (*foglia*) – Stemma comunale, in cartella ornata; contorno perlinato

R. • S • GEMIN IANVS – San Geminiano nimbato, mitrato, seduto di fronte, benedicente, con pastorale nella s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 213, n. 95.

Tavola 3



32. 1,60 gr.; Ø mm 20; 6 h
Brera 4885; CNI, IX, p. 213, n. 95 (questo esemplare)
R. • S • GEMI[N] IANVS

AR, *Muraiola*

D. simile

R. simile, ma S (*rosetta*) GEMIN IANVS (*foglia*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 214, n. 106.

33. 1,52 gr.; Ø mm 20; 2 h
Brera 4886.
D. COMVNI[TA]TIS (*rosetta*) M[VT]INE (*foglia*)
R. [S] (*rosetta*) GEMIN IANV[S] (*foglia*).

AR, *Muraiola*

D. simile, ma COMVNITATIS (*foglia*) MVTINE (*tre foglie*)

R simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 215, n. 110.

34. 1,58 gr.; Ø mm 20; 1 h
Comune 2941; CNI, IX, p. 215, n. 110 (questo esemplare)
D. COMVNITA[TI]S [(*rosetta*)] MVTI[N]E (*tre foglie*)
R. S (*rosetta*) GEMIN [IANVS] (*foglia*).

MI, *Quattrino*

D. (*rosetta*) MVTINENSIS – Stemma comunale in scudo ornato da fiore;
contorno perlinato

R. • S (*rosetta*) GEM INIANVS – San Geminiano nimbato, mitrato, seduto di
fronte, benedicente, con pastorale nella s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 218, n. 140.

35. 0,49 gr.; Ø mm 15,8; 11 h
Comune 2943; CNI, IX, p. 218, n. 140 (questo esemplare)
D. (*rosetta*) M[VTINEN]SIS
R. [• S] (*rosetta*) GEM INI[ANVS]
36. 0,41 gr.; Ø mm 14,9; 12 h
Comune 2942
D. [(*rosetta*) MVT]INE[NSIS]
R. [• S (*rosetta*)] GE[M INI]AN[VS].

Alfonso II d'Este (ottobre 1559 - 27 ottobre 1597)

AR, *Giulio*, 1570-1573

D. (*croce*) NOBILITAS • ESTENSIS – Aquila spigata, volta a s., con corona a tre punte; contorno perlinato

R. S (*doppio punto*) GEMINIANV S • MVTINEN • PRO – San Geminiano, in piedi, frontale, con città nella d., e pastorale nella s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 222, n. 26.

37. 3,11 gr.; Ø mm 28; 8 h

Brera 4887; CNI, IX, p. 222, n. 26

D. (*croce*) N[OB]ILITAS • ESTENSIS

R. [S (*doppio punto*) GE]MINIANV S • MVTINEN • PRO

AR, *Muraiola*, 1570

D. • ALFONSVS • II • DVX • MVT • V • (*tre punti*) – Scudo coronato, ornato con giglio e foglia, interzato in palo; contorno perlinato

R. S (*doppio punto*) GEMINIANVS MVT • PRO • All'esergo, 1570 – San Geminiano nimbato, in piedi, frontale, con pastorale nella d. e s. sulla testa di fedele inginocchiato; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 223, n. 38.

38. 1,42 gr.; Ø mm 21,5; 12 h

Brera 4888; CNI, IX, p. 223, n. 38 (questo esemplare).

Periodo estense a Modena

Cesare I d'Este (30 ottobre 1597 - 11 dicembre 1628)

AV, *Ungaro*, 1598

D. CAESAR (*stella*) DVX (*stella*) MVT (*stella*) REG (*stella*) & – Cesare I coronato, armato, incedente a d., tiene scettro nella d. e la s. sull'elsa della spada; in basso, (*doppio punto*) 1 59 8 (*doppio punto*); contorno perlinato

R. (*triangolo*) NOBILITAS (*triangolo*) ESTENSIS (*triangolo*) – Scudo coronato interzato in palo; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 226, n. 11.

39. 3,43 gr.; Ø mm 21; 1 h

Brera 4889; CNI, IX, p. 226, n. 11 (questo esemplare)

D. CA[ES]AR (*stella*) DVX (*stella*) MVT (*stella*) REG (*stella*) &

AV, *Ungaro*, senza data

D. simile, ma ° CAESAR ° DVX ° ° MVT ° REG ° & (*stella*) ed in basso, °

R. simile, ma ° NOBILITAS (*stella*) ESTENSIS °

Bibliografia: CNI, IX, p. 238, n. 101.

40. 3,39 gr.; Ø mm 21,6; 7 h

Comune 2944; CNI, IX, p. 238, n. 101 (questo esemplare).

AR, *Lira*, 1611

D. CAESAR • DVX • MVT • REG • C – Busto di Cesare I a s., corazzato; contorno perlinato. In basso, sotto il busto, • L • S •

R. • ADDIT • SE • • SOCIAM • All'esergo, • 1611 • – Figura femminile paludata, volta a s., poggiata a clava capovolta, con fiori s.; in basso, •; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 232, n. 54.

41. 5,96 gr.; Ø mm 30,2; 1 h

Comune 2945; CNI, IX, p. 232, n. 54 (questo esemplare).

AR, *Lira*, 1612

D simile, ma • CAESAR • DVX • MVT • REG • C •

R simile, ma all'esergo, 1612

Bibliografia: CNI, IX, p. 235, n. 75.

42. 6,02 gr.; Ø mm 30; 6 h

Comune 2946; CNI, IX, p. 235, n. 75 (questo esemplare)

D. • CAESAR • DVX • MV[T] • REG • C •

R. • ADDIT • S E • • SO[C]IAM • Esergo • 1612 •

AR, *Lira*, 1613

D. simile, ma CAESAR • DVX • MVT • REG • E • C •

R simile, ma all'esergo, • 1613 •

Bibliografia: CNI, IX, p. 237, n. 88.

43. 6,48 gr.; Ø mm 29; 3 h

Brera 4890; CNI, IX, p. 237, n. 88 (questo esemplare)

R. • ADDIT [• S E •] • SO[C]IAM •

AR, *Giorgino* (col santo in piedi), senza data

D. simile, ma • CAESAR • DVX • MVT • REG • C • e busto a d.

R. • SANCTVS • G EMINIANVS • (*stella*) – San Geminiano mitrato, stante, frontale, con pastorale nella s., benedice la città; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 245, n. 156.

44. 2,52 gr.; Ø mm 24,2; 7 h

C omune 2947; CNI, IX, p. 245, n. 156 (questo esemplare).

AR, *Giorgino* (col santo in piedi), senza data

D. simile, ma CAESAR DVX MVT REG C

R simile, ma • SANCTVS • • G EMINIANVS • (*stella*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 245, n. 159.

45. 2,14 gr.; Ø mm 24,1; 8 h

Brera 4891; CNI, IX, p. 245, n. 159 (questo esemplare)

D. CAESAR [DVX M]VT REG C

R. • SANCTVS • • G EMIN[IANVS]S •

AR, *Giorgino* (col santo in piedi), senza data

D. simile, ma • CAESAR • DVX • MVT • REG • C •

R. simile, ma SANCTVS • G EMINIANVS (*stella*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 245, n. 160var.

46. 2,25 gr.; Ø mm 24,2; 9 h

Comune 2948

D. • CAE[SA]R • D[V]X • MVT • [R]EG • C •

R. SANCTVS • G EMINI[AN]VS (*stella a sei punte*)

Note: errata descrizione nel CNI

47. 1,95 gr.; Ø mm 24,7; 12 h

Comune 2949

D. • CAESA[R •] DV[X •] MV[T • REG • C •]

AR, *Giorgino* (col santo in ginocchio), senza data

D. CAESAR : DVX : • MVTINAE : REG • E • C : – Busto di Cesare I a s.;
contorno perlinato

R. SANCTVS GEMINIANVS – San Geminiano mitrato, genuflesso a destra,
prega con le braccia distese sulla città; in alto, fascio di raggi; contorno per-
linato

Bibliografia: CNI, IX, p. 248, n. 179.

48. 2,54 gr.; Ø mm 24,5; 7 h

Brera 4892; CNI, IX, p. 248, n. 179 (questo esemplare)

D. CAESAR[:] • MV[TI]NAE : REG • E • C :

49. 2,47 gr.; Ø mm 24; 2 h

Comune 2950; CNI, IX, p. 248, n. 179var.

D. CAES[AR : DVX :] [:] MVTINAE • REG • E • C :

R. SANCTVS GEMINIA[NVS]

AR, *Giorgino* (col santo in ginocchio), senza data

D. simile, ma CAESAR : DVX : MVTINAE : REG : C e testa a d.

R. Simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 248, n. 183.

50. 2,66 gr.; Ø mm 24; 11 h

Brera 4893; CNI, IX, p. 248, n. 183 (questo esemplare)

R. SANCTVS GEMI[NIANVS].

MI, *Sesino* (testa a sinistra), senza data

Tavola 4



D. CAESAR • DVX • – Testa di Cesare I a s.; contorno perlinato

R. MV TIN AE • – Aquila estense, coronata, spiegata, volta a s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 256, n. 252.

51. 0,67 gr.; Ø mm 16,1; 3 h

Brera 4894

R. [M]V TIN A[E •]

52. 0,47 gr.; Ø mm 15; 9 h

Comune 2951

D. [CAES]AR • DVX •

R. M[V T]IN A[E •].

MI, *Sesino* (testa a destra), senza data

D. CAESAR ° ° DVX (*fiore a cinque petali*) – Testa di Cesare I a d.; contorno perlinato

R. MVT ° ° REG ° - Aquila estense, coronata, spiegata, volta a s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 257, n. 267var.

53. 0,99 gr.; Ø mm 16,6; 2 h

Comune 2952 (*forata*)

D. CAESAR ° ° DVX (*ramo con fiore a 5 petali*)

R. MV[T ° °] REG (*circoletto*).

MI, *Sesino* (testa a destra), senza data

D. simile, ma ° CAESAR • • DVX °

R. simile, ma • MVT • ° ° ° REG.

Bibliografia: CNI, IX, p. 257, n. 269var.

54. 0,51 gr.; Ø mm 15,1; 9 h

Comune 2953

D. (*circoletto*) CAESA[r (*circoletto*)] (*circoletto*) DVX [(*ramo con fiore a 5 petali*)]

R. MVT • (*circoletto*) • R[eg] •

Cesare I d'Este con Virginia de' Medici (1598-1615)

AR, *Giulio*, senza data

D. : CAESAR : DVX : MVTINAE : REG : EC : in cartella coronata e ornata di volute, stemma estense interzato in palo; contorno perlinato

R. : VIRGINIA : DVCISSA : MVTINAE : in cartella coronata e ornata di volute, stemma Medici ovale; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 259, n. 10var.

55. 2,96 gr.; Ø mm 27; 3 h

Comune 2954; CNI, IX, p. 259, n. 10var. (questo esemplare)

R. : VIRGINIA : DVC[IS]SA [: MVT]INAE :

Note: errata descrizione nel CNI.

Francesco I d'Este (10 settembre 1629 - 14 ottobre 1658)

AV, *Da 12 scudi d'oro*, senza data

D.FR (giglio) I (giglio) MVT (giglio) RE (giglio) E (giglio) G (giglio) DVX (giglio) VIII – Busto di Francesco I a s., corazzato; sotto il busto • G • F • M •; contorno perlinato

R. (rosetta) NON (rosetta) ALIO (rosetta) SIDERE (rosetta) – Nave sulle onde: in alto a destra, quattro stelle in fascia; sotto, sulle onde, • G • F • M •; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 279, n. 129 (ma Ø 43,8; 39,82gr.).

56. 39,82 gr.; Ø mm 43,8; 8 h

Brera 4957; CNI, IX, p. 279, n. 129 (questo esemplare)

Note: la sigla dello zecchiere • G • F • M • (Gian Francesco Manfredi) sotto al busto del duca, è ribattuta sopra la sigla con B e S; dell'incisore Bartolomeo Simonis. (Per la cronologia dell'emissione cfr. L. BELLESIA, *Non Alio Sidere. Ducatoni e multipli d'oro di Francesco I di Modena con l'impronta della Nave*, «Panorama Numismatico», 191 [dicembre], 2004, pp. 3-10; 192 [gennaio], 2005, pp. 3-9; 193 [febbraio], 2005, pp. 41-45; 194 [marzo], 2005, pp. 3-7).

AV, *Da 8 scudi d'oro*, senza data

D.FRAN (rosetta) I (rosetta) ESTENSIS (rosetta) – Busto di Francesco I a s., corazzato; contorno perlinato

R. NON • ALIO • SIDERE (rosetta) – Nave sulle onde; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 280, n. 134.

57. 26,15 gr.; Ø mm 35,1; 11 h

Brera 4898; CNI, IX, p. 280, n. 134 (questo esemplare).

AV, *Da 4 scudi d'oro* (con la Vergine della Ghiara), senza data

D. (rosetta) FRAN (rosetta) I (rosetta) MV (rosetta) REG (rosetta) E (rosetta) C (rosetta) DVX (rosetta) VIII (rosetta) – Busto di Francesco I a d., corazzato; sotto G • F • M; contorno perlinato

R. • AVERTISTI • IRAM • INDIGNACIONI – Beata Vergine, seduta, adora il Bambino raggiante; in basso, fiori; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 283, n. 162.

58. 12,58 gr.; Ø mm 30; 9 h

Comune 2957.

AV, *Da 2 scudi d'oro, o doppia con l'aquila*, senza data

D. (rosetta) FRAN • I • ESTENSIS (rosetta) – Busto di Francesco I a s., corazzato; contorno perlinato

R. (rosetta) MVT • REG • ET • C • DVX • VIII – Aquila estense, coronata, spiegata, caricata dello scudo estense; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 288, n. 202.

59. 6,39 gr.; Ø mm 26,3; 6 h

Brera 4899; CNI, IX, p. 288, n. 202 (questo esemplare).

AV, *Scudino d'oro da 103 soldi*, senza data

D. Anepigrafe – Aquila estense spiegata, volta a s.; contorno perlinato

R. MVTI // NÆ // SOLD // 103 // in cartella ornata; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 288, n. 207.

60. 1,13 gr.; Ø mm 15,6; 7 h

Comune 2955; CNI, IX, p. 288, n. 207 (questo esemplare)

61. 1,14 gr.; Ø mm 16; 6 h

Comune 2956; CNI, IX, p. 288, n. 208 (questo esemplare)

Note: il CNI classifica l'esemplare al n. 208, mentre corrisponde al n. 207.

AV, *Scudino d'oro da 103 soldi*, senza data

D. Anepigrafe – Aquila estense spiegata, volta a s.; contorno perlinato

R. MVTI // N • Æ // SOLD // 103 // in cartella ornata; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 288, n. 208.

62. 1,17 gr.; Ø mm 15; 12 h

Brera 4900; CNI, IX, p. 288, n. 208 (questo esemplare).

AR, *Triplo Ducatone*, 1633

D. • FRANCISCVS • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII • – Busto di Francesco I a d., corazzato, con collare alla spagnola; sotto al busto •1633•; contorno perlinato

R. • NON • ALIO • SIDERE • – Nave sulle onde, in alto, sei stelle a sei raggi a forma di croce; sotto alle onde •1633•; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 267, n. 45.

63. 94,64 gr.; Ø mm 47,7; 3 h

Brera 4951 (*taglio liscio*); CNI, IX, p. 267, n. 45 (questo esemplare).

AR, *Doppio Ducatone*, 1637

D. simile, ma • FRANCISCVS • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII e senza data

R. Simile, ma NON • ALIO • SIDERE e •1637 •

Bibliografia: CNI, IX, p. 270, n. 69.

Tavola 5



64. 63,09 gr.; Ø mm 42; 8 h

Brera 4954 (*taglio liscio*); CNI, IX, p. 270, n. 69 (questo esemplare).

AR, *Doppio Ducatone*, senza data

D.FRAN (*giglio*) I (*giglio*) MVT (*giglio*) REG (*giglio*) E (*giglio*) C (*giglio*)

DVX (*giglio*) VIII – Busto di Francesco I a s.; contorno perlinato

R. (*rosetta*) NON (*rosetta*) ALIO (*rosetta*) SIDERE (*rosetta*) – Nave sulle onde, in alto cinque stelle a sei raggi; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 289, n. 216.

65. 62,56 gr.; Ø mm 48,8; 12 h

Brera 4959 (*taglio liscio*); Bibl.: CNI, IX, p. 289, n. 216 (questo esemplare).

AR, *Doppio Ducatone*, senza data

D.FR (*stella*) I (*stella*) MV (*stella*) R (*stella*) (*stella*) E (*stella*) C (*stella*) DV

(*stella*) VIII – Busto di Francesco I a s. corazzato; sotto, a sinistra, G • F • M; contorno perlinato

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 289, n. 213 (ma 63,16 gr.).

66. 63,16 gr.; Ø mm 44,2; 8 h

Brera 4960 (*taglio liscio*); CNI, IX, p. 289, n. 213 (questo esemplare).

AR, *Ducatone*, 1633

D. • FRANCISCVS • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII • – Busto di Francesco I a d., corazzato, con collare alla spagnola; sotto al busto •1633•; contorno perlinato

R. • NON • ALIO • SIDERE • – Nave sulle onde, in alto, sei stelle a sei raggi a forma di croce; all'esergo • I • T •; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 268, n. 51.

67. 31,55 gr.; Ø mm 44,5; 6 h

Comune 3282 (*taglio liscio*); Bibl.: CNI, IX, p. 268, n. 51 (questo esemplare)

D. • FRANCISCVS • I • MVT • REG • [E • C • DVX •] VIII •

AR, *Ducatone*, 1634

D. simile, ma • FRANCISCVS • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII

R. simile, ma 1634 e senza sigla

Bibliografia: CNI, IX, p. 269, n. 61.

68. 30,85 gr.; Ø mm 42,7; 9 h

Brera 4953 (*taglio liscio*); CNI, IX, p. 269, n. 61 (questo esemplare).

AR, *Ducatone*, 1649

D.FR (*stella*) I (*stella*) MV (*stella*) R (*stella*) (*stella*) E (*stella*) C (*stella*) DVX
(*stella*) VIII – Busto di Francesco I a s., corazzato; in basso, a sinistra,
•G•F•M ; contorno perlinato

R. simile, ma NON (*stella*) ALIO (*stella*) SIDERE (*stella*) 1649

Bibliografia: CNI, IX, p. 275, n. 98.

69. 31,36 gr.; Ø mm 45,4; 2 h

Brera 4956 (*taglio liscio*).

AR, *Scudo*, senza data

D.FRAN • I • MV • • REG • E • G • D • VIII – Busto di Francesco I a d., corazzato; all'esergo •103 •; contorno perlinato

R. LIBRAT • AF FERT • ET • EFERT • – Aquila estense, spiegata e coronata, volta a d., caricata dello scudo estense coronato, interzato e spaccato; sotto • G • F • M •; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 293, n. 244.

70. 28,02 gr.; Ø mm 44; 6 h

Brera 4961 (*taglio liscio*); CNI, IX, p. 293, n. 244 (questo esemplare).

AR. *Da due Lire*, 1657

D.FRAN • I • MVT • REG • E • C • D • VIII • 1657 (*stella*) E (*stella*) T (*stella*)
– Busto di Francesco I a d., corazzato; contorno perlinato

R. • QVEM • GENVIT • ADORAVIT (*stella*) – Beata Vergine seduta, adora il Bambino; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 277, n. 112.

71. 8,56 gr.; Ø mm 31,6; 12 h

Comune 2959; CNI, IX, p. 277, n. 112 (questo esemplare)

D. FRAN • I • MVT • REG • E • C • D • VIII • 165[7] (*stella*) E (*stella*) T
(*stella*).

AR, *Da due Lire*, 1658

D. simile, ma FRAN • I • MVT • REG • E • C • D • VIII • 1658 (*stella*) E (*stella*)
T (*stella*)

R simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 278, n. 123.

72. 7,72 gr.; Ø mm 31; 2 h

Comune 2962; CNI, IX, p. 278, n. 123 (questo esemplare)

D.FRAN • I • MVT • REG • E • C • D • [VIII •] 1658 (*stella*) E (*stella*) [T]
(*stella*)

Tavola 6



68



69



71



70



72



73



74



73. 6,51 gr.; Ø mm 30,7; 2 h
 Comune 2958; CNI, IX, p. 278, n. 123 (questo esemplare)
 D.FRAN [• I] • MVT • REG • E • C • D • [VIII • 1]658 (*stella*) E (*stella*) T
 (*stella*)
 R. • QVEM • G[ENVIT •] ADORAVIT (*stella*).
74. 8,27 gr.; Ø mm 32; 12 h
 Brera 4897
 R. • QVEM • GENVIT • ADO[RAVIT (*stella*)]
75. 8,30 gr.; Ø mm 32,2; 4 h
 Comune 2961
76. 8,47 gr.; Ø mm 32,2; 12 h
 Comune 2960.

AR, *Lira*, 1632

D. • FRAN • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII – Busto di Francesco I a d.,
 corazzato, con collare alla spagnola; sotto i busto •I•T•; contorno perlinato
 R. • TVTELA • PRÆSENS • – San Giovanni Evangelista, nimbato, in piedi,
 frontale, benedicente, regge con la s. calice da cui serpente: in basso, a s.,
 aquila ad ali aperte, volta a d.; all'esergo •1632•; contorno perlinato
Bibliografia: CNI, IX, p. 266, n. 36.

77. 4,39 gr.; Ø mm 30; 9 h
 Brera 4895 (*salto di conio*); CNI, IX, p. 266, n. 36 (questo esemplare).

AR, *Lira*, 1657

D. FRA • I • MVT • REG • E • C • D • VIII • 1657 • – Busto di Francesco I a s.,
 corazzato; all'esergo, E (*stella*) T; contorno perlinato
 R. QVEN • GENVIT • ADORAVIT • – Beata Vergine seduta, adora il Bambino;
 contorno perlinato
Bibliografia: CNI, IX, p. 278, n. 118.

78. 4,16 gr.; Ø mm 27,5; 2 h
 Brera 4896; CNI, IX, p. 278, n. 118 (questo esemplare)
 D. FRA • I [•MVV]T • REG • E • C • D • VIII • 1657 • [E (*stella*) T].

AR, *Lira*, senza data

D. simile, ma FRA : I : MVT (*doppio punto*): REG : ET : C : DVX : VIII e busto
 a d.
 R. : AVERTISTI : IRAM : INDIGNACIONIS – Beata Vergine seduta, adora il
 Bambino radiato; contorno perlinato
Bibliografia: CNI, IX, p. 298, n. 290.

79. 4,55 gr.; Ø mm 28,5; 3 h

Brera 4903; CNI, IX, p. 298, n. 290 (questo esemplare).

AR, *Da 10 bolognini*, senza data

D. • FRAN • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII – Busto di Francesco I a d., corazzato, con collare; contorno perlinato

R. • MONETA • DA • BOL • DIECI • – Stemma estense, interzato e spaccato in cartella ornata da volute, sormontata dall'aquila estense; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 296, n. 272var.

80. 3,50 gr.; Ø mm 28,6; 12 h

Brera 4901; CNI, IX, p. 296, n. 272var. (questo esemplare)

D. • FRAN • I • MVT • REG • E • C • DVX • V[III] • I • T •

R. • MONETA • DA • [B]OL • DIECI •

Nota: sul dritto legenda con D rovesciata. Errata descrizione nel CNI.

AR, *Da 8 bolognini*, senza data

D. • FRAN • I • MVT • REG • E • C • DVX • VIII – Busto di Francesco I a d., in abiti talari; contorno perlinato

R. • MONETA • DA • BOL • OTO – Stemma estense, interzato e spaccato in cartella ornata da volute, sormontata dall'aquila estense e con coronato; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 296, n. 274var.

81. 3,33 gr.; Ø mm 28; 8 h

Brera 4902 (*forata*); CNI, IX, p. 296, n. 274var. (questo esemplare)

D. • FRA[N • I M]VT • R[EG • E •]C • [DVX] • VIII

R. • MONE[TA •] DA [• BO]L • OTO

Note: errata descrizione nel CNI.

AR, *Giorgino* (col santo nulle nubi), senza data

D. • FRA • MV • REG • DVX • VIII – Busto di Francesco I a d., in abiti talari; sotto il busto I•T; contorno perlinato

R. • SANCVT • GIMIN • – Busto di san Geminiano mitrato, su nubi, benedice la città e con pastorale nella s; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 303, n. 331.

82. 2,64 gr.; Ø mm 24; 12 h

Brera 4904; CNI, IX, p. 303, n. 331 (questo esemplare)

D. • FRA • MV • REG • [DV]X • VIII I • T

R. • SANCVT • GIM[I]N •

Tavola 7



MI, *Giorgino* (col santo genuflesso), senza data

D. FRA • I • MVT • RE • E • C • D • VIII – Busto di Francesco I a d., corazzato; contorno perlinato

R. PROTE NOSTER – San Geminiano, mitrato, paludato, genuflesso, prega sulla città con le braccia aperte; in alto raggi; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 306, n. 364.

83. 2,06 gr.; Ø mm 22,2; 11 h

Comune 2967; CNI, IX, p. 306, n. 364 (questo esemplare)

D. FRA • I • MVT • RE • E • C • D • [VIII]

R. PROTE N[OST]ER

MI, *Muraiola*, senza data

D. FR • I • MV • RE • EC • DV • VIII – Testa di Francesco I a d.; in basso, • I • T •; contorno perlinato

R. (rosetta) NOBILITAS (rosetta) ESTENSIS – Stemma estense interzato, sormontato da corona, contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 317, n. 465.

84. 1,34 gr.; Ø mm 19,5; 2 h

Brera 4905; CNI, IX, p. 317, n. 465 (questo esemplare).

MI, *Muraiola*, senza data

D. simile, ma FR • I • MV • RE • E • C • DV • VIII e in basso, G • F • M •

R. simile, ma NOBILI • ESTENS

Bibliografia: CNI, IX, p. 316, n. 458var.

85. 1,49 gr.; Ø mm 18,5; 11 h

Comune 2963

D. [F]R • I • MV • RE • E • C • D[V •]VIII [G • F • M •]

R. NOBILI [• ES]TENS

MI, *Sesino* (con l'aquila), senza data

D. • FRA • I • MV • RE • EC • D • VIII • – Testa di Francesco I a d.; contorno perlinato; in basso, I • T

R. NOBILIT • ESTEN – Aquila estense, spiegata e coronata, volta a s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 319, n. 487var.

86. 0,76 gr.; Ø mm 15,4; 6 h

Brera 4906; CNI, IX, p. 319, n. 487var. (questo esemplare)

D. • FRA • I [• M]V • RE • EC • D • VIII •

R. NOBILIT • [E]STEN

Note: errata descrizione nel CNI.

MI, *Sesino* (con l'aquila), senza data

D. simile, ma • FRA • I • MV • RE • D • VIII • . in basso, • I • T •

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 319, n. 487var.

87. 0,72 gr.; Ø mm 17; 5 h

Comune 2966

D. FR[A •] I • MV • RE • D • VIII

R. NOBIL[IT] ESTEN

MI, *Sesino* (con l'aquila), senza data

D. FRA I M • R E C D VIII – Testa di Francesco I a d.; contorno perlinato

R. simile, ma NOBILI • ESTENS

Bibliografia: CNI, IX, p. 322, n. 512var.

88. 0,68 gr.; Ø mm 15; 9 h

Comune 2964; CNI, IX, p. 322, n. 512var. (questo esemplare)

D. FRA I M • R E C D [VI]II

R. NOBILI ES[TENS]

Note: errata descrizione nel CNI.

MI, *Sesino* (con l'aquila), senza data

D. simile, ma F R I M R E C D VIII

R. simile, ma NOBILIT • ESTEN

Bibliografia: CNI, IX, p. 322, n. 512var.

89. 1,12 gr.; Ø mm 16,5; 7 h

Comune 2965 (*salto di conio*)

D. FR[I M RE] C • D VIII

R. [NOILI ES]TENS

Alfonso IV d'Este (15 ottobre 1658 - 16 luglio 1662)

AR, *Mezza Lira*, 1661

D. • ALPH • IV • M • R • EC • DVX • IX • 1661 – Busto di Alfonso IV a d., corazzato; all'esergo, (ET); contorno perlinato

R. • NOBILITAS • ESTENSIS • – Aquila estense spiegata e caricata dello stemma coronato; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 325, n. 11.

90. 3,22 gr.; Ø mm 27,2; 1 h

Brera 4908; CNI, IX, p. 325, n. 11 (questo esemplare)

D. • ALPH • IV • [M • R] • EC • DVX • IX • 1661.

AR, *Mezza Lira*, 1661

D. simile, ma • ALPH • IV • M • R • EC • DVX • IX • 1661 •

R simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 326, n. 14.

91. 3,10 gr.; Ø mm 26,5; 6 h

Comune 2968; CNI, IX, p. 326, n. 14 (questo esemplare)

D. [(ET)].

AR, *Mezza Lira*, 1662

D. simile, ma • ALPH • IV • M • R • EC • DVX • IX • 1662 • all'esergo, •(ET)•

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 326, n. 15.

92. 3,08 gr.; Ø mm 25,9; 11 h

Comune 2969; CNI, IX, p. 326, n. 15 (questo esemplare)

D. • ALPH • IV • [M • R] • EC • DVX • IX • 1662 • [(ET)•]

93. 3,03gr.; Ø mm 26; 1 h

Brera 4907; Bibl.: CNI, IX, p.326, n.15

D. • ALP[H • IV] • M • R • EC • DVX • IX • 166[2 •]

R. • NOBILITAS • [EST]ENSIS •

MI, *Giorgino*, senza data

D. • ALPH • IV • M • R • EC : DVX • IX – Busto di Alfonso IV a d., corazzato;
in basso, • E • T •; contorno perlinato

R. SANTVS GEMINIA – San Geminiano, mitrato, paludato, genuflesso a d.,
prega sulla città con la braccia distese; in alto, a d., raggi di luce; contorno
perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 327, n. 23.

94. 1,42 gr.; Ø mm 22,7; 10 h

Brera 4909; CNI, IX, p. 327, n. 23 (questo esemplare)

D. • ALPH • IV • M • R • EC : DVX • IX [• E •] T •

R. SANTVS [GE]MINIA

MI, *Sesino*, senza data

D. ALPH • IV • DVX • IX • – Busto di Alfonso IV a d.; in basso, • E • T •;
contorno perlinato

R. MVTIN // SESIN // in cartella ornata; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 328, n. 28.

95. 0,62 gr.; Ø mm 15; 1 h

Comune 2972; CNI, IX, p. 328, n. 28 (questo esemplare)

D. A[LP]H • IV • DVX • IX • • E • T •

MI, *Sesino*, senza data

Tavola 8



D. simile, ma ALPH • IV • DVX • IX

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 328, n. 29.

96. 0,56 gr.; Ø mm 15,3; 7 h

Brera 4910; CNI, IX, p. 328, n. 29 (questo esemplare)

D. A[LPH] • IV • D[V]X • IX • E • T •

Francesco II d'Este (17 luglio 1662 - 6 settembre 1694)

AV, *Ungaro*, senza data

D. FRAN • II • D • G • MVT REG • ETC • DVX • X – Francesco II corazzato, elmato, stante, con asta nella d. e la s. sull'elsa della spada; contorno perlinato

R. NOBILITAS ESTENSIS – Aquila estense coronata, spiegata e caricata dello scudo estense interzato e partito; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 330, n. 7.

97. 3,50 gr.; Ø mm 22,2; 6 h

Comune 2971; CNI, IX, p. 330, n. 7 (questo esemplare)

98. 3,49 gr.; Ø mm 22,3; 6 h

Brera 4911; CNI, IX, p. 330, n. 7. (questo esemplare)

Note: il CNI descrive e classifica l'*ungaro* della collezione di Brera con il n. 6, invece corrisponde al n. 7.

MI, *Da 2 bolognini*, senza data

D. FRAN • II • MVT • REG • E • C • DVX • X – Busto di Francesco II a s., corazzato; contorno perlinato

R. DA • DVE BOLO GNINI – Aquila estense coronata, spiegata, volta a s.; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 330, n. 10.

99. 1,32 gr.; Ø mm 18,2; 6 h

Brera 4912; CNI, IX, p. 330, n. 10 (questo esemplare)

100. 1,58 gr.; Ø mm 18; 6 h

Comune 2970; CNI, IX, p. 330, n. 10 (questo esemplare).

MI, *Sesino* (con scritta), senza data

D. FRA II MVT REG E C DVX X • – Busto di Francesco II a s., corazzato; contorno perlinato

R. (*giglio*) // MVTIN // SESIN // *ornato* // in cartella ornata; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 331, n. 16var.

- 101.** 0,75 gr.; Ø mm 14,5; 5 h
Brera 4913; CNI, IX, p. 331, n. 16var (questo esemplare)
Note: descrizione errata nel CNI.

Luigi XIV di Francia (1702-1706)

MI, *Lira*, 1705

D. LVD (*giglio*) XIV (*giglio*) D (*giglio*) G (*giglio*) (*sole*) FR (*giglio*) TE NAV (*giglio*) R (*giglio*) – Busto di Luigi XIV a d., laureato; sotto il busto (*tre gigli*); contorno rigato

R. S GEMIN (*giglio*) MVTINÆ (*giglio*) PROTEC (*giglio*) – Guerriero, stante frontale, poggia la s. su scudo con stella di Modena e con la d. regge fascia su cui, AVIA PERVIA. All'esergo 1705; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 337, n. 42.

- 102.** 6,54 gr.; Ø mm 27,2; 6 h

Comune 2973; CNI, IX, p. 337, n. 42 (questo esemplare)

D. LVD (*giglio*) XIV (*giglio*) D (*giglio*) G (*giglio*) (*sole*) FR (*giglio*) [TE NAV (*giglio*) R (*giglio*)].

MI, *Lira*, 1705

D. simile, ma LVD (*giglio*) XIV (*giglio*) D (*giglio*) G (*giglio*) (*sole*) FR (*giglio*) EN (*giglio*) REX

R. simile, ma S GEMIN (*giglio*) MVTINÆ (*giglio*) PROTECT (*giglio*)

Bibliografia: CNI, manca.

- 103.** 5,71 gr.; Ø mm 27,4; 6 h

Brera 4916.

MI, *Mezza Lira*, 1704

D. LVD • XIV • DG • FREN • REX – Busto di Luigi XIV a d., corazzato; sotto al busto, (*tre gigli*); contorno rigato

R. MVTINÆ (*giglio*) ANNO (*giglio*) M (*giglio*) DCC (*giglio*) IV – Stemma di Modena, in cartella accartocciata su due trivelle decussate e sormontate da una fascia su cui AVIA PERVIA; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 332, n. 3.

- 104.** 2,94 gr.; Ø mm 24,9; 6 h

Comune 2975; CNI, IX, p. 332, n. 3 (questo esemplare).

MI, *Mezza Lira*, 1704

D. simile, ma LVD (*giglio*) XIV (*giglio*) DG (*giglio*) FR (*giglio*) E N (*giglio*) REX (*giglio*)

- R. simile, ma MVTINÆ ANNO •M •DCC •IV
Bibliografia: CNI, IX, p. 334, n. 17.
- 105.** 2,92 gr.; Ø mm 24, 8; 6 h
 Comune 2974 (*forata*); CNI, IX, p. 334, n. 17 (questo esemplare)
 R. MVTINÆ ANN[O •M •]DCC •IV
- MI, *Giorgino*, 1704
 D. LVD • XIV • DG • FR • E NAV • R • – Busto di Luigi XIV a d., corazzato;
 sotto il busto, (*fiore a cinque petali*); contorno rigato
 R. S • GEM • PRO TECT • MVTINÆ – San Geminiano mitrato, genuflesso,
 con pastorale nella s., con mano d. distesa e aperta prega su chiesa; in basso,
 4071; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 335, n. 27var.
- 106.** 2,14 gr.; Ø mm 21,3; 6 h
 Comune 2976; CNI, IX, p. 335, n. 27var. (questo esemplare)
 R. S • GEM • [PRO] TECT • [MVTIN]Æ [4071] (*data con cifre invertite*)
- 107.** 1,97gr.; Ømm21; 6 h
 Comune 2977; CNI, IX, p.335, n. 27var. (questo esemplare)
 D. LVD • XIV • DG • [FR • E NAV •] R • (*fiore a cinque petali*)
 R. S • GEM • PRO T[ECT • MVTIN Æ] 4071 (*data con cifre invertite*)
Note: il CNI classifica queste due monete della collezione comunale al n. 27,
 invece entrambe, pur essendo uguali tra loro, sono diverse dalla descrizione del
 CNI.
- MI, *Giorgino*, 1704
 D. simile, ma LVD • XIII • D • G • FR • ET • N • R • sotto il busto, 1704
 R. simile, ma S • GEM • PROTECT • MVTINÆ •
Bibliografia: CNI, IX, p. 335, n. 31.
- 108.** 2,20 gr.; Ø mm 21; 5 h
 Brera 4914; CNI, IX, p. 335, n. 31 (questo esemplare).
- MI, *Muraiola*, 1704
 D. LVD • XIII • D • G • FR • ET • NAV • R – Busto di Luigi XIV a d., coraz-
 zato; sotto il busto, (*rosetta*) contorno rigato
 R. MDCCIV (*rosetta*) MVTINÆ – Stemma di Modena, in cartella ornata, pog-
 giata su due trivelles decussate e sormontata da fascia su cui, AVIA • PER-
 VIA; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 336, n. 35.
- 109.** 1,09 gr.; Ø mm 18,2; 6 h
 Comune 2978; CNI, IX, p. 336, n. 35 (questo esemplare).

MI, *Muraiola*, 1704

D. simile, ma LVD • XIV • DG • FR • TE NAV • R • sotto il busto, (*tre gigli*)

R. simile, ma M•DCC•IV• (*fiore a cinque petali*) MVTINÆ

Bibliografia: CNI, IX, p. 336, n. 38.

110. 0,94 gr.; Ø mm 18,5; 6 h

Brera 4915; CNI, IX, p. 336, n. 38 (questo esemplare)

D. LVD • XIV • DG • FR • [TE NAV •] R • [(*tre gigli*)].

CU, *Sesino*, senza data

D. Anepigrafe – Giglio di Francia; contorno rigato

R. (*giglio*) // MVTIN // SESIN // (*foglia*) // in cartella barocca; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 339, n. 60.

111. 0,90 gr.; Ø mm 16; 6 h

Brera 4917; CNI, IX, p. 339, n. 60 (questo esemplare)

112. 1,19 gr.; Ø mm 16; 6 h

Comune 2980; CNI, IX, p. 339, n. 60 (questo esemplare)

113. 0,74 gr.; Ø mm 16; 6 h

Comune 2981.

CU, *Sesino*, senza data

D. Anepigrafe – Giglio di Francia; contorno rigato

R. (*giglio*) // MVTIN // SE • SIN // (*foglia*) // in cartella barocca; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 339, n. 61.

114. 0,98 gr.; Ø mm 16,2; 6 h

Comune 2979; CNI, IX, p. 339, n. 61 (questo esemplare).

Rinaldo I d'Este (II° periodo: 4 febbraio 1707 - 26 ottobre 1737)

AR, *Ducato*, 1719

D. • RAYNALDVS • I • MVT • REG • EC • D • XI • MI • I • – Busto di Rinaldo I a d., corazzato; sotto il busto, 1719; contorno rigato

R. • PROTECTOR • NOSTER ASPICE (*tre punti*) – San Geminiano mitrato, genuflesso, con pastorale nella s., prega con la d. protesa sulla città; in basso, 160; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 346, n. 55var.

115. 22,35 gr.; Ø mm 41; 6 h

Comune 3284; CNI, IX, p. 346, n. 55var. (questo esemplare)

Note: descrizione errata in CNI.

Tavola 9



AR, *Ducato*, 1719

D. simile, ma RAYNALDVS • I • MVT • REG • EC • D • XI • MI • I • sotto il busto, •1719 •

R. simile, ma • PROTECTOR • NOSTER ASPICE (*doppio punto*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 347, n. 59.

116. 22,17 gr.; Ø mm 40,4; 6 h

Brera 4964; CNI, IX, p. 347, n. 59 (questo esemplare).

AR, *Ducato*, data non leggibile

D. simile, ma [...]VS • I • MVT • R[...] • M • I (*tre punti*) [.....]

R. simile • P[...]STER AS[...] in basso, 160

Bibliografia: CNI, IX, p. 346, tipo nn. 55-

117. 20,96 gr.; Ø mm 41,3; 6 h

Comune 3283

Note: moneta non classificabile con esattezza per le pessime condizioni di conservazione.

AR, *Scudo* (103 bolognini), 1717

D. RAYNALDVS • I • MVT • R • M • EC • DVX – Busto di Rinaldo I a d., corazzato; sotto il busto, 1717; contorno rigato

R. NOBILITAS ESTENSIS • – Aquila estense, spiegata, coronata, volta a d., caricata dello scudo estense cuoriforme; sotto 103; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 345, n. 42.

118. 16,31 gr.; Ø mm 37,3; 5 h

Comune 3285; CNI, IX, p. 345, n. 42 (questo esemplare).

AR, *Scudo* (103 bolognini), 1719

D. simile, ma • RAYNALDVS • I • MVT • R • M • EC • DVX sotto il busto 1719

R. simile, ma NOBILITAS ESTENSIS •

Bibliografia: CNI, IX, p. 348, n. 67 (ma 15,99 gr.).

119. 15,99 gr.; Ø mm 37,6; 5 h

Brera 4965; CNI, IX, p. 348, n. 67 (questo esemplare).

AR, *Mezzo Ducato*, 1731

D. RAYNALDVS • I • MVT • REG • D • XI • MI • I • – Busto di Rainaldo I a d., corazzato, sotto il busto, 1731; contorno rigato

R. S • CONTARDVS • ÆSTENSIS • PROTECTOR – San Contardo nimbato, seduto a d. su roccia, con bordone nella s. poggiato alla spalla, prega con la

d. al petto; sullo sfondo la città e dietro, corona a cinque punte; all'esergo, 80; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 356, n. 132.

120. 11,22 gr.; Ø mm 33,8; 5 h

Brera 4921; CNI, IX, p. 356, n. 132 (questo esemplare)

D. [RAYNA]LDVS • I • [MVT •] REG • D • XI • MI • I • [1731]

R. S • [CONTAR]DVS • [ÆSTE]NSIS • PROTECTOR [80].

CU, *Mezzo Ducato* (prova in rame), data non leggibile

D. simile, ma RAYNALDVS • I • MVT • REG • D • XI • MI • I • sotto il busto, data illeggibile

R. simile, ma S • CONTARDVS • ÆSTENSIS • PROTECTOR • all'esergo, • 80 •

Bibliografia: CNI, manca.

121. 9,24 gr.; Ø mm 34; 9 h

Comune 3286.

MI, *Lira*, 1711

D. RAYNALDVS • I • MVT • REG • EC • DVX • XI • – Busto di Rinaldo I a d., corazzato; sotto il busto, 1711; contorno rigato

R. S • CO NTARDVS • EST • PROT • – San Contardo nimbato, seduto a d., con corona nella d. e bordone nella s.; nel campo, su cippo, VT // TVTIVS // R E // GNET //; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 343, n. 29.

122. 6,54 gr.; Ø mm 28; 6 h

Brera 4919; CNI, IX, p. 343, n. 29 (questo esemplare).

MI, *Giorgino*, 1726

D. RAYNALDVS • I • MVT • R • E • D • 1726 • – Busto di Rinaldo I a d.; contorno perlinato

R. S • GEMINI PRO • MV – San Geminiano, mitrato, paludato, genuflesso a d., prega a mani giunte; davanti, angelo con pastorale; dietro, la città; contorno perlinato

Bibliografia: CNI, IX, p. 351, n. 94.

123. 1,71 gr.; Ø mm 21; 6 h

Brera 4920; CNI, IX, p. 351, n. 94 (questo esemplare).

MI, *Giorgino*, 1726

D. simile, ma RAYNALDVS • I • MVT • R • E • D • 1726

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 351, n. 95.

- 124.** 1,61 gr.; Ø mm 21; 4 h
Comune 2982; CNI, IX, p. 351, n. 95 (questo esemplare)
- 125.** 1,66 gr.; Ø mm 20,8; 4 h
Comune 2983
D. [RAYNALDVS • I • MVT • R •] E • D • 1726
R. [S • GEMIN • PRO • MV].
- MI, *Giorgino*, 1727 (cifre invertite)
D. simile, ma RAYNALDVS • I • MVT • R • E • D • 7271
R. simile
Bibliografia: CNI, IX, p. 353, n. 110
Note: nel CNI erronea indicazione di una cifra 1 di 7271 con un 7 (7277).
- 126.** 1,73 gr.; Ø mm 21; 4 h
Comune 2984; CNI, IX, p. 353, n. 110 (questo esemplare)
- 127.** 1,65 gr.; Ø mm 21; 6 h
Brera 4918
D. contromarca: *giglio in cerchio perlinato*
R. contromarca: *quattro aquillette*.
- MI, *Muraiola da 2 bolognini*, 1716
D. RAYN • I • MVT • R • EC • D (*doppio punto*) – Testa di Rinaldo I a d.; sotto, 1716; contorno rigato
R. DA DVE BO LOGNINI • – Aquila estense, coronata, spiegata, volta a s.; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 344, n. 37.
- 128.** 0,96 gr.; Ø mm 17,7; 6 h
Comune 2985; CNI, IX, p. 344, n. 37 (questo esemplare)
R. [DA DVE] BO LOGNINI •
- MI, *Muraiola da 2 bolognini*, 1718
D. simile, ma 1718
R. simile
Bibliografia: CNI, IX, p. 346, n. 51.
- 129.** 1,19 gr.; Ø mm 17,9; 12 h
Brera 4922
D. [RA]YN • MV[T] • R • EC • [D] (*doppio punto*) [1718]
R. [DA] DVE BO LO[GNINI •].
- CU, *Sesino*, senza data
D. Anepigrafe – Aquila estense, coronata, spiegata, volta a s.; contorno rigato

Tavola 10



- R. MVT // SESIN // in cartella barocca sormontata da fregio; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 358, n. 152.
130. 1,02 gr.; Ø mm 16,5; 6 h
 Comune 2992
Note: il CNI descrive un solo tipo di questo sesino, anche se l'emissione si presenta con numerose varianti per forma e dimensione dei particolari descrittivi.
131. 1,01 gr.; Ø mm 16,2; 5 h
 Brera 4925
132. 0,98 gr.; Ø mm 16,3; 6 h
 Comune 2994
133. 0,87 gr.; Ø mm 17; 4 h
 Comune 3028
134. 0,81 gr.; Ø mm 16; 6 h
 Brera 4924
135. 0,81 gr.; Ø mm 16,4; 6 h
 Comune 2987
136. 0,78 gr.; Ø mm 16,5; 6 h
 Comune 2993
137. 0,75 gr.; Ø mm 16,4; 5 h
 Brera 4923; CNI, IX, p. 358, n. 152 (questo esemplare)
138. 0,74 gr.; Ø mm 16,3; 6 h
 Comune 2990; CNI, IX, p. 358, n. 152 (questo esemplare)
139. 0,82 gr.; Ø mm 16,5; 5 h
 Comune 2986
140. 0,78 gr.; Ø mm 16,2; 5 h
 Comune 2988
141. 0,76 gr.; Ø mm 16,4; 12 h
 Comune 2991
142. 0,63 gr.; Ø mm 16,6; 6 h
 Comune 2989.

Francesco III d'Este (27 ottobre 1737 - 22 febbraio 1780)

AR, *Scudo*, 1739

D. FRANCISCUS (*stella*) III (*stella*) MUT (*stella*) REG (*stella*) MIR (*stella*)
 DUX (*stella*) – Busto di Francesco III a d., corazzato; sotto il busto 1739;
 contorno a fregi

R. VETERIS MONU MENTUM DECORIS – Stemma estense interzato in
 palo, in cartella coronata entro collare del Toson d'Oro, ornata di volute; in
 alto, aquila estense; contorno a fregi

Bibliografia: CNI, IX, p. 361, n. 17.

- 143.** 28,33 gr.; Ø mm 42,9; 6 h
Brera 4952; CNI, IX, p. 361, n. 17 (questo esemplare).
- MI, *2 Lire o Quarantana*, 1738
D. FRANCISCUS • III • MUT • REG • MIR • DUX • – Busto di Francesco III
a d., corazzato; sotto il busto, 1738; contorno rigato
R. NON ÆMU LATUR (*doppio punto*) – Aquila estense coronata, ad ali
aperte, volta a s.; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 359, n. 1.
- 144.** 11,46 gr.; Ø mm 31,9; 6 h
Brera 4926; CNI, IX, p. 359, n. 1 (questo esemplare)
- 145.** 11,33 gr.; Ø mm 31,9; 6 h
Brera 4927; CNI, IX, p. 359, n. 1 (questo esemplare)
Note: il CNI attribuisce questi due esemplari rispettivamente al British
Museum e alla collezione comunale, in realtà appartengono alla collezione di
Brera.
- MI, *Lira*, 1738
D. simile, ma senza 1738
R. simile, ma in basso, 1738
Bibliografia: CNI, IX, p. 359, n. 4.
- 146.** 5,31 gr.; Ø mm 28,3; 6 h
Comune 2995; CNI, IX, p. 359, n. 4 (questo esemplare).
- MI, *Lira*, 1738
D. simile, ma FRANCISCUS • III • MUT • REG • MIR • DUX (*doppio punto*)
R. simile
Bibliografia: CNI, IX, p. 360, n. 6.
- 147.** 5,83 gr.; Ø mm 28,6; 6 h
Brera 4928; CNI, IX, p. 360, n. 6 (questo esemplare)
D. [FRANCIS]CUS • III • MUT • REG • MIR • DUX [(*doppio punto*)]
R. [NON ÆM]U LATUR (*doppio punto*)
- 148.** 5,30 gr.; Ø mm 28,5; 6 h
Brera 4929; CNI, IX, p. 360, n. 6 (questo esemplare).
- MI, *Mezza Lira*, 1738
D. simile, ma FRANCISCUS • III • MUT • REG • MIR • DUX • sotto il busto,
1738
R. simile, ma NON ÆMU LATUR (*doppio punto*)
Bibliografia: CNI, IX, p. 360, n. 14.

Tavola II



149. 2,32 gr.; Ø mm 24,6; 6 h
 Brera 4932; CNI, IX, p. 360, n. 14 (questo esemplare)
 D. FRANCISCUS • III • M[UT • REG] • MIR • DUX • 1738
 R. NON ÆMU [ILATUR (*doppio punto*)
150. 2,00 gr.; Ø mm 24,2; 6 h
 Comune 2996; CNI, IX, p. 360, n. 14 (questo esemplare)
 D. [FRANCIS]CUS • III • MUT • [REG • MIR • DUX] • 1738
 R. NON ÆMU [ILATUR] (*doppio punto*).
- MI, *Cappellone*, 1750
 D. FRANCIS • III • M • R • M • D – Busto di Francesco III a d., corazzato; contorno rigato
 R. DA • BOLOG // SEI • DEN // OTTO // 1750 in cartella ornata, sormontata da giglio; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 366, n. 57var.
151. 1,97 gr.; Ø mm 21,5; 6 h
 Comune 2997
 R. DA • BOLOG // SEI • DEN // OTTO // 17[50]
152. 1,54 gr.; Ø mm 21,5; 6 h
 Brera 4939; CNI, IX, p. 366, n. 57var. (questo esemplare)
 D. [FRAN]CIS • III • M • R • M • D
 R. [D]A • BOLOG // SEI • DEN // OTTO // 17[5]0
Note: errata descrizione nel CNI.
- MI, *Cappellone*, 1750
 D. simile, ma FRANCIS • III • M • R • M • DV
 R. simile
Bibliografia: CNI, IX, p. 366, n. 58.
153. 1,83 gr.; Ø mm 21,4; 6 h
 Comune 2998; CNI, IX, p. 366, n. 58var. (questo esemplare)
 D. FRANC[IS] • III • M • R • M • DO
- MI, *Giorgino*, 1740
 D. NOBILITAS ÆSTENSIS • – Aquila estense coronata, spiegata, volta a s., caricata dello stemma estense; contorno rigato
 R. S • CONTARDUS ÆSTENSIS – San Contardo stante a s., con bordone nella s. e braccio d. disteso; in basso, 1740; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 363, n. 39var.
154. 2,14 gr.; Ø mm 21,5; 6 h
 Comune 3000; CNI, IX, p. 363, n. 39var. (questo esemplare)
 D. NOBILI[TAS] ÆSTEN[SIS] •

155. 1,79 gr.; Ø mm 21,5; 6 h

Comune 3001

R. [S • CONTAR]DUS ÆSTENSIS

Note: errata descrizione nel CNI.

MI, *Giorgino*, 1741

D. simile, ma NOBILITAS ESTENSIS

R. simile, ma S • CONTARDUS ESTENSIS in basso, 1741

Bibliografia: CNI, IX, p. 364, n. 43var.

156. 2,13 gr.; Ø mm 21,5; 6 h

Brera 4936; CNI, IX, p. 364, n. 43var.

157. 1,76 gr.; Ø mm 21,3; 6 h

Brera 4937; CNI, IX, p. 364, n. 43var. (questo esemplare)

D. NOBILITAS E[STENSI]S

R. S • CONTARDUS [ESTENSIS]

158. 1,81 gr.; Ø mm 21,5; 6 h

Comune 3002

D. NOBILI[TAS] ESTENSIS

R. S • CONTAR[DUS] ESTENSIS

Note: il CNI descrive il rovescio di questi *giorgini* con uno o due punti nella legenda che in realtà sono parte del disegno del bordone in mano al santo.

MI, *Muraiola da 2 bolognini*, 1740

D. NOBILI ÆSTEN – Stemma estense coronato; contorno rigato

R. DA DUE // BOLOG // MOD // 1740 in cartella ornata; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 364, n. 40.

159. 0,83 gr.; Ø mm 18; 12 h

Brera 4934

D. [NOBILI] ÆSTEN

R. [D]A DUE // BOLOG // MOD // 174[0]

160. 0,95 gr.; Ø mm 18; 6 h

Brera 4935; CNI, IX, p. 364, n. 40

D. NOBILI [ÆSTE]N.

MI, *Muraiola da 2 bolognini*, 1741

D. simile, ma NOBILI ESTEN

R. simile, ma DA DUE // BOLOG // MOD // 1741

Bibliografia: CNI, IX, p. 364, n. 48.

161. 0,82 gr.; Ø mm 18; 6 h

Brera 4938

- D. [NOBIL]I [ESTE]N
 R. DA DUE // BOLOG // MOD // [1]741
- 162.** 0,89 gr.; Ø mm 18; 6 h
 Comune 3003
 D. N[OBIL]I ESTEN
- CU, *Bolognino*, senza data
 D. Anepigrafe – Aquila estense coronata, spiegata, volta a s.; contorno rigato
 R. BOLO // GNINO // in cartella ornata; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 367, n. 71.
- 163.** 2,64 gr.; Ø mm 21,1; 6 h
 Comune 3004; CNI, IX, p. 367, n. 71 (questo esemplare)
- 164.** 2,32 gr.; Ø mm 21; 6 h
 Comune 3005.
- CU, *Soldo*, senza data
 D. Anepigrafe – Gglio; contorno rigato
 R. (*ornato*) // SOL // DO // contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 367, n. 72.
- 165.** 1,52 gr.; Ø mm 19,9; 6 h
 Comune 3006
- 166.** 2,28 gr.; Ø mm 19,5; 6 h
 Comune 3007; CNI, IX, p. 367, n. 72 (questo esemplare).
- CU, *Sesino*, senza data
 D. Anepigrafe – Testa di Francesco III a d.; contorno rigato
 R. Anepigrafe – Stemma estense, interzato, spaccato e coronato; contorno rigato
Bibliografia: CNI, IX, p. 368, n. 74.
- 167.** 1,21 gr.; Ø mm 16,6; 6 h
 Comune 3009
- 168.** 1,05 gr.; Ø mm 17,5; 6 h
 Brera 4942
Note: esemplare con ribattitura al D. (su sesino di Rinaldo I d'Este)
- 169.** 0,92 gr.; Ø mm 17; 5 h
 Brera 4930
- 170.** 0,86 gr.; Ø mm 16,5; 6 h
 R. Stemma grande
 Comune 3008
- 171.** 0,86 gr.; Ø mm 16,9; 6 h
 Comune 2999

- 172 0,83 gr.; Ø mm 16,8; 5 h
Brera 4931
173. 0,82 gr.; Ø mm 16,6; 6 h
Brera 4941
174. 0,78 gr.; Ø mm 17,4; 5 h
Brera 4933
175. 0,72 gr.; Ø mm 17; 6 h
Brera 4940.

Ercole III d'Este (26 febbraio 1780 - 6 maggio 1796)

AR, *Da 3 scudi*, 1782

D. HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • EC • DVX • 1782 – Busto di Ercole II a s., con il collare del Toson d'oro; sul taglio del braccio (SL) in nesso; contorno a doppio cerchio perlinato

R. PROXIMA SOLI • – Stemma estense coronato, interzato e spaccato, circondato dal collare del Toson d'oro tra decorazioni estensi; contorno a doppio cerchio di perline

Taglio: (*ornato*) (*giglio*) MENSURA (*giglio*) (*ornato*) (88) (*croce*) ET (*croce*) (*ornato*) (*croce*) PRETIVM (*croce*) (*ornato*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 368, n. 1.

176. 27,71 gr.; Ø mm 40,8; 6 h

Brera 4955; CNI, IX, p. 368, n. 1 (questo esemplare)

Note: Il CNI descrive in modo errato le onorificenze degli ordini cavallereschi che ornano lo stemma estense: «collare del Toson d'oro fra quello di Santo Stefano e di Maria Teresa». In realtà a sinistra del Toson d'oro si trova l'onorificenza francese del Santo Spirito e a destra di Maria Teresa e di santo Stefano d'Ungheria (queste ultime due rappresentano un'onorificenza unica). Si veda C. CASSANELLI, G. CASSANELLI, *Le onorificenze degli ordini cavallereschi di Ercole II d'Este, presenti sulle monete da tre scudi due scudi e da uno scudo*, «Panorama Numismatico», 282 (marzo), 2013, pp. 37-40.

AR, *Da 2 scudi*, 1782

D. simile, ma HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • EC • DVX • + •

R. simile, ma PROXIMA SOLI (*doppio punto*) 1782

Taglio: (*croce*) MENSURA (*croce*) (*ornato*) (*croce*) (*ornato*) (*croce*) ET PRETIVM (*croce*) (*ornato*) (*croce*) (*ornato*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 369, n. 4.

177. 18,37 gr.; Ø mm 36,8; 6 h

Comune 3290; CNI, IX, p. 369, n. 4 (questo esemplare).

Tavola 12



AR, *Da 2 scudi*, 1783

D. simile, ma HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • EC • DVX
(*stella*)

R. simile, ma PROXIMA SOLI (*stella*) 1783

Taglio: simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 370, n. 13.

178. 18,42 gr.; Ø mm 37,4; 6 h

Brera 4958; CNI, IX, p. 370, n. 13 (questo esemplare).

AR, *Scudo*, 1782

D. simile, ma HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • EC • DVX
(*stella*)

R. simile, ma PROXIMA SOLI • 1782

Taglio: ornati rotondi

Bibliografia: CNI, IX, p. 369, n. 10.

179. 9,13 gr.; Ø mm 32; 6 h

Comune 3029; CNI, IX, p. 369, n. 10 (questo esemplare).

AR, *Scudo*, 1783

D. simile, ma HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • EC • DVX •

R. simile, ma PROXIMA SOLI J783

Taglio: ornati rotondi

Bibliografia: CNI, IX, p. 370, n. 15.

180. 9,23 gr.; Ø mm 31,5; 5 h

Brera 4943; CNI, IX, p. 370, n. 15 (questo esemplare)

181. 8,95 gr.; Ø mm 31,2; 6 h

Comune 3013; CNI, IX, p. 370, n. 15.

AR, *Tallero*, 1796

D. simile, ma HERCVLES • III • D • G • MVT • REG • MIR • DVX • nel
taglio del braccio P • T • ; contorno rigato

R. DEXTERA • DOMINI • EXALTAVIT • ME • 1796 – Scudo estense coro-
nato, interzato e spaccato, sovrapposto a trofeo di armi e bandiere; contorno
rigato

Taglio: (*ornato*) (*giglio*) MENSURA (*giglio*) (*ornato*) (88) (*croce*) ET (*croce*)
(*ornato*) (*croce*) PRETIVM (*croce*) (*ornato*)

Bibliografia: CNI, IX, p. 375, n. 59.

182. 28,08 gr.; Ø mm 40,6; 11 h

Comune 3287; CNI, IX, p. 375, n. 59 (questo esemplare).

AR, *Tallero*, 1796

D. simile

R. simile, ma DEXTERA • DOMINI (*stella*) (*stella*) EXALTAVIT • ME • 1796

Taglio: simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 375, n. 61.

183. 27,88 gr.; Ø mm 40,8; 12 h

Comune 3289 CNI, IX, p. 375, n. 61 (questo esemplare)

Note: descrizione errata nel CNI che attribuisce l'esemplare al 1795.

MI, *Muraiola* (da due *bolognini*), 1783

D. Aquila estense coronata, spiegata, volta a s.; ai lati, 17 83 contorno rigato

R. (*tre stelle*) // DA DVE // BOLOGNI // (*stella*) NI (*stella*) entro nel campo;
contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 371, n. 22.

184. 1,10 gr.; Ø mm 16,9; 6 h

Comune 3015; CNI, IX, p. 371, n. 22 (questo esemplare)

R. [(*tre stelle*)] // DA DVE // BOLOGNI // (*stella*) NI (*stella*)

185. 1,26 gr.; Ø mm 16,9; 6 h

Comune 3024.

MI, *Muraiola* (da due *bolognini*), 1784

D. simile, ma su cartella 1784

R. simile, ma • (*giglio*) • // DA DVE // BOLOGNI // • NI •

Bibliografia: CNI, IX, p. 374, n. 52.

186. 1,23 gr.; Ø mm 16,3; 6 h

Brera 4949; CNI, IX, p. 374, n. 52 (questo esemplare)

187. 1,03 gr.; Ø mm 16,3; 6 h

Brera 4948.

CU, *Bolognino*, 1783

D. Aquila estense, coronata, spiegata, volta a s., in scudo coronato ed accartocciato, ai lati, 17 83 entro ornato

R. UN // BOLOGNI // NO // (*giglio*) in cartella barocca; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 371, n. 27.

188. 2,91 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3021; CNI, IX, p. 371, n. 27 (questo esemplare)

189. 2,56 gr.; Ø mm 21,2; 5 h

Brera 4944; CNI, IX, p. 371, n. 27 (questo esemplare)

190. 2,20 gr.; Ø mm 21; 12 h

Comune 3018

D. diverso orientamento dell'ornato.

Tavola 13



CU, *Bolognino*, 1783

D. simile, ma ai lati 17 83

R. VN // BOLOGNI // (*stellina*) NO (*stellina*) in corona di palma; in alto, tre stelle; contorno a foglioline

Bibliografia: CNI, IX, p. 371, n. 28.

191. 2,56 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3022; CNI, IX, p. 371, n. 28 (questo esemplare)

R. [VN // BOLOG]NI // (*stellina*) NO (*stellina*).

CU, *Bolognino*, 1783

D. simile

R. (*stellina*) // VN // BOLOGNI // NO // (*stellina*) in ghirlanda di palma; contorno a foglioline

Bibliografia: CNI, IX, p. 372, n. 30.

192. 2,58 gr.; Ø mm 21,2; 6 h

Comune 3019; CNI, IX, p. 372, n. 30 (questo esemplare)

193. 2,30 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3016; CNI, IX, p. 372, n. 30 (questo esemplare).

CU, *Bolognino*, 1783

D. simile, ma contorno ornato

R. simile, ma VN // BOLOGNI // NO // • tra due rami di palma

Bibliografia: CNI, IX, p. 372, n. 34.

194. 3,11 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3011; CNI, IX, p. 372, n. 35 (questo esemplare)

195. 3,04gr.; Ø mm 21,3; 6 h

Brera 4945

196. 2,76 gr.; Ø mm 21; 6 h

Brera 4946; CNI, IX, p. 372, n. 34 (questo esemplare)

197. 2,49 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3017; CNI, IX, p. 372, n. 35 (questo esemplare)

198. 2,36 gr.; Ø mm 21; 6 h

Comune 3014; CNI, IX, p. 372, n. 35 (questo esemplare).

CU, *Bolognino*, 1783

D. simile

R. simile, ma (*stella*) // VN // BOLOGNI // NO

Bibliografia: CNI, IX, p. 372, n. 36.

199. 2,72 gr.; Ø mm 21; 6 h

Brera 4947; CNI, IX, p. 372, n. 36 (questo esemplare)

R. (*stella*) // VN // BO[LO]GNI // [N]O

CU, *Bolognino*, 1783

D. simile

R. simile, ma (*giglio*) V (*giglio*) N (*giglio*) // BOLOGNI // N (*giglio*) O senza
ghirlanda

Bibliografia: CNI, IX, p. 373, n. 39.

200. 2,90 gr.; Ø mm 22,6; 6 h

Comune 3020; CNI, IX, p. 373, n. 39 (questo esemplare)

Note: l'esemplare è stato ribattuto su altra moneta irriconoscibile.

CU, *Bolognino*, 1783

D. simile

R. simile, ma UN // BOLOGNI // N O // (*giglio*) in cartella barocca; contorno
rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 373, n. 42 (ma 2,86 gr.).

201. 2,86 gr.; Ø mm 21; 12 h

Comune 3023; CNI, IX, p. 373, n. 42 (questo esemplare)

R. [UN] // B[OLOGNI // NO] // (*giglio*).

CU, *Soldo*, 1783

D. (*stella*) // 1783 // (*giglio*) in ghirlanda d'alloro; contorno rigato

R. (*stella*) (*giglio*) (*stella*) // VN // SOLDI // (*ornato*) in ghirlanda di palma;
contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 373, n. 45.

202. 1,81 gr.; Ø mm 18,6; 6 h

Comune 3012; CNI, IX, p. 373, n. 45 (questo esemplare).

CU, *Soldo*, 1783

D. simile, ma 1783

R. UN // SOLDI // in cartella ornata a due centine; contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 374, n. 50.

203. 1,98 gr.; Ø mm 18,7; 6 h

Comune 3025

204. 1,77 gr.; Ø mm 18,5; 5 h

Comune 3010; CNI, IX, p. 374, n. 50 (questo esemplare).

CU, *Soldo*, 1784

D. simile, ma • (*giglio*) • // 1784 // (*stella*) e contorno rigato

R. simile

Bibliografia: CNI, IX, p. 374, n. 55.

205. 1,90 gr.; Ø mm 18,5; 6 h

Comune 3026; CNI, IX, p. 374, n. 55 (questo esemplare).

CU, *Sesino* (da 4 denari), senza data

D. Anepigrafe _ Giglio coronato; in alto, globetto; contorno rigato

R. • (*giglio*) • // DENARI // QVATTRO // (*ornato*) in quattro righe nel campo;
contorno rigato

Bibliografia: CNI, IX, p. 376, n. 64.

206. 1,02 gr.; Ø mm 15,6; 6 h

Comune 3027; CNI, IX, p. 376, n. 64 (questo esemplare)

207. 0,83 gr.; Ø mm 15,6; 5 h

Brera 4950.

Crediti fotografici

Bologna, Galleria Nobile, p. 140
Busto Arsizio, Civiche Raccolte d'Arte di Palazzo Marliani Cicogna, p. 96
Firenze, Foto Torquato Perissi, p. 112
Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani, Augusto Rizza, p. 240
Lodi, Provincia/Bologna, Fondazione Zeri, p. 93
Madrid, Biblioteca Nacional de España, p. 42
Milano, Archivio Pietro Chiesa/Pandullo Taborri, pp. 228, 230, 233, 237
Milano, Archivio Pietro Chiesa, pp. 234, 235, 239, 246
Milano, Arcidiocesi/Chiara Cassinelli, pp. 202, 209
Milano, Arcidiocesi /Luigi Parma, p. 102
Milano, Arcidiocesi/Archivio fotografico Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese – su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, pp. 101, 107, 110, 113, 203, 204, 209
Milano, Archivio fotografico Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese – su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, pp. 80, 205
Milano, Archivio Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza e Brianza, Pavia, Sondrio e Varese – su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 21
Parigi, Bibliothèque nationale, p. 44
San Lorenzo El Escorial, p. 95
San Lorenzo El Escorial, Real Colección de Estampas, pp. 43, 45, 46, 48, 51
Urbino, Archivio storico fotografico Galleria Nazionale delle Marche/Marco Fanelli – su concessione Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 103
Vienna, Albertina, p. 44

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati:

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, pp. 256, 257, 258, 259, 263, 265, 266, 267
Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana/Roberto Marossi, pp. 185, 187, 188, 190, 191
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, pp. 41, 47, 81, 83
Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli/Luca Postini, p. 49
Civiche Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco/Foto Mauro Ranzani, pp. 16, 19, 25, 26
Civiche Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco/HALTADEFINIZIONE® IMAGE BANK, Novara, pp. 20, 23, 24
Civico Archivio Fotografico, pp. 14, 15, 17, 22, 24, 162, 163, 164-165, 166, 167, 168, 169, 170, 171
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano/Roberto Mascaroni/Saporetti Immagini d'arte, pp. 115, 147
Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano/ HALTADEFINIZIONE® IMAGE BANK, Novara, pp. 109, 130, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154
Gabinetto Numismatico e Medagliere del Castello Sforzesco, Milano, pp. 283, 289, 292, 297, 301, 304, 307, 311, 316, 320, 323, 328, 331
Raccolte d'Arte Antica, Pinacoteca/Sergio Anelli, p. 207
Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano/Roberto Mascaroni/Saporetti Immagini d'arte, pp. 231
Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano/Mauro Ranzani, pp. 254, 255

Finito di stampare nel mese di Settembre 2015
presso le Arti Grafiche Torri srl - Cologno Monzese (Mi)