

INTRECCI D'ARTE

10, 2021



Direzione scientifica

Marinella Pigozzi Università di Bologna, Italia

Sonia Cavicchioli Università di Bologna, Italia

Comitato scientifico

Eliana Carrara Università di Genova, Italia; **Mary Vaccaro** University of Texas, Arlington, USA; **Jana Zapletalova** University Palacki of Olomouc, Czech Republic; **Sonia Cavicchioli** Università di Bologna, Italia; **Pascal Dubourg Glatigny** CNRS, Centre Alexandre-Koyré, Paris, France; **Ada Patrizia Fiorillo** Università di Ferrara, Italia; **Martina Frank** Università Cà Foscari, Venezia, Italia; **David Garcia Cueto** Universidad de Granada, Spagna; **Eckhard Leuschner** Universität Würzburg, Germany; **Emanuele Lugli** Stanford University, California, USA; **Sergio Marinelli** Università Cà Foscari, Venezia, Italia; **Isabel Mendonça** Universidade Nova, Instituto de Historia da Arte, Lisboa, Portugal; **Daniele Sanguineti** Università di Genova, Italia

Con contributi di

David Ekserdjian, Angela Ghirardi, Stefano L'Occaso, Dalibor Lešovský, Veronika Lorencová, Elisa Marangon, Gianni Nigrelli, Marinella Pigozzi, Roberta Serra, Martin Zlatohlávek, Eliška Zlatohlávková

Gli interventi sono stati sottoposti a doppia revisione anonima

Redazione

Francesco Guidi Università di Roma Tor Vergata, Italia/École Pratique des Hautes Études - PSL, France

Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

ISSN 2240-7251

License Creative Commons CC BY 3.0

In copertina: Biagio Pupini, *Adorazione dei Magi*, Washington, National Gallery of Art

INTRECCI D'ARTE – 10, 2021



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

INDICE

7

M. ZLATOHLÁVEK

Drawings by Giulio Campi for the Frescoes Located in the Choir of the Church of Sant'Agata in Cremona: 1537

23

D. EKSERDJIAN

Undici dipinti per Bagnacavallo Senior

33

R. SERRA

Biagio Pupini, non solo disegni!

51

A. GHIRARDI

Pellegrini nell'Aldilà: Dante e Virgilio in un disegno di Bartolomeo Passerotti al Louvre

61

S. L'OCCASO

Miscellanea di disegni del Cinquecento tra Roma e Lombardia (Cristoforo Caresana, Giovan Paolo Cavagna, Teodoro Ghisi, Luzzio Luzzi, Bernardino Malpizzi, Cesare Nebbia, Enea Salmeggia)

73

G. NIGRELLI

Intorno a un nuovo documento su Tiziano Aspetti (1557/1559-1606), scultore padovano

87

E. ZLATOHLÁVKOVÁ

Alcune osservazioni sul recente rinvenimento di un quadro rappresentante il «Giudizio universale» alla maniera di Hans Rottenhammer

99

D. LEŠOVSKÝ

The Martyrdom of St. Lawrence by Lazzaro Tavarone. An unknown study in the National Gallery in Prague

109

M. PIGOZZI

La processione a Forlì del 1636 in onore della Madonna del Fuoco e gli incroci dei saperi. Il progettista degli apparati

127

V. LORENCOVÁ

Paolo Pagani. Jesus Miraculously Heals a Blind Man

133

E. MARANGON

«Difeso... con ogni mezzo sul suolo patrio». Armando Ottaviano Quintavalle e il salvataggio del patrimonio artistico di Parma al castello di Torrechiara

M. PIGOZZI, [recensione] Sergio Marinelli, *«Storia della prospettiva
significante»*, Verona, Colpo di fulmine Edizioni,
2021, 231 pp., 170 ill.

DRAWINGS BY GIULIO CAMPI FOR THE FRESCOES LOCATED IN THE CHOIR OF THE CHURCH OF SANT'AGATA IN CREMONA: 1537

Martin Zlatohlávek

ABSTRACT

On 5 April 1537, Giulio Campi (or “magister Giulio Campi Pictor Cremonese”) entered into a contract with the administrators (or “signori Massari et fabriceri”) of the Church of Sant’Agata in Cremona. It concerned decorating both sides of the presbytery of the aforementioned church with four paintings depicting scenes from the life of St. Agatha, two artworks on each side, using good and pure colours, for an agreed price of 200 imperial liras. This succession of the individual scenes complies with the legend of St. Agatha, as recorded by Jacobus de Varagine.

KEYWORDS: Giulio Campi; Martyrdom of St. Agata; Jacobo de Varagine; Cremona; St. Agata; Frescoes; 1537

Disegni di Giulio Campi per gli affreschi nel coro della chiesa di Sant’Agata a Cremona: 1537

ABSTRACT

Il 5 aprile 1537 Giulio Campi (o “magister Giulio Campi Pictor Cremnese”) stipulò un contratto con gli amministratori, i “signori Massari et fabriceri”, della chiesa di Sant’Agata a Cremona. Si trattava di decorare entrambi i lati del presbiterio della suddetta chiesa con quattro dipinti raffiguranti scene della vita di Sant’Agata, due opere per lato, con colori di qualità, per un prezzo concordato di 200 lire imperiali. La successione delle singole scene è conforme alla leggenda di Sant’Agata, come narrata da Jacopo da Varagine.

PAROLE CHIAVE: Giulio Campi; Martirio di Sant’Agata; Jacopo da Varagine; Cremona; Sant’Agata; Affreschi; 1537

On 5 April 1537, Giulio Campi (or “magister Giulio Campi Pictor Cremonese”) entered into a contract with the administrators (or “signori Massari et fabriceri”) of the Church of Sant’Agata in Cremona. It concerned decorating both sides of the presbytery of the aforementioned church with four paintings depicting scenes from the life of St. Agatha, two artworks on each side, using good and pure colours, for an agreed price of 200 imperial liras. The money was agreed to be paid in several instalments, as follows: 50 liras as a prepayment at the start of the work, 50 liras after the completion of the first two paintings, 50 liras after the completion of the third painting, and 50 liras after fulfilling the entire contract. On 9 April, Giulio Campi (or “Julio de Campo Pictor Cremonese”) confirmed that he had received 50 imperial liras, as a partial payment for the paintings he was supposed to create in the presbytery of the Church of Sant’Agata in Cremona, from Bernardino di Crotti, who was the administrator (or “fabricier”) of the church¹. The contract did not explicitly state any specific themes that were meant to be depicted by Campi in the choir of the church. They were perhaps determined by final model drawings, enclosed as an annexe to the contract. Only one of them was preserved to this day; the *Burial of St. Agatha*².

This paper was supported by the grant “GAČR no. 20-09368S.” Translated in English by Daniel Řezníček.

¹ A part of the contract and a receipt regarding the payment of the first instalment were first published by Federico Sacchi in: Sacchi 1872, p. 234. The entire contract, on whose back side there is a confirmation by Giulio Campi relating to his acceptance of 50 imperial liras from 9 April 1537 and which is stored in the Archivio parrocchiale di Sant’Agata, Cremona, Fabbr. Cart. 1°, was published by Gheroldi 2006, p. 37, note no. 1. See also Miller in Cremona 1985, p. 460, doc. 17 and 18.

² Oxford, Ashmolean Museum, P.II, 140; see Gheroldi 2006, p. 28.

The Church of Sant'Agata in Cremona houses a reliquary, dated to the beginning of the 14th century. On the front side, there is *Madonna and Child*, while the back side bears a panel depicting *Scenes from the Legend of the Life and Martyrdom of St. Agatha*. As was pointed out by Vincenzo Gheroldi³, the selected scenes from the Legend of St. Agatha, written by Jacobus de Varagine in the *Legenda aurea*, painted on the back side of the reliquary, reflected the form of the legend that complied with the local tradition and as such might have influenced the selection of scenes for Campi's frescoes in the presbytery of the church. In total, the reliquary represents twelve scenes. A special emphasis is put on a scene in which Peter the Apostle visits and attends to the wounded Agatha in prison. The painted legend starts in the upper left corner of the reliquary. The first scene shows St. Agatha, disgusted by the environment of a brothel kept by the pimp Aphrodisia and her nine daughters. Agatha was sent to the brothel by Quintianus, the Roman prefect of Catania, when the Christian woman rejected his marriage proposal. According to the legend, Quintianus was of un noble birth, licentious, mean, and professing pagan idols («Quintianus (...) consularis Siciliae, ...ignobilis, libidinosus, avarus et ydolis deditus», sending the saint to «cuidam meretrici nomine Aphrodisiae et novem filiabus eius eiusdem turpitudinis, ut per triginta dies suaderent ei quomodo eius animum immutarent», 'The Legend of St. Agatha' in *Legenda aurea*, pp. 10-12). Despite the fact that Aphrodisia tried to use various different means, she was unable to convince Agatha to engage in prostitution. Therefore, she turned to Quintianus again, who had Agatha summoned before him in order to interrogate her regarding her faith. St. Agatha before the prefect Quintianus, seated on a throne, is depicted in the second scene in the upper row of scenes on the reliquary. Agatha declared that she was a servant of Christ and would follow nobody else but him. Thereafter, the offended suitor had her whipped, which is depicted in the third scene, and put in prison, as represented in the fourth scene. The fifth scene in the upper row shows the culmination of Agatha's suffering, as Quintianus ordered that her breasts should be cut off. Wounded, she was put in prison again. At night, St. Peter appeared to her in order to heal her wounds. However, the author of the *Legenda* described him as an old man whom Agatha did not recognize («Et ecce, circa mediam noctem venit ad eam quidam senex quem antecedeat puer luminis portitor», 'The Legend of St. Agatha' in *Legenda aurea*, p. 58). As we have already mentioned, the apostle, coming equipped with a vase of ointment with the aim of healing the saint woman's wounds, is represented in the central scene of the reliquary. Its size matches two rows of the remaining scenes. The light surrounding the old Peter frightened the guard. This can be seen in the central scene on the reliquary, on the right side, as well as read in the original legend («immenso lumine custodes territi»). According to the *Legenda*, St. Peter was accompanied by a young boy bearing a flaming torch⁴. The following unfolding of the legend is represented in the two lower rows of scenes on the reliquary. St. Agatha once again rejected the prefect's paganism and continued to worship Jesus Christ. Therefore, Quintianus had embers and shards prepared in order to torture the naked saint on them. However, at that moment, an earthquake engulfed all of Catania and its prefect with his evil advisors («Quinziano iussit testas fractas spargi et sub testas carbonem ignitos inmitti et ipsam nudo corpore volutari. Quod cum fieret, ecce terremotus nimius factus est et totam civitatem ita concussit ut pars corruens duos consiliarios Quintiani opprimeret», 'The Legend of St. Agatha' in *Legenda aurea*, p. 88, 89). These events are described in the first two scenes of the upper of the two lower rows of painted scenes. The third scene shows the general public, sympathising with the saint's suffering («omnis populus... conclamans quod propter iniustum agathae cruciatum talia paterentur», 'The Legend of St. Agatha' in *Legenda aurea*, p. 89). The dying and praying Agatha was transported to prison, which was subsequently turned into a shrine. The bottom row of scenes starts with the burial of St. Agatha. During the

³ Gheroldi, 2006, p. 33.

⁴ Hans Aurenhammer adds that this boy was in fact Infant Jesus: «hl. Petrus, dem in diesem Fall das Christkind mit einer Kerze in das Gefängnis leuchtet»; see Aurenhammer 1959-1967, p. 68.



1, Giulio Campi, *St. Agatha's Breasts are Cut Off*, 1537, Cremona, Sant'Agata



2, Giulio Campi, *Torture of St. Agatha with Fire*, 1537, Cremona, Sant'Agata

ceremony, an angelic youngster appeared, accompanied by more than a hundred men dressed in white. The young man placed a marble slab next to the head of the saint. It bore an inscription that read: MENTEM SANCTAM SPONTANEAM, HONOREM DEO ET PATRIAE LIBERATIONEM. The inscription is actually not legible on the reliquary. Quintianus decided to flee, but while crossing a river on a boat, two of his horses ran into him, knocking him into the river, where he drowned («Quintianus autem, dum ad eius investigandas divitias pergeret duobus equis inter se fremitum dantibus calcesque iactantibus, unus eum morsu appetiit, alter calce percussus in flumine proiecit... », 'The Legend of St. Agatha' in *Legenda aurea*, p. 100). The last scene on the reliquary is damaged, but we can still state that it depicts St. Agatha protecting the city of Catania from disasters, the source of which is the fuming volcano of Mt. Etna⁵.

In the Cremona church that was consecrated to the saint, Giulio Campi painted two rather large frescoes on the left, Gospel side of the choir. The first fresco, which marks the start of the cycle, depicts a scene where *St. Agatha's Breasts are Cut Off* (fig. 1). The other fresco shows *St. Peter Visiting St. Agatha in Prison*. On the opposite, Epistle side of the choir, the cycle continues with a scene (closer to the altar) depicting the *Torture of St. Agatha with Fire* (fig. 2). The cycle is concluded with the *Burial of St. Agatha*. This succession of the individual scenes complies with the legend of St. Agatha, as recorded by Jacobus de Varagine. However, Vincenzo Gheroldi substantiated⁶ that Giulio Campi proceeded in a different order when working on the frescoes. First, he painted the *Burial of St. Agatha* on the right, Epistle side. Next, he continued with the *Torture of St. Agatha with Fire* on the same side. Thereafter, he moved to the left, Gospel side,

⁵ Pace 2015-2016.

⁶ Gheroldi 2006, p. 24.

where he first painted the scene in which *St. Agatha's Breasts are Cut Off*, and ultimately *St. Peter Visiting St. Agatha in Prison*. He completed the work still in the year 1537, which can be deduced from the signature and date found on the bases of the illusive pilasters that separate one scene from another on both sides of the choir. On the right side, which was completed first, we can see a signature written in capital letters that reads: IVLIVS CAMPVS FACIEBAT. On the left side, the artist wrote the date MDXXXVII upon completing the commission.

The first scene of the Cremona church cycle, in which a mercenary cuts off St. Agatha's breasts, is an expression of Giulio Campi's free inventiveness and creativity, i.e. it was not in any way derived from or dependent on the composition of the depiction of this scene on the reliquary. There, the scene only features two figures – the saint and her tormentor – and Agatha's arms are spread out, as if they were tied to a cross. On the other hand, Giulio Campi approached the theme in a different way; as a multi-figural scene set in an environment of classical-antiquity-like architecture characterised by columns. This conception is confirmed and underlined by an inscription on the bottom of a plinth that reads "SPQR". However, the second scene, on the theme of *St. Peter Visiting St. Agatha in Prison*, is similar to the corresponding scene on the reliquary in terms of its composition. St. Peter, bringing with him some healing ointment, and the wounded St. Agatha stand facing each other. In between the two of them, both scenes depict a boy carrying a torch that brings light into the deep night. Giulio Campi also utilised the motif from the legend regarding the fact that the light frightened the prison guards, but in contrast to the version found on the reliquary, he painted more guards and placed them to the left, behind St. Peter. The third scene in the church choir, depicting the *Torture of St. Agatha with Fire*, is again very different from the depiction on the reliquary. The author of the reliquary panel followed the legend more closely, representing Agatha completely naked and lying on embers. In contrast to him, Giulio Campi did not adhere to the legend very strictly, as his saint is dressed and kneels on a plinth, under which there is merely some kind of a "heater" with embers. Also this scene was conceived as a multi-figural scene set in classical-antiquity-like architecture by Campi. Its layout is segmented by a balcony with a balustrade. The composition of the fourth scene, depicting the *Burial of St. Agatha*, as represented on the reliquary and in the church choir, shares certain similarities. The dead Agatha is lying on a sarcophagus and an angel is holding a slab with an inscription near her head. The sarcophagus is surrounded by angels and men dressed in white cloaks. Giulio Campi set the burial scene into a church architecture, ending with a concha with a golden mosaic.

Nonetheless, there are two drawings by Giulio Campi that have survived to this day, whose themes were determined by Giulio Bora and Martin Zlatohlávek to be also related to the legend of the suffering and martyrdom of St. Agatha. First, a drawing from Modena (Galleria Estense) was titled by Bora the *Trial of St. Agatha*. It preceded the torturing during which her breasts were cut off⁷. Upon comparing the Modena-kept drawing against the scenes found on the reliquary panel, it is found out that it is compositionally similar to the second scene in the upper row, in which Agatha is summoned before the prefect Quintianus after refusing to work as a prostitute and subsequently sentenced to the punishment of breast cutting. The other drawing comes from the Teplice (Czech Republic) collection of the Clary-Aldringen family and is nowadays kept in the Regional Museum in Teplice⁸. It was originally published by Martin Zlatohlávek in connection with Giulio Campi's frescoes located in the Cremonese Church of St. Margaret (Santa Margherita)⁹, but later it was put into relation with the themes from the

⁷ Giulio Campi, *Trial of St. Agatha*, line drawing in brown tone, traces of black chalk, paper with a 149 mm diameter, Modena, Galleria Estense, inv. no. 1248, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 192, catalogue no. 31.

⁸ Giulio Campi, *St. Agatha Preaching the Gospel*, line drawing in brown tone, paper 182×162 mm, Teplice, Regional Museum, inv. no. CA 509.

⁹ Zlatohlávek in Prague 1995, pp. 152-153, catalogue no. 52.

Legend of St. Agatha¹⁰. Even before that, Marco Tanzi noted that this Teplice-kept drawing was associated with the aforementioned Modena-kept drawing¹¹. Martin Zlatohlávek then established its theme as *St. Agatha Preaching the Gospel* to the pagan prefect who endeavoured to marry her. Zlatohlávek identified the prefect as the seated figure on the left, of which only the legs are indicated. This would mean the scene is closely associated with the *Trial of St. Agatha*, where the saint confessed that her only lord was Jesus Christ. In that case, the Teplice-kept drawing could possibly be a variant of the scene depicting the *Trial of St. Agatha*. Nonetheless, the supernumerary figures do not support this assertion. While in the *Trial*, Agatha is surrounded by men, some of them in armour, the Teplice-kept drawing features mostly women. Therefore, we could interpret this scene as *St. Agatha Preaching in a Brothel*¹². The keeper of the brothel, Aphrodisia, tried to convince Agatha, who was placed there as a result of an order by the prefect Quintianus, to become a prostitute. However, Agatha replied with a reference to Christ, whom she believed and who would not allow her to live this kind of life. The first scene found on the reliquary of St. Agatha represents the disgust of the saint over the brothel environment, where she was involuntarily placed. The scene drafted by Giulio Campi has a positive character, depicting the endeavour of St. Agatha to persuade the “fallen” women to choose a different way of life, which contrasts with the disgust over the environment expressed by Agatha on the reliquary. None of the scenes were painted as a fresco in the choir of the church in Cremona. It is interesting that the drawings kept in Modena and Teplice both have a circular composition. According to the contract with the administrators of the Church of Sant’Agata in Cremona, Giulio Campi was meant to create four paintings. As was already pointed out by Giulio Bora¹³, Giulio Campi eventually decided to depict more dramatic scenes from the saint’s martyrdom than the *Trial of St. Agatha*, to which we can also add the rather serene scene of *St. Agatha Preaching in a Brothel*. Notwithstanding this knowledge, we could still ponder on Campi’s original intention to use the two scenes, and perhaps some more, in the circles that decorate the painted pilasters separating the scenes on both sides of the church choir. The circles could have been used to further elaborate on the legend through more scenes, following the example of the back side of the reliquary.

As was pointed out already by Filippo Baldinucci (1624-1697)¹⁴, some of the figures depicted in the frescoes on the theme of the legend of St. Agatha were derived by Giulio Campi from the work of Antonio de’ Sacchis, known as Pordenone (1484-1539). Namely, it is especially a man with a turban from the scene titled *St. Agatha’s Breasts are Cut Off* or a figure of a bald man leaning out of the gallery in the *Torture of St. Agatha with Fire*. They were derived from the rich array of figural supernumeraries depicted in Pordenone’s painting from 1521-1522 titled *Crucifixion*, also known as *Golgotha*, which can be found on the interior wall of the front façade of the Cremona Cathedral. However, figures were not the only source of inspiration that Campi used. Another similarity was the compositional conception of some of the scenes and according to Vincenzo Gheroldi, the artist also drew from Pordenone’s other figurative models¹⁵. A scene in an elusive concha, depicting the of *Sacrifice of Isaac*, located in the architectural element within the scene representing the *Burial of St. Agatha* was based on Pordenone’s fresco titled *Lamentation*, located in the Cremona Cathedral, where this scene including a peacock is also set in an elusive concha. Pordenone worked on it in 1521. Next, the composition of the scene *Torture of St. Agatha with Fire* emulates Pordenone’s fresco from the Church of Santa Maria di

¹⁰ Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 191, catalogue no. 30.

¹¹ Tanzi 1996, p. 145, note no. 23.

¹² This scene, also titled *St. Agatha in a Brothel* or *St. Agatha among Aphrodisia’s Daughters* was painted, for instance, by Paolo Gismondi (1612-1685) in the church of Sant’Agata dei Goti in Rome between the years 1633 and 1636.

¹³ Bora in Cremona 1985, p. 282, catalogue no. 2.6.2.

¹⁴ Baldinucci 1681-1728, V, p. 120: «alcune Pitture del Campi, fatte col gusto di quel Maestro».

¹⁵ Gheroldi 2006, p. 31.

Campagna in Piacenza on the theme of *Disputation of St. Catherine* from the years 1531 and 1532. Furthermore, Gheroldi noticed the identical perspective arrangement of the scene frames of Campi's frescoes and the framing of the aforementioned *Crucifixion* by Pordenone, found on the front wall of the Cremona Cathedral. The framing consists of tilted squares, painted in accordance with the principle of linear perspective, that contain a circular decoration in the middle¹⁶. We might add that regarding the decorative strips above the scenes on both sides of the choir, Campi may have also been inspired by the decorative fruit-like and flower-like festoons found in the vaulting bay of the first chapel on the left in the church of San Giovanni Evangelista in Parma. This painting decoration was one of the early works produced by Francesco Mazzola, known as Parmigianino (1503–1540), and is dated 1522–1523. Here, Parmigianino also painted, among other things, the *Suffering of St. Agatha* and opposite to it *St. Lucia with St. Apollonia*. Giulio Bora suggested¹⁷ that the scene of the *Trial of St. Agatha*, whose conception and composition remains to be known only from the Modena-kept drawing, referred in its composition to a print by Albrecht Dürer on the theme of *Christ before Caiaphas* from the *Little Passion* (published in print in 1511) or from an analogous print from one of the transalpine workshops. In relation to this, Martin Zlatohlávek pointed out a print by Heinrich Aldegrever titled *Potiphar's Wife Accusing Joseph* from 1532 (Holl., I, p. 13). Its composition is based on the aforementioned artwork by Dürer, but the figure of Christ was replaced with Potiphar's wife, who can be said to have been more useful to Campi in terms of depicting Agatha during a trial¹⁸.

The Teplice collection of the Clary–Aldringen family contains the largest number of preserved preparatory drawings for Campi's frescoes executed in the choir of the Church of Sant'Agata. From those that have already been published, they include mainly sketches that were performed using a pen in a rather cursory manner, representing parts of figural compositions and also individual figures¹⁹. No detailed figure studies, such as the drawing titled *Halberdier* kept in the Louvre in Paris²⁰, or modelli, such as the *Burial of St. Agatha* from Oxford²¹, had hitherto been identified in this collection. However, this fact has recently changed with the discovery of several drawings in the Slovak National Gallery in Bratislava which were identified as having once been part of the former collection of the Teplice-based Clary–Aldringen family.²² The Gallery houses

¹⁶ Gheroldi 2006, p. 32.

¹⁷ Bora in Cremona 1985, p. 282, catalogue no. 2.6.2.

¹⁸ Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 192.

¹⁹ Prague 1995, pp. 60–85; Cremona 1997, pp. 190–203.

²⁰ Giulio Campi, *Halberdier*, red chalk, paper 319×215 mm, written in pen on the bottom: *Tiziano*, Paris, Département des Arts Graphiques, inv. no. 5521, identified by Parker 1956, p. 74; Bora in Cremona 1985, p. 282; published by Zlatohlávek in Prague 1995, pp. 70–71, catalogue no. 17; Gheroldi 2006, p. 28. The back side of the folio bears a red chalk sketch of a figure of a soldier who can be found on the very left of the fresco titled *Torture of St. Agatha with Fire*. In addition to this, the back side also features a line drawing of St. Sebastian, which might be a study for a painting on the theme of *Madonna and Child, St. Roch, and St. Sebastian*, which is supposedly a very early work by Giulio Campi. Nowadays the painting is located in the chapel of Casa di Sant'Angela Merici in Cremona. The front side of the Louvre-kept drawing was traditionally attributed to Titian, based on the note on the bottom. This figure, allegedly by Titian, was copied by artists all the way into the 19th century, such as Odilon Redon or Edgar Degas. Their drawings depicting this figure are also housed in the Louvre in Paris.

²¹ Giulio Campi, *Burial of St. Agatha*, line drawing in brown tone, squared up using a black pencil, paper 346×244 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. no. 140; published by Parker 1956, pp. 73–74; Bora in Cremona 1985, p. 282; Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 202, catalogue no. 44.

²² Zdeněk Kazlepka first drew attention to the drawings of Giulio Campi in the National Gallery in Bratislava, as part of the former Clary–Aldringen collection, at the *Ars linearis* colloquium held at the National Gallery in Prague in 2018. Drawings for the decoration of the presbytery of the Church of St. Agates in Cremona were first published by Martin Zlatohlávek in: Zlatohlávek 2019. The whole set of drawings by Giulio Campi from the Bratislava National Gallery was then published by Agostino Allegri and Giovanni Renzi in: Allegri, Renzi 2019/2021.



3, Giulio Campi, *Study of a Lying Man Pointing Upwards I*, 1537, Bratislava, The Slovak National Gallery © Bratislava, Slovenská národná galéria, webumenia.sk



4, Giulio Campi, *Study of a Lying Man Pointing Upwards II*, 1537, Bratislava, The Slovak National Gallery © Bratislava, Slovenská národná galéria, webumenia.sk

two *Studies of a Lying Man Pointing Upwards* (figs. 3-4)²³. This man can be seen in the bottom right corner of the fresco titled *St. Agatha's Breasts are Cut Off*. Another Bratislava-kept drawing, a *Study of a Man in Armour* (fig. 5), depicts a man who can be seen in the bottom left part of the same scene in Cremona²⁴. As of today, these three drawings remain to be the only studies associated with this scene; none had been known prior to their discovery. Furthermore, the Slovak National Gallery in Bratislava also houses one more folio, also from the former Clary-Aldringen collection, with sketches on the front side and the back side. These are associated with the scene titled *Torture of St. Agatha with Fire*²⁵. The front side bears a half-figure, sketched using a red chalk, of an elderly bearded man who is behind St. Agatha and holds the saint above a fire (fig. 6). On the back side, Giulio Campi used a pen to draw the hands, feet, and sword of a halberdier. Apart from this, there is also a study of clasped hands belonging to St. Agatha (fig. 7).

As we have already noted, according to Vincenzo Gheroldi²⁶ Giulio Campi started his work on the right side of the choir, with the scene of the *Burial of St. Agatha*. For this work, Campi used the

²³ Giulio Campi, *Study of a Lying Man Pointing Upwards I*, charcoal, paper 112×134 mm, Bratislava, The Slovak National Gallery, inv. no. K 1541; Giulio Campi, *Study of a Lying Man Pointing Upwards II*, charcoal, paper 109×167 mm, Bratislava, The Slovak National Gallery, inv. no. K 1540, published by Zlatohlávek 2019, pp. 35-37, image nos. 5, 6; Allegri, Renzi 2019/2021, pp. 163, 174-175, image no. 7.

²⁴ Giulio Campi, *Study of a Man in Armour*, black and white chalk, squared up using black chalk, grey-green paper 382×209 mm, Bratislava, The Slovak National Gallery, inv. no. K 1524, published by Zlatohlávek 2019, pp. 35-37, image no. 4; Allegri, Renzi 2019/2021, pp. 164, 173, image no. 8.

²⁵ Giulio Campi, *Half-Figure of an Elderly Bearded Man*, red chalk, verso: Giulio Campi, *Study of Hands, Feet, and a Sword*, line drawing in brown tone, paper 189×134 mm, Bratislava, The Slovak National Gallery, inv. no. K 1492, Allegri, Renzi 2019/2021, p. 172.

²⁶ Gheroldi 2006, pp. 27-29.



5, Giulio Campi, *Study of a Man in Armour*, 1537, Bratislava, The Slovak National Gallery © Bratislava, Slovenská národná galéria, webumenia.sk

technique of squaring up and cardboard, which had also been treated with this technique, in a similar way as in the case of the modello of this given scene from Oxford²⁷, in an appropriate enlargement scale. Therefore, the Oxford-kept drawing had more functions, beside the fact that it was enclosed as an annexe to the contract. Its precise pen-drawn lines could be transferred to a larger surface of the choir wall through the technique of squaring up. On top of that, the contract owners were able to use the drawing as a benchmark for monitoring whether the artist did not deviate too much from the template²⁸. Nonetheless, even this final form had its pre-stages. This is substantiated by the more cursory pen-drawn sketch of the entire scene of the *Burial* that is nowadays kept in the National Gallery Prague, originally part of the Teplice collection of the Clary-Aldringen family²⁹. As we can see in the Prague-kept draft, Giulio Campi originally devised lame, crippled figures, seated on the ground or leaning on crutches, around the grave of St. Agatha, in addition to the angels and men dressed in white. In the end, he decided to stick more closely to the *Legenda* and left the handicapped figures out. After all, the medieval reliquary does not display any such figures either. The other scene on the right-hand-side wall of the choir, on the theme of *Torture of St. Agatha with Fire*, was also executed through transferring a smaller-scale drawing onto the wall using the technique of squaring up. A closer study of the fresco and the plastering of the scene revealed that the painter

used more pieces of cardboard, perhaps five, because the squaring up that remained on the wall has different dimensions³⁰. No drawing that would capture the entire scene and would be completely covered with squares was preserved to this day. According to Vincenzo Gheroldi³¹, the drawing of the *Halberdier* from the Louvre in Paris³², which indeed is entirely covered with squares, served as the final modello used for the creation of a cardboard used for this individual figure. Yet, it is possible that a final drawing of the entire composition of the scene existed. This assertion seems to be supported by a copy of such potential drawing, also from the Louvre in

²⁷ See note no. 21.

²⁸ Gheroldi 2006, p. 29.

²⁹ Giulio Campi, *Sketch of the Composition of the Burial of St. Agatha*, line drawing in brown tone, paper 92×77 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 57511, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 202, catalogue no. 43.

³⁰ Gheroldi 2006, p. 28.

³¹ Gheroldi 2006, p. 28.

³² See note no. 20.



6, Giulio Campi, *Half-Figure of an Elderly Bearded Man*, 1537, Bratislava, The Slovak National Gallery, recto © Bratislava, Slovenská národná galéria, webumenia.sk



7, Giulio Campi, *Study of Hands, Feet, and a Sword*, 1537, Bratislava, The Slovak National Gallery, verso © Bratislava, Slovenská národná galéria, webumenia.sk

Paris³³. However, there are certain differences between the drawing and the final fresco. The more subtle differences include a figure behind the balustrade, in the upper left part of the scene. Its hands are painted differently and the presence of a turban on its head is also what sets the two works apart. Next, they also include a figure behind St. Agatha, whose head is turned to the left in the drawing, while in the fresco the old man is looking into the saint's face. However, a more profound difference can be identified on the right side. In the drawing, the halberdier from the final fresco has a form of a rider, mounted on a prancing horse and clutching a large banner. It is possible that Giulio Campi was originally considering even a third version of this part of the composition. There are four drawings kept in the National Gallery Prague, also formerly from the Clary-Aldringen collection, that have a form of a study of a flag bearer who seems to be struggling to hold a bent pole with a large flag³⁴. Nonetheless, a figure in one of these four

³³ Giulio Campi (copy from), *Torture of St. Agatha with Fire*, pen and brush in brown tone, illuminated using white, paper 360×278 mm, Paris, Département des Arts Graphiques, inv. no. 6268, published by Bora 1977, p. 77, note no. 18; Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 196, as part of the catalogue no. 36; Tanzi 1999, p. 53, as part of the catalogue no. 16.

³⁴ Giulio Campi, *Sketch of a Flag Bearer*, line drawing in brown tone, paper 150×63 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 31094, identified by Bora 1971, p. 28, n. 19, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 194, catalogue no. 33; Giulio Campi, *Three Studies of a Flag Bearer*, line drawing in brown tone, paper 183×172 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 31799, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 195, catalogue no. 34; Giulio Campi, *Study of a Flag Bearer and the Saint in the Background*, line drawing in brown tone, paper 143×94 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 31093, identified by Bora 1971, p. 28, n. 19, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 165, catalogue no. 35; Giulio Campi, *Two Studies of a Flag Bearer with Figures in the Background*, line drawing in brown tone, paper 250×110 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 57508, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 196, catalogue no. 36.

drawings³⁵ proves that Campi gradually reached a position in the study of this flag bearer that finally acquired the form of the *Halberdier*, as depicted in the Louvre-kept drawing. In fact, a rather small sketch of the figural composition of the lower part of the scene of the *Torture of St. Agatha with Fire*, originally pertaining to the Clary–Aldringen collection (nowadays kept in the Regional Museum in Teplice³⁶), suggests that right from the start, in relation to the artist's thoughts regarding the arrangement of the figures in space, Giulio Campi considered the position of a flag bearer or a halberdier, leaning his back against a wall and holding a flag or a halberd in both hands, that corresponds with the final solution. Therefore, we can reduce Campi's creative endeavour to two possible versions. One of them was actually transformed into the final form in the fresco in Cremona, i.e. a halberdier standing in the bottom right corner, while the other, featuring a man on a prancing horse, remained only in the aforementioned copy kept in the Louvre³⁷ in Paris and was not further elaborated. Notwithstanding, this second version assumed one more function; it was used by Benedetto Stefani as a template for a print³⁸. A note on a stone confirms this: "Giulio Campi inventor/ Santa agata/ benetto stefani f./ con privilegio." There is very little information about the life and work of the printer and publisher Benedetto Stefani. He probably came from Verona and cooperated mainly with Marco Angolo del Moro (perhaps 1537– after 1586), but engravings by him, after Bernardino Campi (1522–1591)³⁹, are also known. Furthermore, he made engraving copies of prints by Enea Vico (1523–1567), which he then also published. As an engraver and publisher, he was active in the 1570s and 1580s. His engraving on the theme of *Torture of St. Agatha with Fire* exactly copies, in a mirror image, the composition and figures of the Louvre-kept copy. It was originally pasted in Giorgio Vasari's (1511–1574) Book of Drawings (*Libro de Disegni*), with a note about its authorship that read «Giulio Campo Bresc^o: P:». However, Philippe Poncey and Giulio Bora recognised that it was in fact a copy⁴⁰. This means a final drawing by Giulio Campi must have existed, serving as a template for drawing copies and the print by Stefani. It remains a question whether the lost final drawing was also considered as a possible version of the eventual fresco in the church, or only intended for a print. If it was indeed considered for the church fresco, it must have been created prior to the hitherto known studies and the fresco or at about the same time, i.e. April 1537. If it was only intended for a print, how can we determine its date of origin? *St. George Fighting a Dragon*⁴¹, in a painting by Giulio Campi that was painted in the mid-1540s and was also placed in the Church of Sant'Agata in Cremona, was rendered in the same way as the man on the

³⁵ Giulio Campi, *Study of a Flag Bearer and the Saint in the Background*, line drawing in brown tone, paper 143×94 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 31093, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 165, catalogue no. 35.

³⁶ Giulio Campi, *Sketch of a Part of the Figural Composition of the Scene 'Torture of St. Agatha with Fire'*, line drawing in brown tone, paper 63×76 mm, Teplice, Regional Museum, inv. no. CA 528, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 194, catalogue no. 32.

³⁷ See note no. 32.

³⁸ Benedetto Stefani after Giulio Campi, *Torture of St. Agatha with Fire*, copper engraving, paper 353×273 mm, on the bottom, in the middle: *Giulio Campi inventor/ Santa agata/ benetto stefani f./ con privilegio*, London, British Museum, Department print and drawing, inv. no. U, 5.5.

³⁹ On a print on the theme of *The Descent of the Holy Spirit* (copper engraving, paper 354×273 mm, London, British Museum, inv. no. 1877,0811.1074) there is a note that reads: *federico Cucari* (sic!) *inventor/ beneto Stefani incidebat et f./ Con privilegio*, but Philip Poncey recognised, as is evidenced by the note on the back side, that the print was not based on an artwork by Federico Zuccari, but Bernardino Campi, namely his drawing that was part of the E. Shapiro collection in London, as of 1957.

⁴⁰ There are more copies of this composition: Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. no. 13865 F, as Antonio Campi; Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. no. 13385 F, as Bernardino Campi; Bergamo, Accademia Carra, inv. no. 1661, published by Bora 1977, p. 77, note no. 18; Rodeschini Galati 1982, pp. 27–29, catalogue no. 12; Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 36, as part of the catalogue no. 36; Tanzi 1999, p. 53, as part of the catalogue no. 16.

⁴¹ Giulio Campi, *St. George Fighting a Dragon and a Princess*, oil on canvas 260×140 cm, Cremona, Church of Sant'Agata, published by Bora in Cremona 1997, p. 240, catalogue no. 71.

prancing horse on the right side of the drawing-copy from the Louvre and the left side (mirror image) of the aforementioned print. Moreover, Campi also included a rider on a prancing horse in two drawings from the Uffizi⁴² in Florence and studies the composition of the entire scene in one more drawing from the Teplice collection⁴³ of the Clary-Aldringen family and a drawing from the Theodore Allen Heinrich collection in Toronto⁴⁴. His inspiration came from a fresco painted by Pordenone in 1520 in the Cremona Cathedral. In a scene on the theme of *Pilate Judges Christ*, there is a prancing horse with a mercenary rendered in the same way. Additionally, the aforementioned frescoes by Parmigianino, located in the side chapels of the church of San Giovanni Evangelista in Parma, include a figure of St. Vitalis, who is next to a similarly prancing horse. Giorgio Vasari surely included the copy of the final drawing of the second version of the scene depicting the *Torture of St. Agatha with Fire* (nowadays in the Louvre, Paris) in his Book of Drawings before the year 1574, which is when he died. Benedetto Stefani engraved his print of this scene in the 1570s or 1580s. Still, in a potential pushing of the origin of this second version of Campi's composition to a later date, we probably cannot go any further than the mid-1540s, when Giulio worked on the painting titled *St. George Fighting a Dragon*.

According to Vincenzo Gheroldi's research, Giulio Campi did not use the technique of squaring up, and therefore not even cardboard or a final drawing treated with squaring up, for the frescoes on the left side of the choir, i.e. *St. Agatha's Breasts are Cut Off* and *St. Peter Visiting St. Agatha in Prison*. He supposedly worked faster, completing major parts of the frescoes in just a day. He used sinopia, drawn onto a prepared plaster, but it was only indicative, allowing necessary changes that would arise during the painting process⁴⁵. However, the drawing titled *Study of a Man in Armour*, originally pertaining to the Clary-Aldringen collection and nowadays kept in the Slovak National Gallery in Bratislava⁴⁶, which is associated with the right side of the scene in which *St. Agatha's Breasts are Cut Off*, provides evidence that Campi probably originally wanted to use the same procedure as on the right side even on this side of the choir, as the *Study of a Man in Armour* is covered with squares in a similar way as the *Halberdier* from the Louvre⁴⁷. Although this man in armour was rendered conscientiously and according to the drawing in the fresco, Campi did not transfer the figure onto the prepared plaster using enlargement through the technique of squaring up but using sinopia, as the aforementioned examination of the fresco substantiates. Additionally, the Bratislava-kept drawing evidences that Campi studied the man in armour on a live model, which is even more clear given the presence of other, more detailed studies of his hands and head without a hat in the upper right part of the folio. In fact, the two *Studies of a Lying Man Pointing Upwards*, newly discovered within the collection of drawing in the Slovak National Gallery in Bratislava, were also drawn with the help of a live model⁴⁸. As of now, it is impossible to claim that this figure was finalised in the form of a drawing and covered with squares in the same way as the man in armour or the halberdier, since it was rendered in the fresco using sinopia, without squaring up. The large number of drawings, all in a different stage of completion, that were preserved in relation to the frescoes in the Church of Sant'Agata in Cremona (we need to add to them also four sketches and studies

⁴² Giulio Campi, *Two Studies of a Prancing Horse*, pencil, paper 253×139 mm, Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. no. 13470 F, published by Tanzi 1999, pp. 50-53, catalogue no. 15; Giulio Campi, *St. George Fighting a Dragon*, line drawing in brown tone, paper 114×106 mm, Florence, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. no. 13446 F, published by Bora 1977, p. 59, 77, note no. 19, image no. 35a.

⁴³ Giulio Campi, *St. George Fighting a Dragon*, line drawing in brown tone, paper 209×159 mm, Teplice, Regional Museum, inv. no. CA 521, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 143, catalogue no. 72.

⁴⁴ Giulio Campi, *St. George Fighting a Dragon*, published in Ottawa 1976, catalogue no. 1 (as anonymous work (?)) from Venice, approx. 1500; Di Giampaolo 1984, p. 79.

⁴⁵ Gheroldi 2006, p. 35.

⁴⁶ See note no. 23.

⁴⁷ See note no. 20.

⁴⁸ See note no. 22.

for the scene titled *St. Peter Visiting St. Agatha in Prison*⁴⁹) suggests that also the artwork *St. Agatha's Breasts are Cut Off* was being progressively prepared by Campi, starting with small and quick sketches and drafts, from which he moved to studies of individual figures. It is possible he prepared a final modello too, as in the case of the *Burial of St. Agatha*, so that the contract owners could check that the fresco was executed in accordance with the assignment. However, such potential drawings were either lost, or have not been discovered yet.

A peculiar artwork is the draft depicting the *Half-Figure of an Elderly Bearded Man* from the National Gallery in Bratislava, sketched using a red chalk, and the pen-drawn *Study of Hands, Feet, and a Sword* on the back side of the folio⁵⁰. Giulio Campi used the half-figure of the bearded man for the scenes *St. Agatha's Breasts are Cut Off* and *Torture of St. Agatha with Fire*. In both cases, the man is located behind the saint. It is possible that the drawing was not completed. It was probably meant to be finalised, i.e. rendered in more detail and perhaps even covered with a raster of squares, in a similar way as the drawing depicting the *Halberdier* from the Louvre. The use of the same technique – red chalk drawing – seems to support this theory. The sketches of hands, feet, and the sword on the back side, drawn using a pen, and their arrangement attest to the fact that the folio had a character of a small book of designs. The precisely rendered parts of hands, feet, and the sword could be used as templates for numerous later applications. In relation to the frescoes in the Church of Sant'Agata, Giulio Campi used them in the *Torture of St. Agatha with Fire*. These templates also had their own pre-stages in the form of swiftly performed sketches, as is evidenced by a *Sketch of a Left Hand Resting on the Crossguard of a Sword* from the Clary-Aldringen collection (nowadays kept in the Regional Museum in Teplice)⁵¹.

The voluminous collection of drawings by Giulio Campi associated with his frescoes in the Church of Sant'Agata in Cremona nicely illustrates the drawing style of the Cremona-based master at the end of the 1530s and sheds light on the sources of inspiration from which he drew. The various smaller sketches capturing an initial conception of parts of a composition or individual figures resemble pen-drawn drafts by Antonio de' Sacchis, known as Pordenone. They are nowadays kept mainly in the Biblioteca Ambrosiana⁵². Pordenone used the same style even when drawing with a red chalk, which is documented by several drawings by him that are kept in the Louvre in Paris⁵³. In spite of this, in Giulio Campi's drawings of this kind, we can see his

⁴⁹ Giulio Campi, *Sketch of St. Peter and St. Agatha with a Torchbearer*, line drawing in brown tone, paper 100×66 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 57512, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 200–201, catalogue no. 39; Giulio Campi, *Two Drafts of St. Peter and a Sketch of St. Peter and St. Agatha with a Torchbearer*, line drawing in brown tone, paper 123×69 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 57509, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, pp. 200–201, catalogue no. 40; Giulio Campi, *Draft of the Composition 'St. Peter Visiting St. Agatha in Prison'*, line drawing in brown tone, paper 122×111 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 31091, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, pp. 200–201, catalogue no. 41; Giulio Campi, *Study of the Composition 'St. Peter Visiting St. Agatha in Prison'*, line drawing in brown tone, paper 136×100 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 57510, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, pp. 200–201, catalogue no. 42.

⁵⁰ See note no. 24.

⁵¹ Giulio Campi, *Sketch of a Left Hand Resting on the Crossguard of a Sword*, line drawing in brown tone, paper 70×73 mm, Teplice, Regional Museum, inv. no. CA 529, published by Zlatohlávek in Cremona 1997, p. 197, catalogue no. 38.

⁵² Giovanni Antonio de' Sacchis, known as Pordenone, *Two Scenes of Consecration*, line drawing in brown tone, grey-green paper 113×157 mm, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 269 inf. nn. 25, 24, published by Villata 2016, p. 99, catalogue no. 4; Giovanni Antonio de' Sacchis, known as Pordenone, *Study for a Scene from Classical Antiquity History*, line drawing in brown tone, paper 57×64 mm, Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 269 inf. nn. 32, 33, published by Villata 2016, pp. 109–110, catalogue no. 10.

⁵³ Giovanni Antonio de' Sacchis, known as Pordenone, *Study of a Naval Battle for a Decorative Frieze*, red chalk, paper 117×172 mm, Paris, Louvre, Département des arts graphique, inv. no. 10370, published by Furlan 1988, p. 317, catalogue no. D88; Giovanni Antonio de' Sacchis, known as Pordenone, *Figural Study in Various Positions*,

own distinct way of rendition. He used short, well-marked pen strokes, all with the same intensity, while Pordenone's contours vary in their intensity, from robust, vehement lines to fine, thin lines fading into disappearance. The spatial arrangement of figures and its gradation, i.e. the figures' closeness or distantness, was performed by Campi through hatching rather than making the contour line thicker or thinner. This is how he studied the figure of the flag bearer, which gradually evolved into the halberdier, in his pen-drawn draft⁵⁴. Its final version, which is represented by the drawing from the Louvre, was performed by Campi with a red chalk which allowed him to use the softer material to draw more precisely and with more details, albeit not abandoning his typical hatching⁵⁵. The final pen-drawn sketch of the *Burial of St. Agatha* from the Ashmolean Museum in Oxford captures one's attention with its precision⁵⁶. The entire composition was rendered only using precise pen strokes and the architectural elements, as well as the figures within the space, were graded in their relative proximity only through smaller or greater density of hatching line. He did not use a brush or white for illumination, which is what he would do in his final drawings created in a later period of his life⁵⁷. This drawing style is reminiscent of some of the final drawings by Parmigianino from his late Parma period, which also falls into the second half of the 1530s⁵⁸.

red chalk, paper 99×172 mm, Paris, Louvre, Département des arts graphiques, inv. no. 10828, published by Furlan 1988, p. 324.

⁵⁴ See note no. 33.

⁵⁵ See note no. 20.

⁵⁶ See note no. 21.

⁵⁷ Giulio Campi, *Adoration of the Newborn Child with St. Lucia and an Unknown Nun*, pen and brush in brown tone, paper 306×182 mm, Prague, National Gallery Prague, inv. no. K 54786, published by Bora in Cremona 1997, pp. 236-237, catalogue no. 69; Giulio Campi, *The Holy Family with St. Francis and St. Anthony*, pen and brush in brown tone, illuminated using white, paper 330×221 mm, Brno, The Moravian Gallery, inv. no. B 920, published by Bora in Cremona 1997, pp. 238-239, catalogue no. 70.

⁵⁸ Francesco Mazzola, known as Parmigianino, *Pastoral Scene*, line drawing in brown tone, paper 203×152 mm, Hamburg, Kunsthalle, inv. no. 21267, published by Gnann 2007, p. 503, catalogue no. 951; Francesco Mazzola, known as Parmigianino, *A Running Young Man with a Flag*, line drawing in brown tone, paper 265×198 mm, London, British Museum, inv. no. 1858-7-24-7, published by Gnann 2007, p. 508, catalogue no. 981; Francesco Mazzola, known as Parmigianino, *David with the Head of Goliath*, line drawing in brown tone, paper 295×216 mm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. no. 84. GA.61, published by Gnann 2007, p. 508, catalogue no. 982.

BIBLIOGRAPHY

Allegri, Renzi 2019/2021

A. Allegri, G. Renzi, *Cremona sul Danubio. Primi sguardi su una manciata di disegni del Cinquecento a Bratislava*, «Prospettiva», 175-176, 2019/2021, pp. 159-178

Aurenhammer 1959-1967

H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band I, Wien, Verlag Brüder Hollinek, 1959-1967

Baldinucci 1681-1728

F. Baldinucci, *Notizie de' profesori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 6 vols., F. Ranalli (ed.), Firenze, 1845-1847, 5 voll., di cui rist. anast. con 2 voll. di appendici a cura di Paola Barocchi, Firenze, SPES, 1974-1975

Bora 1971

G. Bora, *Disegni di manieristi Lombardi*, Vicenza, Neri Pozza, 1971

Bora 1977

G. Bora, *Note cremonesi II: l'eredità di Camillo e i Campi*, «Paragone arte» XXVII, 1977, pp. 54-88

Cremona 1985

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, Mina Gregori (ed.), exhibition catalogue, (Cremona, Santa Maria della Pietà, Museo Civico Ala Ponzone, Palazzo Affaitati, 27 April-28 July 1985), Milano, Electa, 1985

Cremona 1997

I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, G. Bora, M. Zlatohlávek (eds.), exhibition catalogue (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 September 1997-11 January 1998), Venezia, Leonardo Arte, 1997

Di Giampaolo 1984

M. Di Giampaolo, [recensione] Bora, G., *I disegni lombardi e genovesi del Cinquecento*, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1980. *I disegni lombardi*, «Prospettiva», 37, 1984, pp. 76-83

Furlan 1988

C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988

Gheroldi 2006

V. Gheroldi, *Il caso di Giulio Campi in Sant'Agata a Cremona*, «Paragone arte», LVII, 69, 2006, pp. 20-39

Gnann 2007

A. Gnann, *Parmigianino. Die Zeichnungen*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007

Ottawa 1976

European Drawings from Canadian Collections 1500-1900, M. Cazort Taylor (ed.), exhibition catalogue (Ottawa, The National Gallery of Canada, 1976), Ottawa, Maracle Press, 1976

Parker 1956

K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II, The Italian Schools*, Oxford, Clarendon Press, 1956

Prague 1995

Kresby z Cremony 1500-1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě, G. Bora, M. Zlatohlávek (eds.), exhibition catalogue (Praha, Národní galerie, 19 September-12 November 1995), National Gallery Prague, Prague, 1995

Pace 2015-2016

V. Pace, *Scenografia della Passione. La tavola cremonese di Sant'Agata*, «Rendiconti», LXXXVIII, 2015-2016, pp. 107-136

Rodeschini Galati 1982

M.C. Rodeschini Galati, in *Grafica del '500, 2, Milano e Cremona*, exhibition catalogue (Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile-30 giugno 1982), Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1982, pp. 27-29, catalogue no. 12

Sacchi 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona, Ronzi e Signori, 1872

Tanzi 1996

M. Tanzi, [review] *Kresby z Cremony 1500-1580, Umění renesance a manýrismu v lombardském městě: Praga, Galleria Nazionale, 20 settembre-12 novembre*, «Dialoghi di Storia dell'arte», 3, 1996, pp. 139-145

Tanzi 1999

M. Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Gabinetto Disegni e stampe degli Uffizi, LXXXV, Firenze, Olschki, 1999

Villata 2016

E. Villata, *Minimalismo della «terribilità». I disegni del Pordenone in Ambrosiana*, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni Editore, 2016

Zlatohlávek 2019

M. Zlatohlávek, *Kresby ze sbírky Clary-Aldringen jako dokument lombardské ateliérové praxe v 16. století*, «Ars linearis», IX, 2019, pp. 30-43

UNDICI DIPINTI PER BAGNACAVALLO SENIOR

David Ekserdjian

ABSTRACT

Il contributo prende in considerazione un gruppo di opere poco note, tutte da riferire a Bartolomeo Ramenghi, meglio noto come Bagnacavallo Senior.

PAROLE CHIAVE: Bartolomeo Ramenghi; Bagnacavallo Senior; dipinti; Christie's; Sotheby's; Zeri

Eleven Paintings for Bagnacavallo Senior

ABSTRACT

This short contribution presents a group of little-known paintings, here attributed to Bartolomeo Ramenghi, better known as Bagnacavallo Senior.

KEYWORDS: Bartolomeo Ramenghi; Bagnacavallo Senior; Paintings; Christie's; Sotheby's; Zeri

Nel 1990, Carla Bernardini ha pubblicato una monografia indispensabile su Bartolomeo Ramenghi, meglio noto come Bagnacavallo Senior¹. Nel frattempo sono trascorsi tre decenni, ma le aggiunte scientifiche al catalogo del pittore non sono state molte². In questa sede vorrei presentare un piccolo gruppo di opere che – a mio avviso – sono di sua mano, e meritano di essere meglio note. Cinque sono dipinti completamente dimenticati, quasi tutti passati all'asta o prima della Seconda Guerra Mondiale o subito dopo, e incoraggiare la loro ricomparsa è l'altro scopo – ottimista – di questa nota. Gli altri otto sono comparsi molto più recentemente sul mercato, ma non sono ancora stati accolti e indagati nella letteratura storico-artistica.

Negli anni Novanta, da 1991 al 1997, ho lavorato per Christie's a Londra, e avevo un accesso giornaliero alla sua fototeca. Vi ho potuto riconoscere una grande pala d'altare venduta il 15 giugno 1948, al numero 141, come un'aggiunta importante al corpus di Bagnacavallo Senior. Nel catalogo dell'asta compare sotto la rubrica 'Bartolomeo', che dovrebbe significare «vicino a» ma non autografo «di» Fra Bartolomeo, detto Baccio della Porta. Il soggetto è giustamente dato come la *Madonna col Bambino, San Giovanni [Battista], San Francesco e un donatore* (fig. 1), colle dimensioni «69×56 inches» (175.3×142.2 cm). Una nota manoscritta aggiunge che è stato comprato da «Richter» per £105, una cifra che indica – dato le commissioni dell'epoca – che fu battuto a £100. Nel frattempo, coll'inaugurazione della Fondazione Zeri, la fototeca dell'impareggiabile conoscitore è diventata un fondo pubblico per la ricerca, e lo stesso dipinto ci compare indipendentemente attribuito a Bagnacavallo Senior³. Infatti, non sarebbe esagerato dire che è uno dei suoi dipinti più illustri, ma stranamente non pare corrispondere a qualsiasi opera ricordata dalle fonti.

Esiste una piccolissima sezione della monografia della Bernardini intitolata «Rettifiche e Aggiunte», dove riconsidera i numeri 27 e 33 del suo catalogo, la *Madonna col Bambino, San Giovannino e San Francesco* nella chiesa di Saint Martin a Thorigny sur Marne e lo *Sposalizio*

¹ Bernardini 1990.

² Mazza 1993 e Colombi Ferretti 1993.

³ http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?batch=100&page=1&view=list&sortby=LOCALIZZAZIONE&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&locale=it&AUTN_AUTP_AAT_ROFA_ATBD=Bagnacavallo#lg=1&slide=33.

mistico di Santa Caterina nella Cathedral of St John the Divine a New York⁴. Una variante stretta di questa composizione (fig. 2) fu venduta da Christie's a Londra il 25 ottobre 1946, n. 101, come 'Rosso Fiorentino'. Le poche differenze riguardano principalmente gli sguardi scambiati tra la Madonna e il Bambino nel nuovo quadro, e il fatto che nel dipinto di New York la mano sinistra della Vergine sostiene il piede sinistro del Figlio, mentre qui tiene ferma la mano destra di Santa Caterina. Dal punto di vista della qualità, il quadro ex-Christie's è sicuramente inferiore a quello di New York.

Nella Witt Library, dove le opere vengono schedate quasi sempre con le attribuzioni date alle fotografie ricevute, nelle buste dedicate al Bacchiacca si ritrova una foto di tre piccole tavole (fig. 3) – le misure sono 13×15 cm – che rappresentano scene di martirio su fondo dorato. Secondo la montatura della foto alla Witt Library, figuravano nell'asta Pekar all'Ernst-Museum di Budapest il 20 marzo 1922, al n. 16. Per le dimensioni come per lo stile sono praticamente identici a vari altri piccoli dipinti divisi tra l'Accademia Carrara di Bergamo, i *Martirii di San Bartolomeo; di Sant'Erasmo; di San Genesio Vescovo (?); di San Giacomo Interciso* (fig. 4), i *Martirii di San Simone e San Biagio vescovo*, già in collezione Noferi, apparsi in asta Farsetti n. 169, ottobre 2014 (figg. 5-6), e quattro di ubicazione ignota recentemente riapparsi da Porro a Milano (fig. 7): *Madonna in trono con Bambino e i Santi Antonio Abate e Giacomo Maggiore; Crocifissione; Martirio di Santo Stefano; Martirio di San Sebastiano*⁵. Il *Martirio di San Bartolomeo* all'Accademia Carrara e tutti i sei dipinti di ubicazione ignota già Farsetti e Porro condividono il loro fondo uniforme con questi tre nuovi quadri, mentre gli altri tre a Bergamo sono collocati in un paesaggio. Due dei soggetti dei dipinti già a Budapest – il *Martirio di Sant'Erasmo* e il *Martirio di Sant'Agata* – sono stati correttamente identificati, mentre la proposta che il terzo, soprattutto dato il contesto, sia una rappresentazione di *Cristo alla Colonna* («*Christus wird an die Säule gebunden*») sembra meno convincente, benché non sia facile proporre una alternativa definitiva. Bernardini ha schedato le opere già note del gruppo nella sezione dedicata ad «Opere di discussa attribuzione», ma devo confessare che – almeno nel caso dei dieci dipinti su fondo dorato – questa prudenza mi sembra eccessiva.

Sempre nella Witt Library, ma in questo caso originalmente schedato come «Scuola fiorentina» e ora nella busta dedicata a Bagnacavallo Senior, si ritrova una *Madonna col Bambino e San Giovannino* (fig. 8), indicato come 'G. Volterra Florence, 1935', e già dato a Bagnacavallo da Philip Pouncey. Una conferma dell'attribuzione sarebbe la quasi-identità della testa della Vergine alla figura corrispondente in due opere pubblicate dalla Bernardini, una *Madonna col Bambino e Santa Barbara* e uno *Sposalizio Mistico di Santa Caterina con San Pietro Martire*⁶.

Per concludere con dipinti passati più recentemente all'asta, da Sotheby's a New York, il 29 gennaio 2016 (n. 428), fu venduto una *Madonna col Bambino con Santa Caterina e San Giovannino* (fig. 9), direttamente plasmato su una *Madonna col Bambino e un angelo* di Francesco Francia, ora a Pittsburgh, che ispirava anche altre composizioni del Bagnacavallo⁷. Inoltre, da Christie's a Milano il 28 maggio 2008, il n. 65 fu una *Sacra Famiglia con San Giovannino*, (fig. 10), che rappresenta una stretta variante di una *Sacra Famiglia* nel Conservatorio del Baraccano a Bologna⁸. Un'ultima *Madonna col Bambino e San Giovannino* (fig. 11) è passata all'asta da Sotheby's a New York, il 22 maggio 2019, n. 13. Cita puntualmente il San Giovannino dal quadro sopra menzionato di Thorigny sur Marne, e lo combina con la Vergine che vediamo in un'altra *Madonna col Bambino e San Giovannino* alla Pinacoteca Civica

⁴ Bernardini 1990, pp. 104, 252, n. 27; pp. 112 e 253, n. 33, citando Fredericksen, Zeri 1972, p. 14. Per una versione, a quanto pare non autografa, del dipinto di New York, si veda Meeting Art, Vercelli, 27/6/2020, n. 500.

⁵ Zeri, Rossi 1986, p. 223, e Bernardini 1990, pp. 121-23, n. 2.6. I quattro dipinti di ubicazione ignota sono stati offerti da Porro & C., Milano, 23/11/2010, n. 213.

⁶ Bernardini 1990, pp. 85-88, nn. 16-17.

⁷ Bernardini 1990, p. 27, fig. 18, per il dipinto di Francia, e pp. 74-76, n. 7 e pp. 78-79, n. 9, per le sue derivazioni.

⁸ Bernardini 1990, p. 110, n. 31.

a Ravenna⁹. Altra prova dello stesso soggetto e quasi identica, ma di qualità inferiore, si trova in Collezione Del Drago a Roma.



1, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Madonna col Bambino, San Giovanni [Battista], San Francesco e un donatore*, da Fondazione Federico Zeri, Bologna

⁹ Bernardini 1990, p. 252, n. 27, e pp. 78-79, n. 10.



2, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, già Christie's



3, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Martirii di santi*, Witt Library, Courtauld Institute, Londra

UNDICI DIPINTI PER BAGNACAVALLO SENIOR



4, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Martirii di San Bartolomeo; di Sant'Erasmus; di San Genesio vescovo (?); di San Giacomo Interciso*, Accademia Carrara, Bergamo



5-6, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Martirii di San Simone e San Biagio vescovo*, già Farsetti



7, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Madonna in trono con Bambino e i Santi Antonio Abate e Giacomo Maggiore; Crocifissione; Martirio di Santo Stefano; Martirio di San Sebastiano, già Porro*



8, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, Witt Library, Courtauld Institute, Londra



9, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Madonna col Bambino con Santa Caterina e San Giovannino*, già Sotheby's



10, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, già Christie's



11, Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo Senior, *Madonna col Bambino e San Giovannino*, già Sotheby's

BIBLIOGRAFIA

Bernardini 1990

C. Bernardini, *Il Bagnacavallo Senior, Bartolomeo Ramenghi pittore (1484?-1542?): Catalogo generale*, Rimini, Luisè, 1990

Colombi Ferretti 1993

A. Colombi Ferretti, *Una proposta per gli esordi di Bagnacavallo il Vecchio*, «Arte a Bologna, bollettino dei Musei Civici d'arte antica», 1993, 3, pp. 64-79

Fredericksen, Zeri 1972

B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge, Mass., 1972

Mazza 1993

A. Mazza, *Bagnacavallo senior miniatore*, «Arte a Bologna, bollettino dei Musei Civici d'arte antica», 1993, 3, pp. 80-90

Zeri, Rossi 1986

F. Zeri, F. Rossi, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Milano, Silvana Editoriale, 1986

BIAGIO PUPINI, NON SOLO DISEGNI!

Roberta Serra

ABSTRACT

L'articolo prende in considerazione alcuni disegni di Biagio Pupini. La personalità dell'artista, figura di spicco nella pittura bolognese tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del XVI secolo, è ancora sfuggente e si cerca di dare alcune coordinate culturali in merito alla sua formazione e ai suoi esordi. Infine, viene presentata una serie di disegni riconducibili alla mano del maestro, da mettere in relazione con dipinti su tavola e affreschi eseguiti nel corso della sua carriera.

PAROLE CHIAVE: Biagio Pupini; disegni; Bologna; Roma; affreschi; XVI secolo

Biagio Pupini, not only drawings!

ABSTRACT

The article deals with some drawings by Biagio Pupini. He was a key figure in the Bolognese art between 1520s and 1540s, but his personality is partially yet to be discovered. For this reason, the article will present some cultural background information about Biagio's education and beginnings. The contribution will then focus on some drawings that can be attributed to Pupini, considering them in relation with paintings and frescoes executed during his career.

KEYWORDS: Biagio Pupini; Drawings; Bologna; Roma; Frescoes; XVIth Century

La personalità di Biagio Pupini è ancora oggi parzialmente sconosciuta. Figlio del pittore bolognese Ugolino Pupini, le sue date di nascita e di morte si possono situare tra l'ultimo decennio del XV secolo e il 1558, data alla quale l'artista risulta già scomparso¹. L'assenza di documenti relativi alla sua produzione artistica, così come la rarità delle sue opere dipinte, è tale che resta difficile circoscriverne l'opera. Tra gli studi dedicati all'artista, vanno annoverate alcune tesi di dottorato, prima fra tutte quella di Elisabetta Sambo nel 1989², e diversi contributi pubblicati in studi più ampi sulla pittura bolognese del Cinquecento. Fra questi, fondamentale è il saggio di Anna Maria Fioravanti Baraldi all'interno dei due volumi indispensabili a chiunque voglia cimentarsi nello studio della produzione cinquecentesca della città felsinea curati da Vera Fortunati nel 1986³. Va anche ricordata la mostra che alcuni anni dopo, nel 2001, Marzia Faietti organizzò al Louvre dedicata ad un secolo di disegno bolognese nelle collezioni del Cabinet des Dessins, in collaborazione col museo parigino e presentata, l'anno successivo, anche a Bologna in una versione più larga grazie alla presenza delle relative opere dipinte⁴. Un interessante apporto allo studio di Pupini disegnatore si deve inoltre a Giovanni Agosti⁵, sempre nel 2001, incentrato sulle opere appartenenti alle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi. Sono quindi seguiti vari accenni ai disegni dell'artista in alcuni articoli⁶ o in diversi cataloghi di mostre⁷. È ormai tempo, per riprendere le parole di Marzia Faietti, di dedicare un po' di

¹ Si veda Gualandi 1843, p. 153, a proposito di un rogito presso il notaio Lattanzio Panzacchia. Il Testamento del figlio Sebastiano del 9 novembre 1558, nel quale si allude al padre già morto, è citato in Mazzoni Toselli 1868, II, pp. 126-127.

² Sambo 1988-1989; Martin 1988-1989; Martin 1991-1992.

³ Fioravanti Baraldi 1986, pp. 185-208.

⁴ Faietti, Cordellier 2001; Faietti, Cordellier 2002.

⁵ Agosti 2001, in particolare le pp. 389-396.

⁶ Faietti 2002, p. 49-54; Pattanaro 2010, pp. 85-136; Serra 2019, pp. 67-77.

⁷ Serra 2012, n. 2 e n. 33; Serra 2017, n. 33; Serra 2018, n. 40.

attenzione a Biagio Pupini «per fugare ogni dubbio sulla sua effettiva esistenza artistica»⁸ e cercare di definire il suo profilo di disegnatore. Perché ormai sappiamo con certezza che Biagio bolognese fu davvero un prolifico disegnatore, come lo dimostrano gli oltre 280 fogli che siamo riusciti a riunire intorno al suo nome sparsi tra molte istituzioni museali, collezioni private o ancora in circolazione sul mercato dell'arte⁹.

L'analisi del fondo dei disegni Pupini conservato al Museo del Louvre, dove si trova l'insieme più importante di fogli dell'artista, confrontato con quello di altre istituzioni in Italia e all'estero, ci ha permesso di comprendere lo stile del maestro e talvolta identificare la destinazione o la fonte di ispirazione di alcune sue creazioni¹⁰. Oggi nelle collezioni del Louvre sono catalogati come originali centodieci fogli, mentre due gli sono attribuiti e un terzo risulta una copia¹¹, classificazione destinata comunque ad evolvere in seguito ai nostri studi di prossima pubblicazione¹². Dalle copie dai maestri, Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano e Parmigianino, a quelle dall'antico, fino agli studi preparatori per opere oggi non identificate o disperse, questi disegni sono la testimonianza di quella che fu certamente un'intensissima attività grafica, fino ad oggi sottovalutata. La cattiva reputazione di Pupini, che ha attraversato i secoli, venne forgiata da Giorgio Vasari che dovette conoscerlo al momento del suo soggiorno bolognese nel 1539. Nelle *Vite*, Vasari cita «Maestro Biagio» a più riprese e in termini non proprio positivi definendolo, in fin dei conti, poco più che 'un copione': «[...] Biagio Bolognese, persona molto più pratica nella arte che eccellente [...]»¹³; [...] lavorava di pratica e cavava ogni cosa dai disegni di questo e di quello [...]»¹⁴. Se la rarità delle sue opere pittoriche non permette di cogliere perfettamente la personalità di Pupini, lo studio dei suoi disegni trova un riscontro in quanto indicato dalle rare fonti, consente di immaginare certe sue creazioni e di farsi un'idea sul suo modo di lavorare.

Le informazioni relative alla formazione artistica di Pupini sono praticamente assenti. Giorgio Vasari nella vita di Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo, allude ad un viaggio a Roma comune ai due artisti, antecedente alla morte di Raffaello nel 1520, durante il quale i due maestri non solo avrebbero visto le opere dell'Urbinate, ma addirittura lavorato con lui senza tuttavia acquisire quelle particolarità artistiche proprie ai grandi pittori¹⁵. Un giudizio estremamente violento nei confronti dei due artisti che portarono a Bologna il linguaggio raffaellesco raggiungendo dei risultati piuttosto interessanti: basti pensare alle decorazioni del convento di San Salvatore del 1525, purtroppo oggi quasi completamente scomparse, ma delle quali i disegni superstiti lasciano immaginare l'imponenza¹⁶; o alla sacrestia di San Michele in Bosco del 1525-1526, dove, oltre ai nostri, lavorarono anche gli affermati Girolamo da Carpi e Innocenzo da Imola, realizzando un vero e proprio omaggio a Raffaello¹⁷. Un omaggio all'opera dell'Urbinate che verrà perpetrato durante tutta la carriera dell'artista, alimentato dall'abbondante circolazione dei modelli iconografici raffaelleschi mediati dalle incisioni di Marcantonio Raimondi.

⁸ Marzia Faietti, in Faietti, Cordellier 2002, p. 124, n. 25.

⁹ Aumentiamo di circa 50 fogli quanto già repertoriato da Elisabetta Sambo nella sua tesi di dottorato. La ringrazio per avermi permesso di consultarla (Sambo 1988-1989).

¹⁰ Nell'ambito di un progetto di ricerca volto a catalogare l'intero fondo di disegni bolognesi del Cinquecento prima dell'avvento dei Carracci che vedrà l'uscita di un volume da me curato (Serra 2022).

¹¹ <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/artistes/1/2933-PUPINI-Biagio>.

¹² Serra 2022.

¹³ Vasari 1966-1987, IV, p. 495.

¹⁴ Vasari 1966-1987, V, p. 416.

¹⁵ «[...] Avevano questi maestri, per aver veduto l'opere di Raffaello e praticato con esso, un certo che d'un tutto che pareva di dovere esser buono ma nel vero non attesero alle ingegnose particolarità dell'arte come si debbe [...]», Vasari 1966-1987, V, p. 495.

¹⁶ Serra 2019.

¹⁷ Mezzetti 1977, *Regesto di Tommaso e Girolamo da Carpi: 1525-1526*, p. 53.



1, Biagio Pupini, *Cupido; Cristo redentore; prigionieri barbari*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8874 ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado

Anche se non risultano altre fonti che verrebbero a certificare quanto indicato da Vasari a proposito del periodo di formazione a Roma, i disegni rappresentano una testimonianza importante che permette di datare, seppur con un margine di approssimazione, i vari viaggi nell'urbe del nostro Biagio. Inoltre, mi pare opportuno sottolineare che più che di una formazione sarebbe meglio parlare di un aggiornamento del linguaggio pittorico basato sulle novità presenti a Roma, dove peraltro era possibile confrontarsi anche con le opere d'arte antica già note nel bolognese grazie a quanto disegnato abbondantemente da Amico Aspertini fin dal suo primo viaggio romano, nel 1496 circa. Questi, prolifico disegnatore, con il suo tipico fare curioso, nonché indagatore delle meraviglie dell'antichità, aveva fatto ad esempio conoscere a Bologna i rilievi della colonna Traiana, disegnati su fogli sciolti ricopiati più tardi, forse proprio a Bologna, nei primissimi anni del Cinquecento, sulle pagine del celebre *Wolfegg Codex*, animate da motivi copiati a Roma davanti agli originali¹⁸. La circolazione di questo libro di modelli e forse di altri permise a Pupini di familiarizzarsi con un repertorio di immagini tratte dall'antico che lui stesso copiò su vari fogli, forse delle pagine di un album personale. Molti disegni dell'artista tratti dal repertorio aspertiniano, probabilmente databili al secondo decennio del Cinquecento, prima di un suo viaggio a Roma, oggi sparsi tra varie collezioni, furono infatti da lui tracciati con una tecnica grafica piuttosto uniforme su fogli di simile formato lasciandoci immaginare che in origine appartenessero ad uno stesso nucleo¹⁹. In essi si osserva che abbondanti acquerellature ad inchiostro bruno e corpose lumeggiature di biacca si sovrappongono ad un primo schizzo rapido a penna e inchiostro bruno, su una carta preparata di colore ocre piuttosto intenso. Tali disegni dall'aspetto pittorico rappresentano soprattutto porzioni di sarcofagi e sono

¹⁸ Bade-Wurtemberg, castello Wolfegg (Schweikhart 1986). Gli studi di Marzia Faietti sull'artista sono imprescindibili per un approccio sistematico all'opera disegnativa di Amico Aspertini; cfr. Faietti, Scaglietti Kelescian 1995; Faietti 2004, pp. 123-157, con bibliografia precedente.

¹⁹ Idea seducente, ma non verificabile, proposta anche da Sambo 1988-1989, pp. 129-130.



2, Biagio Pupini, *Due buoi al giogo condotti davanti ad un gruppo di persone*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 6207 ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado

conservati a Parigi, Londra e Edimburgo²⁰. Se l'Antico costituisce un elemento costante al quale l'artista rinvia nel corso di tutta la sua carriera, i moderni sono per lui un riferimento altrettanto importante. Le opere di Michelangelo ad esempio, su carta, ad affresco o scolpite vengono ugualmente copiate da Pupini e considerate allo stesso livello delle opere d'arte antica. Un disegno del Louvre, nel quale si affiancano copie da statue e da un sarcofago di epoca romana e dal *Cristo Redentore* di Santa Maria della Minerva, pare dimostrarlo²¹ (fig. 1) e ci permette di introdurre un'altra datazione nello sviluppo del linguaggio artistico del bolognese, essendo questo disegno necessariamente successivo all'installazione della statua di Michelangelo nella chiesa romana il 27 dicembre 1521. Si può inoltre osservare che il trattamento grafico della figura, a penna sola, contrasta con gli studi adiacenti, caratterizzati invece da lumeggiature intense che ne sottolineano volontariamente il bassorilievo. Fu forse questo il modo di Pupini per distinguere le opere tra loro al fine di crearsi un proprio repertorio di immagini.

È stata più volte ribadita l'influenza dei disegni di Polidoro da Caravaggio sul modo di disegnare di Pupini, un'affermazione che a mio parere oggi è opportuno rivedere. In effetti, il bolognese fu certamente colpito dalle facciate a chiaroscuro di Polidoro a Roma, che dovette vedere in un ulteriore viaggio nell'urbe successivo all'esecuzione degli affreschi, databili per la maggior parte verso il 1525²². In alcuni disegni Biagio ha copiato brani polidoreschi, sempre

²⁰ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8871 (copia dai foll. 34 verso-35 recto (Schweikhart 1986, p. 65, n. 4 e n. 18); inv. 8876 (foll. 28 verso-29 recto, Schweikhart 1986, pp. 72-73, ripr. fig. 12); inv. 8877 foll. 26 verso-27 recto, Schweikhart 1986, pp. 72-73, ripr. fig. 12; inv. 8879 (foll. 28 verso-29 recto, Schweikhart 1986, taf. VIII, fig. 12); Londra, British Museum, inv. 1946,0713.496: copia dal fol. 18 del Wolfegg Codex (Schweikhart 1986, p. 70, n. 1); Edimburgo, National gallery of Scotland, dai foll. 30 verso-31 recto (Schweikhart 1986, p. 76, n. 3 cfr. fig. 14) di tecnica e dimensioni diverse, forse non parte dello stesso album. L'inv. 10744 recto del Louvre è una copia dal fol. 22 verso del Codice Wolfegg che copia un dettaglio della scena XLI della colonna Traiana (Schweikhart 1986, p. 64, ripr. fig. 7) ma eseguito esclusivamente a penna e inchiostro bruno che lo distingue dagli altri.

²¹ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8874.

²² De Castris 2001, p. 47.

nelle intense tonalità ocra-bionde, ma con uno stile più maturo rispetto alle copie dal repertorio di Aspertini. Il disegno del Louvre (fig. 2) con una copia da un dettaglio della facciata della Casa Boniauguri, a Roma²³, eseguita da Polidoro non più tardi del 1525, è esemplare della maturità raggiunta dall'artista in quest'esercizio di copia dove non si interessa più soltanto alle posture dei personaggi, ma anche al contesto architettonico nel quale essi sono rappresentati. A Biagio, in quest'esercizio probabilmente databile tra la fine del 1526 e i primi mesi del 1530, quando risulta impegnato a Bologna nel cantiere di San Michele in Bosco²⁴, importa poco la precisione geometrica della prospettiva dal momento che il disegno a mano libera gli permette di contestualizzare l'intera scena e di portarne con sé il ricordo da riutilizzare forse altrove. Fu Lanfranco Ravelli (1978) ad insistere sulla relazione tra certi fogli di Pupini e altri di Polidoro²⁵. Ma d'accordo con Leone de Castris²⁶, ritengo che lo stile «alla Polidoro» di Pupini non derivi dalla conoscenza dei disegni del Caldara, la cui grafia a penna è raffinata e sottile, quanto piuttosto da un voler simulare l'aspetto monocromatico di certe scene con un pittoricismo grafico che tiene conto, in modo particolare, del modo macchiato tipico delle stampe a chiaroscuro di Ugo da Carpi, nonché, sul finire del terzo decennio del Cinquecento, di quelle parmigianinesche e del suo incisore Antonio da Trento. Questo pittoricismo disegnativo diverrà progressivamente uno dei punti fermi del disegno bolognese e sarà presente, come una costante, nei fogli degli artisti della generazione successiva.

Le stampe sono certamente per Pupini un importante punto di riferimento per appropriarsi anche di certe formule del linguaggio di Giulio Romano, in particolare negli affreschi di Palazzo Te (1527-1534), dei quali riprende alcune scene in diversi disegni databili agli anni '30 del Cinquecento²⁷. Ma più di tutti, Raffaello resta l'artista a cui indubbiamente Biagio rinvia costantemente, che si tratti delle opere romane, viste sul posto o tramite le stampe del bolognese Marcantonio Raimondi nel corso degli anni '20, o di quelle bolognesi come la celebre *Estasi di Santa Cecilia*, all'epoca a San Giovanni in Monte²⁸, copiata da Pupini con uno stile maturo molto pittorico, quasi volesse continuare ad esercitarsi di fronte alle opere del maestro, in un disegno inedito che mi è noto, purtroppo, solo tramite una foto²⁹. Un ricco bagaglio culturale quindi accumulato negli anni da Biagio Pupini, autore di molti disegni, ma purtroppo ancora di pochi dipinti. In questi ultimi anni di studio sull'artista ho potuto individuare vari disegni in relazione con opere pittoriche su tavola o a fresco la cui datazione è compresa in un arco di tempo che va dai primissimi anni Venti alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento³⁰. Li presentiamo qui di seguito in sequenza; nuove ricerche e approfondimenti potranno precisarne la cronologia e ampliarla.

²³ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 6207. Copiata a più riprese da vari artisti (Louvre, inv. 6206; Oxford, Christ Church, inv. 1584; collezione privata (Ravelli 1978, p. 258, nn. 382-384).

²⁴ Mezzetti 1977, p. 53; Fioravanti Baraldi 1986, p. 188.

²⁵ Ravelli 1978.

²⁶ De Castris 2001, p. 47.

²⁷ Si vedano i disegni conservati a Firenze, Galleria degli Uffizi, GDSU, inv. 1473 Fr; Bologna, Collezione Franchi; un disegno inoltre già appartenuto alla collezione Earl of Dalhousie (L. 717a) che ho trovato tra le foto della Fondazione Federico Zeri, inv. 226365.

²⁸ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 577.

²⁹ Biblioteca Berenson, Fototeca, Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 121146_1, <http://id.lib.harvard.edu/images/olvwork606193/urn-3:VIT.BB:8088664/catalog>

³⁰ I disegni del Louvre citati, insieme ad una scelta di fogli rappresentativi del disegno bolognese del Cinquecento appartenenti alle collezioni francesi, saranno presentati il prossimo anno nelle sale del Museo in occasione della pubblicazione da me curata che riunisce i circa 550 fogli di questa parte della collezione (Serra 2022).

1. *Adorazione dei Magi* (fig. 3)

Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 807/1863. Pennello e inchiostro bruno, acquerellature rossastre, lumeggiature, penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, 255×328 mm.



3, Biagio Pupini, *Adorazione dei Magi*, Inv. NMH 807/1863
Stoccolma, Nationalmuseum (Photo: Hans Thorwid) - PD



4, Biagio Pupini, *Adorazione dei Magi*, chiesa della Santissima Annunziata, Bologna © Roberta Serra

Questo studio preparatorio per l'*Adorazione dei Magi*³¹ presenta una certa analogia con l'affresco della chiesa della Santissima Annunziata a Bologna (fig. 4), realizzato all'incirca nel 1523-1524. Nel disegno appare già l'ambientazione semplice ed essenziale scelta per la composizione dove il gruppo sacro è posto al riparo sotto un'arcata piuttosto ampia, mentre a destra si apre un luminoso paesaggio inondato dalla luce rosa dell'alba. Le pose dei personaggi, seppur acerbe e schizzate velocemente, presentano una notevole corrispondenza con l'opera finita, in particolare per quanto riguarda i due magi in piedi, uno in una posa quasi danzante con le braccia aperte e l'altro che lo osserva. Nel dipinto le due figure sono state avvicinate l'una all'altra per formare un gruppo compatto. Si può inoltre osservare che sul verso del foglio Pupini ha schizzato un delizioso paesaggio a penna che, seppur non trovi equivalenza nel dipinto, pare anticipare l'idea dell'importanza accordata alla presenza della natura. Per la scelta dell'impostazione della composizione, Pupini mostra la conoscenza del grande cartone di Baldassare Peruzzi eseguito nel

1522-1523 per il conte Giovanni Battista Bentivoglio, oggi conservato a Londra³². Un disegno del Louvre potrebbe essere un altro studio preparatorio per l'affresco³³.

³¹ National Museum, inv. NMH 807/1863 (Bjurström, Magnusson 1998, n. 1274).

³² Londra, British Museum, inv. 1994,0514.49; Lamo 1996, p. 96; Faietti 2001, pp. 86-89, n. 24.

³³ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8874. Proposta avanzata anche da Sambo 1988-1989, p. 192, n. 66.

2. *I quattro Evangelisti* (fig. 5)

Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 1854. Penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature su carta preparata in giallo, 269×188 mm³⁴.

Questo disegno, catalogato come opera di Gaudenzio Ferrari, presenta il segno rapido tipico di Pupini. L'artista schizza sul foglio i quattro evangelisti con i propri attributi seduti sulle nuvole. Proponiamo di considerare questo disegno come uno studio preparatorio per le figure degli evangelisti del soffitto della Sacrestia della chiesa di San Michele in Bosco, a Bologna. Pupini venne incaricato insieme a Girolamo da Carpi e a Girolamo Borghese o Borghese della decorazione dell'intera volta e delle lunette, secondo quanto riportato nel contratto steso dal notaio Ludovico dall'Olio in data 30 agosto 1525³⁵. Gli affreschi della Sacrestia vengono citati da Giorgio Vasari nella vita di Girolamo da Carpi a proposito della collaborazione tra i due artisti nella *Trasfigurazione* della parete di fondo, realizzata «servendosi di quella che fece in Roma a S. Pietro a Montorio Raffaello da Urbino»³⁶. Sono riuscita a rintracciare due disegni, a mio parere attribuibili a Biagio Pupini e in relazione alla *Trasfigurazione*, conservati rispettivamente a Ottawa, National Gallery of Canada



5, Biagio Pupini, *I quattro Evangelisti*, Budapest, Szépművészeti Museum, inv. 1854

(inv. 40771, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune e verdastre, lumeggiature, su carta preparata in ocra giallo, 310×202 mm)³⁷ e a New York (Metropolitan Museum of Modern Art, inv. 1977.163, pennello e acquerellature ad inchiostro bruno, lumeggiature, tracce di matita nera, su carta cerulea, 400×276 mm)³⁸. In entrambi Pupini traccia una copia dalla *Trasfigurazione* di Raffaello servendosi tuttavia di un modello identificabile in un disegno conservato al Louvre che

³⁴ Fenyő 1965, p. 45-46, fig. 11.

³⁵ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Fondo Malvezzi de' Medici, vol. 51, p. 108 (estratto dalla partita D.C., tomo 10, c. 252) riportato in Mezzetti 1977, p. 53 (la situazione sanitaria attuale mi impedisce di recarmi sul posto e verificare quanto indicato).

³⁶ Vasari 1966-1987, V, p. 416.

³⁷ Inedito. Pubblicato solo sul database del museo: [https://www.gallery.ca/collection/search-the-collection?search_api_views_fulltext="+40771&sort_by=search_api_relevance](https://www.gallery.ca/collection/search-the-collection?search_api_views_fulltext=)

³⁸ Bean, Turčić 1982, p. 210, n. 208.

presenta varianti rispetto al dipinto³⁹. Partendo dal modello raffaellesco, la scena verrà poi dilatata orizzontalmente al fine di adattarla al formato del muro di fondo della Sacrestia di San Michele in Bosco. Anche la direzione verrà invertita probabilmente per non realizzare una semplice copia dal maestro.

3. *Incoronazione della Vergine con San Giovanni Battista e tre angeli* (fig. 6)

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8860. Penna e inchiostro bruno, acquerellature grigio-brune, lumeggiature, tratti a matita rossa, carta preparata in bruno ocre, 250×190 mm.



6, Biagio Pupini, *Incoronazione della Vergine con San Giovanni Battista e tre angeli*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8860 ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado



7, Biagio Pupini, *Incoronazione della Vergine con San Giovanni Battista e San Bernardino da Siena*, Berlino, Gemäldegalerie, inv. 331

Il disegno è preparatorio per la pala con la *Incoronazione della Vergine con San Giovanni Battista e San Bernardino da Siena*, probabilmente proveniente dalla chiesa di San Francesco a Bologna e oggi conservata a Berlino (fig. 7)⁴⁰. Nel suo insieme questo dipinto è ispirato all'incisione di Marcantonio Raimondi⁴¹, tratta a sua volta da un'invenzione di Raffaello datata tra il 1508 e il 1512 per la pala di Monteluce (Città del Vaticano, Musei Vaticani)⁴², nota anche

³⁹ Département des Arts graphiques, inv. 3954 (Cordellier, Py 1992, pp. 533-534, n. 905).

⁴⁰ Berlino, Gemäldegalerie, inv. 331 (*Katalog der Gemälde* 1996, p. 100 (Pupini, *ad vocem*), ripr. p. 487, fig. 2284). L'attribuzione della pala a Pupini è stata proposta da Ugolini 1986, p. 54, nota 17.

⁴¹ Bartsch XIV, pp. 64-65, n. 56.

⁴² Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA 1846.206 (ripr. in Rosenberg 2019, p. 997, n. I1663); si veda anche Cordellier, Py 1992, pp. 588-590.

tramite la versione del Maestro della B nel dado, un artista attivo tra il 1530 e il 1560⁴³. Questo modello circolava probabilmente a Bologna, come pare dimostrare una copia dalla stampa, forse di mano di Innocenzo da Imola, oggi conservata a New York⁴⁴. Pupini ha di certo preparato l'opera tracciando vari studi. In questo disegno del Louvre si osserva una riflessione per la parte inferiore sinistra della pala con in primo piano la figura di San Giovanni Battista. Ai suoi piedi l'angelo che suona un liuto è un'allusione all'angelo della *Pala Felicini* di Francesco Francia, realizzata nel 1490 circa per la chiesa bolognese di Santa Maria della Misericordia⁴⁵. In secondo piano sono posizionati due angeli tubicini e, più lontano, il gruppo principale rialzato su una predella. Si può supporre che il foglio fosse in origine più grande in quanto i tratti a penna si interrompono in modo netto a destra. Anche se la posizione delle figure sarà leggermente modificata nella versione dipinta, in questo disegno Pupini fissa i rapporti tra le varie parti della composizione. Uno schizzo libero che potrebbe forse essere un primo studio per il gruppo centrale della Vergine incoronata è ugualmente conservato al Louvre (Inv. 8861). Uno studio d'insieme per l'opera, rapido e lumeggiato con abbondante biacca, circola ancora sul mercato⁴⁶. In esso viene schizzata anche la parte superiore della scena, assente nel foglio del Louvre, con Dio Padre e gli angeli al centro di un grande arco.

4. *Martirio di San Lorenzo* (figg. 8 e 9)

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8862. Penna e inchiostro bruno, acquerellature brune e grigie, tracce di matita nera, lumeggiature, 188×280 mm.

Zagabria, Strossmayer Gallery of Old Masters, inv. n. SG-99. Olio su legno, 235×152 cm.

Il disegno del Louvre, di fattura piuttosto libera, sembra essere un primo studio per un dipinto conservato a Zagabria⁴⁷ attribuito recentemente a Pupini da Paolo Ervas e Andrea Ugolini⁴⁸. Anche se nel quadro la composizione è in controparte e si sviluppa in verticale, le posture e i gesti di certi personaggi sono già presenti nel disegno.

5. *Il matrimonio mistico di Santa Caterina* (figg. 10 e 11)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, GDSU, inv. 6334 F recto. Pennello e inchiostro grigio, lumeggiature, su carta preparata in grigio; inv. 6335 F verso. Penna e inchiostro grigio-bruno, acquerellature grigie.

I due disegni degli Uffizi, entrambi per *Il matrimonio mistico di Santa Caterina*, possono essere messi in relazione alle varie versioni dipinte dello stesso soggetto che circolano sul mercato⁴⁹. Passando dai disegni ai dipinti l'artista apporta alcune varianti nell'orientamento delle figure e nei loro gesti, ma nell'insieme rispetta l'impostazione generale.

⁴³ Bartsch XV, p. 189, n. 9. Un esemplare si trova a Parigi, Musée du Louvre, Collection Edmond de Rothschild, inv. 4312 LR recto. Pupini traccia una copia da un'incisione dello stesso artista su un foglio conservato a Milano (Biblioteca Ambrosiana, cat. 3617, inv. F.269 inf. n. 11, anticamente considerato di Giulio Romano, riattribuito a Pupini da Konrad Oberhuber; e Bartsch XV, p. 205, n. 29).

⁴⁴ Morgan Library, inv. 2009.171; un'altra copia a Haarlem, Teylers Museum.

⁴⁵ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 583.

⁴⁶ Stephen Ongpin fine Art (<https://www.stephenongpin.com/object/790674/0/the-coronation-of-the-virgin-with-saint>).

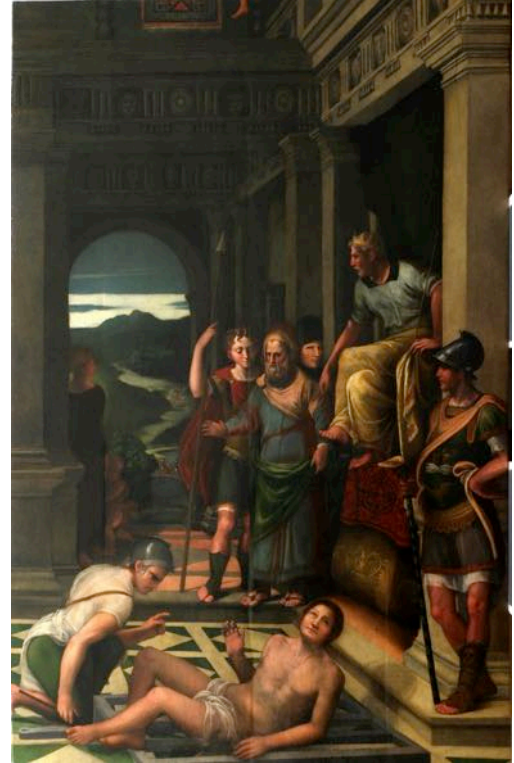
⁴⁷ Croatian Academy of Sciences and Arts, Department of Fine Arts, The Strossmayer Gallery of Old Masters, inv. SG 99.

⁴⁸ Dulibić, Pasini Tržec 2018; Ugolini 2017; Ervas 2014, pp. 44-45, p. 73 nota 127, figg. 15-16.

⁴⁹ Si vedano le vendite Vienna, Dorotheum, 17 ottobre 2017, n. 30; 22 ottobre 2019, n. 145; New York, Christie's, 30 gennaio 2013, n. 149; Monaco, Hampel, 30 marzo 2017.



8, Biagio Pupini, *Martirio di San Lorenzo*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8862 ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado



9, Biagio Pupini, *Martirio di San Lorenzo*, olio su legno, 235×152 cm, inv. SG-99, Zagabria, Strossmayer Gallery of Old Masters



10, Biagio Pupini, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, Firenze, Galleria degli Uffizi, GDSU, inv. 6334 F;

11, Biagio Pupini, *Foglio di studi*, Firenze, Galleria degli Uffizi, GDSU, inv. 6335 F

© Roberta Serra (Su concessione del Ministero della Cultura, è vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo)



6. *Adorazione dei Magi* (fig. 12)

Washington, National Gallery of Art, inv. 2007.111.148. Penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature, su carta cerulea, 227×224 mm.



12, Biagio Pupini, *Adorazione dei Magi*, Washington, National Gallery of Art, Inv. 2007.111.148



13, Biagio Pupini, *Adorazione dei Magi*, collezione privata

Questo disegno risulta attribuito a Pupini fin dalla sua appartenenza alla collezione Richardson (Lugt, 2184)⁵⁰. Si tratta di uno studio preparatorio per un dipinto (fig. 13) purtroppo non localizzabile, riprodotto nella monografia su Girolamo da Treviso pubblicata nel 2014⁵¹. Il disegno, estremamente rapido, differisce dalla scena dipinta nella posizione dei due Magi in piedi a sinistra, che saranno posizionati più in alto, occultando l'apertura paesaggistica prevista nel disegno.

7. *Cristo e la Samaritana* (fig. 14)

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8847. Penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, lumeggiature, carta preparata in bruno, 137×178 mm.

Sugeriamo di considerare questo disegno come un primo studio preparatorio per un dipinto conservato in collezione privata (fig. 15)⁵². Alcune varianti sono evidenti nella posizione della figura di Cristo, raffigurato in piedi nel disegno e poi ritratto seduto, e in quella degli altri personaggi dislocati nello sfondo della tela. Per la posizione della Samaritana, Pupini riprende la *Santa Caterina* nella *Deesis* incisa da Marcantonio Raimondi⁵³, mentre per il Cristo seduto con le gambe incrociate sembra ispirarsi al *Cristo in casa di Marta e Maria* dipinto da Giorgio Vasari⁵⁴

⁵⁰ Lachenmann 1996, n. 12.

⁵¹ Ervas 2014, fig. 19.

⁵² Londra, Christie's, 7 aprile 1995, n. 190 (Ervas 2014, pp. 58-59 fig. 25, p. 73 nota 142).

⁵³ Bartsch XV, p. 100, n. 113.

⁵⁴ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7058.



14, Biagio Pupini, *Cristo e la Samaritana*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8847 ©RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Michel Urtado



15, Biagio Pupini, *Cristo e la Samaritana*, collezione privata.

⁵⁵ per il convento di san Michele in Bosco nel 1539-1540, al momento del passaggio a Bologna dell'aretino, il che permette di fissare l'esecuzione del disegno di Pupini dopo questa data.

8. *La cattura di Cristo* (fig. 16)

Royal Collection Trust, RCIN 990315. Pennello e inchiostro bruno e grigio, lueggiate, carta preparata in bruno⁵⁶.

La scena, piuttosto affollata di personaggi, è ambientata in un paesaggio caratterizzato dalla presenza di massi e rocce dall'aspetto imponente. Lo stesso soggetto appare in un altro disegno di Pupini conservato al Louvre⁵⁷, dove l'artista s'interessa esclusivamente ai personaggi. Entrambi gli studi mi pare possano essere la testimonianza di una parte della decorazione che si trovava sui muri dell'ex capitolo d'estate del Convento di San Salvatore, a Bologna, trasformato nel corso del '900 nel piccolo teatro di San Salvatore⁵⁸. Pupini fu autore, in collaborazione con Bartolomeo Ramenghi, detto Bagnacavallo, di più decori all'interno del convento, prima nel 1525 e vent'anni dopo nel 1545⁵⁹. Osservando il frammento di affresco con gli apostoli addormentati si possono intravedere nella parte superiore i piedi e le gambe fino al ginocchio di alcuni personaggi (fig. 17). Questi mi sembra possano corrispondere alle gambe di Cristo e dei soldati del disegno. Il collegamento tra il disegno inglese e l'affresco bolognese ci permette di comprendere che in origine la scena completa corrispondeva alla descrizione dei Vangeli e prevedeva nella parte superiore la rappresentazione della cattura di Cristo e al di sotto gli apostoli addormentati.

⁵⁵ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 7058.

⁵⁶ P&W 1949, 0781.

⁵⁷ Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8854.

⁵⁸ Maugeri 1994, pp. 320-333.

⁵⁹ Raule 1975, pp. 189-250; Murolo 1982, pp. 297-315; Adamoli 1990, pp. 9-18; Serra 2019.



16, Biagio Pupini, *La Cattura di Cristo*, Royal Collection Trust, RCIN 990315 © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021



17, Biagio Pupini (?), *Apostoli addormentati*, Piccolo Teatro di San Salvatore, Bologna

L'abbassamento del soffitto ha letteralmente decapitato la parte superiore del dipinto, ma voglio sperare che fosse già mancante. Anche se non è stato possibile ritrovare documenti che descrivano le decorazioni di quest'ambiente, la mano di Biagio Pupini è ormai riconosciuta nella figura dell'apostolo Geremia affrescata sullo stesso muro e datata 1545⁶⁰. Non mi sembra quindi impossibile che Biagio possa risultare l'autore anche degli studi preparatori di un ciclo rappresentante varie scene della Passione di Cristo.

⁶⁰ Fioravanti Baraldi 1986, p. 186; Faietti 2002.

BIBLIOGRAFIA

Adamoli 1990

I. Adamoli, *Ex convento del San Salvatore in Bologna. Opere di restauro conservativo*, «Strenna Storica Bolognese», XL, 1990, pp. 9-18

Agosti 2001

Disegni del Rinascimento in Valpadana, a cura di G. Agosti, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2001), Firenze, Olschki, 2001

Bartsch XIV

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., XIV, Vienna, Degen, 1813

Bartsch XV

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, 21 voll., XV, Vienna, Degen, 1813

Bean, Turčić 1982

J. Bean, L. Turčić, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982

Bjurström, Magnusson 1998

Pier Bjurström, Börje Magnusson, *Italian Drawings. Umbria, Rome, Naples*, Stockholm, Nationalmuseum Stockholm, 1998

Cordellier, Py 1992

D. Cordellier, B. Py, *Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts graphiques, Inventaire général des Dessins Italiens, V: Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, RMN, 1992

De Castris 2001

P.L. De Castris, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli, Electa, 2001

Dulibić, Pasini Tržec 2018

L. Dulibić, I. Pasini Tržec, *Strossmayerova zbirka starih majstora [Strossmayer's Collection of Old Masters' Paintings]*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2018

Ervas 2014

Paolo Ervas, *Girolamo da Treviso*, presentazione di D. Benati, Saonara (Padova), Il Prato, 2014

Faietti, Scaglietti Kelescian 1995

Amico Aspertini, a cura di M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, Modena, Artioli, 1995

Faietti 2001

M. Faietti, in *Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580: de la Renaissance à la Réforme tridentine*, a cura di M. Faietti, D. Cordellier, assistiti da L. Aldovini, B. Py, R. Serra, catalogo della mostra (Musée du Louvre, 30 marzo-2 luglio 2001), Paris, RMN, 2001

Faietti 2002

M. Faietti, *Pedro (Machuca), Biagio (Pupini), Innocenzo (Francucci) e la Deposizione di Cristo*, in *Aux Quatre Vents. A Festschrift for Bert W. Mejer*, a cura di A.W. Boschloo et al., Firenze, Centro Di, 2002, pp. 49-54

Faietti 2004

M. Faietti, *Paradigma di regole e di sregolatezze. L'antico a Bologna tra Quattrocento e Cinquecento*, «Schede Umanistiche», nuova serie, XVIII, 1, 2004, pp. 123-157

Faietti, Cordellier 2001

Un siècle de dessin à Bologne 1480-1580: de la Renaissance à la Réforme tridentine, a cura di M. Faietti, D. Cordellier, assistiti da L. Aldovini, B. Py, R. Serra, catalogo della mostra (Musée du Louvre, 30 marzo-2 luglio 2001), Paris, RMN, 2001

Faietti, Cordellier 2002

Il Cinquecento a Bologna. Disegni dal Louvre e dipinti a confronto, a cura di M. Faietti con la collaborazione di D. Cordellier, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sala delle Belle Arti, 18 maggio-18 agosto 2002), Milano, Electa, 2002

Fenyő 1965

I. Fenyő, *North Italian Drawings from the Collection of the Budapest Museum of Art*, Budapest, Corvina, 1965

Fioravanti Baraldi 1986

A.M. Fioravanti Baraldi, *Biagio Pupini detto dalle Lame*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, 2 voll., Bologna, Grafis, 1986, I, pp. 185-208

Gualandi 1843

M. Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti*, serie IV, Bologna, Tip. Sassi nelle spaderie, 1843

Katalog der Gemälde 1996

Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde, a cura di H. Bock, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1996

Lamo 1996

P. Lamo, *Graticola di Bologna*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Clueb, 1996

Lachenmann 1996

Italian Drawings from the Ratjen Foundation, Vaduz, a cura di D. Lachenmann, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 10 dicembre 1996-2 marzo 1997), Bern, Benteli, 1996

Martin 1988-1989

Y. Martin, *Catalogue des dessins de Biagio Pupini au Louvre*, Maîtrise Session d'octobre. Université de Paris I. UER d'art et archéologie, Année 1988-1989, Directeur de recherches M. D. Ternois

Martin 1991-1992

Y. Martin, *Avant-projet de thèse sur l'activité picturale et graphique de Biagio Pupini*, Université de Paris I, UER d'art et d'archéologie, Directeur de Recherche M. Daniel Ternois, 1991-1992

Maugeri 1994

V. Maugeri, *Note in margine ad alcuni affreschi "ritrovati" nel monastero di San Salvatore a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XLIV, 1994, pp. 320-333

Mazzoni Toselli 1868

O. Mazzoni Toselli, *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria*, 3 voll., II, Bologna, Chierici, 1868

Mezzetti 1977

A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi: l'opera pittorica*, Milano, Silvana, 1977

Murolo 1982

M.G. Murolo, *Il monastero di San Salvatore in Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», 1982, pp. 297-315

Pattanaro 2010

A. Pattanaro, «*Seguitando le pedate di maestro Biagio*». *Riflessioni e nuove proposte per Girolamo da Carpi disegnatore*, in *Studi sul disegno padano del Rinascimento*, a cura di V. Romani, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 85-136

P&W 1949

A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty The King at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1949

Raule 1975

A. Raule, *Note storiche e artistiche sul tempio monumentale di San Salvatore a Bologna*, «Strenna Storica Bolognese», XXV, 1975, pp. 189-250

Ravelli 1978

L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio. I. Disegni di Polidoro, II. Copie da Polidoro*, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1978

Rosenberg 2019

Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole, a cura di P. Rosenberg, con la collaborazione di L. Barthélemy-Labeeuw, M.-L. Delcroix, S. Lumetta, 4 voll., I, Paris, Somogy éditions d'Art, 2019

Sambo 1988-1989

E. Sambo, *Problemi di classicismo in Emilia. Biagio Pupini, l'attività pittorica e grafica*, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte n° 79, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento Arti Visive, a.a. 1988-1989

Serra 2012

R. Serra, in *Œuvres d'art du Musée du Louvre à Thessalonique. L'Europe et les mythes grecs: Dessins du Musée du Louvre, XVIe-XIXe siècles*, a cura di C. Loisel, catalogo della mostra (Aristotle Université de Thessalonique, 12 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Thessalonique, Fondation Teloglion, 2012

Serra 2017

R. Serra, in *Art royal. Meisterzeichnungen aus dem Louvre*, catalogo della mostra (Salzburg, Salzburg Museum, 9 giugno-3 settembre 2017), Salzburg, Salzburg Museum, 2017

Serra 2018

R. Serra, in *Dessiner une Renaissance. Dessins Italiens de Besançon (XVe-XVIe siècles)*, a cura di H. Gasnault, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts, 16 novembre 2018-18 febbraio 2019), Milano, Silvana, 2018

Serra 2019

R. Serra, *Maestro Biagio i disegni preparatori al “Miracolo della moltiplicazione dei Pani e dei Pesci” di San Salvatore*, «Strenna Storica bolognese», LXIX, 2019, pp. 67-77

Schweikhart 1986

Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg, Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London, The Warburg Institute-University of London, 1986

Ugolini 1986

A. Ugolini, *Su alcune pale del Quattrocento e del Cinquecento rimosse da Bologna*, «Paragone», XXXVII, 1986, pp. 50-54

Ugolini 2017

A. Ugolini, *Progetto Pictrix-Release 2.0. Una ricerca dedicata alla pittura antica. Opere dipinte a Bologna fra il 1460 e il 1580 e alcune altre coeve. Pictrix parte 13. Riproduzioni relative alla Parte 12, Indice dei Pittori bolognesi «maggiori», dedicata a Biagio Pupini*. Documento inedito, 2017, pubblicato su Academia.edu

Vasari 1966-1987

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze, SPES, 1966-1987

Di prossima stampa

Serra 2022

R. Serra, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inventaire général des Dessins Italiens, XII: Dessins bolonais du XVIème siècle*, Paris-Milano, Louvre Éditions-Officina Libraria, 2022

PELLEGRINI NELL'ALDILÀ: DANTE E VIRGILIO IN UN DISEGNO DI BARTOLOMEO PASSEROTTI AL LOUVRE

Angela Ghirardi

ABSTRACT

Il disegno inv. 8471 di Bartolomeo Passerotti al Louvre è studiato dal punto di vista iconografico, giungendo alla proposta di identificare, nelle due figure, i grandi poeti Dante e Virgilio in viaggio attraverso l'Inferno. Si attribuisce inoltre al disegno, ispirato alla *Divina Commedia*, una cronologia sul 1575, basata sul confronto stilistico, e si ipotizza come probabile una sua originaria destinazione fiorentina.

PAROLE CHIAVE: Bartolomeo Passerotti; disegno; iconografia; Dante; Virgilio

Pilgrims in the Afterlife: Dante and Virgil in a drawing by Bartolomeo Passerotti in the Louvre

ABSTRACT

The drawing inv. 8471 by Bartolomeo Passerotti in the Louvre is studied from iconographic point of view: we argue to identify, in the two figures, the great poets Dante and Virgil traveling through Hell. Furthermore, for the drawing, inspired by the *Divine Comedy*, we propose a chronology around 1575, based on stylistic comparison, and we hypothesize as probable its original Florentine destination.

KEYWORDS: Bartolomeo Passerotti; Drawing; Iconography; Dante; Virgil

*Noi aggirammo a tondo quella strada
parlando più assai ch'ì non ridico
venimmo al punto dove si digrada*
(Inferno VI, 112-114)

Proviene dalla collezione fiorentina di Filippo Baldinucci, il celebre scrittore seicentesco di cose d'arte, al quale si devono le importanti *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*¹, il disegno a penna inv. 8471 (fig. 1) di Bartolomeo Passerotti, che si conserva, insieme con molti altri fogli, suoi o a lui attribuiti, nel Département des Arts graphiques del Louvre, dove porta il titolo di *Due figure erette drappeggiate, coronate di alloro*².

Il disegno, già ascritto da Baldinucci ad Agostino Carracci, fu poi dato genericamente a Scuola Italiana da Louis Morel d'Arleux e infine riconosciuto a Bartolomeo Passerotti – sotto il cui nome il foglio è attualmente schedato a Parigi – da Frédéric Reiset³.

Con il giusto riferimento a Passerotti il foglio entra nel catalogo dei disegni riunito da Corinna Höper, ed è avvicinato, per le analogie stilistiche del tratto sintetico, al disegno raffigurante *San Petronio* (Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-449). Si aggiunga che molti altri confronti si potrebbero utilmente richiamare per essere il foglio condotto, come nella gran parte dei casi, con forti segni di penna e secondo la tecnica a tratteggi incrociati e paralleli. Per fare un esempio, basti qui ricordare il bel disegno di Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1322) – preparatorio per la *Presentazione di Maria al tempio*

¹ Per Baldinucci (1625-1696) e le sue *Notizie* si veda almeno: Samek Ludovici 1963, pp. 495-498. Poi, tra gli ultimi studi, si segnalano: Franconi 2020; *Per Filippo Baldinucci* 2020.

² Il foglio misura 358×245 mm ed è entrato al Louvre per acquisto nel 1806: ne informa l'utile scheda dell'*Inventaire informatisé du Département des Arts graphiques* disponibile in rete (consultato nel marzo 2021).

³ Della vicenda attributiva riferisce la scheda dell'*Inventaire informatisé*, già citato alla nota 2. Sia Morel d'Arleux (1755-1827) sia Reiset (1815-1891) furono conservatori delle collezioni grafiche del Louvre.



1, Bartolomeo Passerotti, *Dante e Virgilio in viaggio nell'Inferno*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 8471

sinistra. Anche se non risalta il suo connotato fisico più caratterizzante, il celebre naso aquilino così ricorrente nell'iconografia⁷. Dante parlando procede e stringe con la mano destra un lembo del manto all'antica, di cui è ricoperto. Come in cerca di un contatto rassicurante, apre il braccio sinistro allungandolo fino a sfiorare con le dita il libro sorretto da Virgilio – proviamo ad accordargli subito il nome –, la guida spirituale di Dante nel viaggio «alto e silvestro»⁸. Il libro dev'essere l'*Eneide*, l'opera maggiore del poeta mantovano, più volte richiamata nella *Commedia*. Il braccio di Dante, disteso di lato, è significativo perché riecheggia il gesto declamatorio che Andrea del Castagno e Domenico di Michelino attribuiscono al poeta, il primo nell'affresco della Villa di Legnaia (1448-49 circa), l'altro nella tela del Duomo di

(Bologna, Pinacoteca Nazionale) – che ben si presta al paragone anche per la rappresentazione di due figure erette, poste l'una accanto all'altra⁴.

Il titolo infine, che Höper propone per definire meglio il soggetto del disegno parigino, si precisa in *Due filosofi con corone di alloro*⁵. Più di recente è Roberta Serra a citare il disegno, pubblicandolo all'interno di un suo studio sulle «presenze emiliane» nella raccolta di Baldinucci, oggi al Louvre, con il più pertinente titolo di *Due poeti*⁶.

Ma l'identità delle due figure si può ancora approfondire. Da tempo sospetto che i due viandanti siano Dante e Virgilio in cammino nell'Oltretomba. Un'idea che quest'anno 2021 del settimo centenario della morte di Dante, con le sue tante celebrazioni, sollecita a riprendere. Forse anche Passerotti, con questo disegno, offre il suo contributo all'iconografia della *Divina Commedia*?

Per cominciare, Dante dovrebbe essere l'uomo più giovane a

⁴ Sul foglio di Darmstadt: Ghirardi 1990, pp. 263, 264 nota 10 con bibl., fig. 84a.

⁵ Höper 1987, II, p. 181, scheda Z 289.

⁶ Serra 2009, pp. 95-102.

⁷ Non per niente la Società Dante Alighieri ha intitolato *A Naso. Dante's Magazine* la rivista digitale diffusa liberamente in rete (www.anaso.it) dal febbraio 2018. Si aggiunga che si intitola *Il naso di Dante* il recente romanzo-saggio di Pier Luigi Vercesi (Venezia, Neri Pozza, 2018).

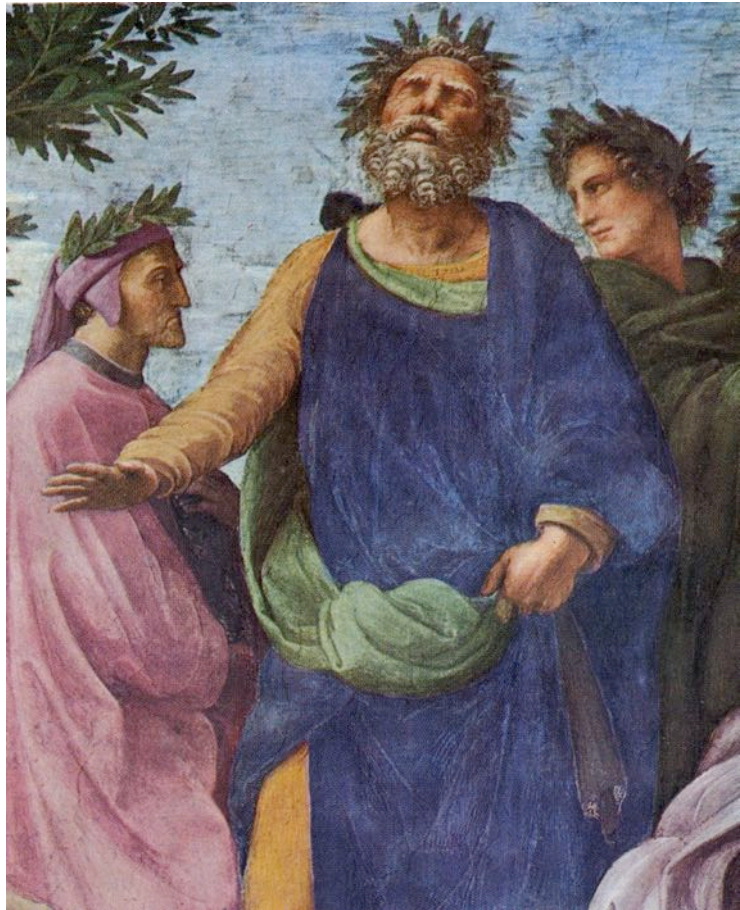
⁸ *Inferno* II, 142.

Firenze, dipinta nel 1465, nell'anno del bicentenario della nascita di Dante⁹. Due modelli che Passerotti poteva aver visto nell'occasione di un qualche suo viaggio a Firenze.

La rappresentazione di Virgilio è quella del vecchio saggio, con la lunga barba. Si accomoda al petto il mantello con la mano destra e avanza con passo sicuro, tenendosi il libro ben stretto. Sia Dante, sia Virgilio portano la corona d'alloro sul capo, simbolo della gloria poetica. Così l'intende Dante stesso, quando, nell'affrontare l'«ultimo lavoro», cioè l'ultima cantica del *Paradiso*, invoca il «buono Appollo» di dargli forza e ispirazione¹⁰.

Con l'alloro Dante e Virgilio – intenti a scambiarsi uno sguardo d'intesa alle spalle di Omero, il «poeta sovrano» del Limbo dantesco¹¹ –, sono illustrati nel *Parnaso* di Raffaello (fig. 2). Qui Virgilio è ancora giovane e soprattutto non ha la barba. Raffaello sembra ricollegarsi alla tradizione classica del Virgilio imberbe, come appare nel mosaico di Tunisi (Museo Nazionale del Bardo), dove veste la toga bianca ed è affiancato dalle muse Calliope e Melpomene. Il mosaico tunisino, risalente agli inizi del III secolo d.C., fu rinvenuto nel 1896¹². Raffaello non poteva certo conoscerlo, ma doveva essergli nota la tradizione iconografica antica del Virgilio imberbe, che si rispecchia nel mosaico del Bardo.

Invece che al celeberrimo *Parnaso*, dipinto ad affresco nella Stanza della Segnatura dei Palazzi Vaticani e ormai diventato un paradigma per gli artisti del Cinquecento, Passerotti preferisce, per il suo disegno di Virgilio, ispirarsi ad altri esempi. Sceglie forse di rifarsi ai tanti codici illustrati della *Divina Commedia* dove il poeta dell'*Eneide* è spesso rappresentato con la barba, bianca perlopiù ma talvolta brizzolata. Si pensi, per fare un paio di esempi, alle miniature del ms. it. 2017 – conservate in gran parte a Parigi (Bibliothèque Nationale de France) e, in minor



2, Raffaello, *Omero tra Dante e Virgilio*, part. dal *Parnaso*, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura

⁹ Affresco e tela si trovano entrambi riprodotti e studiati da Annamaria Bernacchioni, in *Sandro Botticelli* 2000, vol. I, pp. 216-217, scheda 6.1 (per Andrea del Castagno); pp. 218-221, scheda 6.2 (per Domenico di Michelino). Sul *Dante* affrescato da Andrea del Castagno, cfr. da ultimo Federico Giannini, in *Dante. La visione* 2021, p. 433, scheda 54.

¹⁰ *Paradiso* I, 13-36. Sulla corona di alloro cfr. Cannata, Signorini 2014, pp. 439-473.

¹¹ *Inferno* IV, 88.

¹² Si veda Taher Ghalia, in *Virgilio* 2011, p. 185, scheda e fig. 1.



3, Bartolomeo Passerotti, *Cristo tra San Girolamo e San Francesco portanti la croce e seguiti da una processione di francescani portacroce*, Vico (Corsica), Parrocchiale di St. Marie

numero, a Imola (Biblioteca Comunale, ms. 76, ex 32)¹³ – e del ms. Yates-Thompson 36 di Londra (The British Library)¹⁴.

Virgilio ha la barba nelle illustrazioni per la *Divina Commedia* di Sandro Botticelli e nelle incisioni, attribuite a Baccio Baldini e derivate da studi di Botticelli, della prima edizione illustrata, col *Comento* del Landino (1481)¹⁵; torna imberbe nei disegni di Federico Zuccari e Giovanni Stradano, risalenti alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento¹⁶.

Insomma l'elemento barba, che pare aggiungersi all'iconografia di Virgilio nel Medioevo, appare e scompare, senza mai assumere un significato univoco, caratterizzante un'identità. Persino le due sculture, eseguite nella stessa tipologia dello scriba seduto ed entrambe probabilmente duecentesche, del *Virgilio in cattedra* di Mantova – divenute nel tempo un simbolo della città che al poeta diede i natali – definiscono diversamente il volto del poeta latino: l'una è senza barba (quella di piazza Broletto) e l'altra (ora conservata nel Museo della Città in Palazzo San Sebastiano) invece ce l'ha¹⁷.

Nel disegno del Louvre i due pellegrini, abbigliati all'antica, avanzano affiancati,

parlando tra loro. Dove si trovano? Virgilio fa da guida a Dante nell'Inferno e nel Purgatorio, dove incontrano, nella quinta cornice degli avari e dei prodighi, il poeta Stazio¹⁸ che, espiata la sua pena, li accompagna nell'ultimo tratto della salita fino al Paradiso Terrestre. Poiché Dante e Virgilio sono raffigurati da soli, è necessario immaginare che il loro cammino si svolga prima dell'incontro con Stazio. Ma quanto prima? Non aiuta l'ambiente, che non c'è quasi, è solo un terreno definito da poche linee. In grado però di suggerire la pendenza in discesa e il girare in tondo, facendo intuire che i due pellegrini camminino su un bordo tra il vuoto della voragine

¹³ La *Commedia* di Dante ha alimentato un'infinità di rappresentazioni e la bibliografia è sterminata. Per il manoscritto Parigi-Imola sia sufficiente rinviare a: Volkmann 1898, pp. 29-30; Battaglia Ricci 2018, pp. 85-86; Alexander 2020, pp. 184-185.

¹⁴ Ugualmente, per il manoscritto della British Library, basti richiamare Samek Ludovici 1965, pp. 165-182; Battaglia Ricci 2018, pp. 87-89; Alexander 2020, pp. 48, 60.

¹⁵ Per i disegni e le stampe si vedano almeno: Scapecchi 2000, vol. I, pp. 44-47 e, nello stesso catalogo, il vol. II di Schulze Altcapenberg.

¹⁶ Per i disegni di Zuccari e Stradano basti rinviare a Acidini Luchinat 1998-1999, vol. II, pp. 167-175; Baroni Vannucci 1997, pp. 205-213 e, da ultimo, alle schede di Roberta Aliventi e Laura Da Rin Bettina, in *Dante. La visione* 2021, pp. 430-431, 431-432.

¹⁷ Su quest'ultima scultura – con riferimenti anche all'altra del Broletto – si vedano: Stefano L'Occaso, in *Virgilio* 2011, pp. 185-186, scheda e fig. 2; Alessandro Betori, in *Dante. La visione* 2021, pp. 463-464, scheda e fig. 156.

¹⁸ Stazio compare nel canto XXI del *Purgatorio*. Poeta epico dell'età dei Flavi, Stazio prese Virgilio per maestro e considerò l'*Eneide* sua «mamma» e «nutrice», come scrive Dante (*Purgatorio* XXI, 97, 98). Nel *Parnaso* di Raffaello, Stazio è raffigurato subito alle spalle di Virgilio.

infernale, a sinistra, e la parete di roccia, a destra. Anche se non è possibile precisare in quale cerchio, sono dunque nell'Inferno «che 'l mal de l'universo tutto insacca»¹⁹.

Eseguito con «far gagliardo e con gran rilievo» e «tremendi segnioni di penna»²⁰, il disegno potrebbe essere stato pensato in preparazione di un quadro? Non ci sono elementi per rispondere al quesito, né si conoscono dipinti di Passerotti di soggetto dantesco. Si può invece tentare di attribuire una datazione al foglio parigino tenendo conto di un indizio: la camminata vigorosa di Virgilio è identica a quella del San Girolamo che incede nella pala di Vico (fig. 3), in Corsica, riferibile, per confronti stilistici, al 1575 circa²¹.

È intorno a questo tempo che Passerotti ha contatti documentati con Firenze e riceve dal letterato, poi accademico cruscante, Giovan Battista Deti la commissione di un quadro di rarissimo soggetto, *l'Omero e l'enigma dei pidocchi* (Firenze, Galleria degli Uffizi), a lungo considerato perduto e ora finalmente ritrovato²². Ed è rilevante segnalare che, nella capitale del Granducato mediceo, più che altrove, è vivissimo l'impegno di promuovere la memoria del sommo poeta fiorentino, quasi a compensare il sentimento di colpa, mai sopito, per averlo lasciato morire lontano dalla patria. In più si può ricordare che Michelangelo, per il quale Passerotti coltivava un vero culto, professava un grande amore per Dante e dalla *Divina Commedia* aveva tratto le figure del traghettatore Caronte e del giudice Minosse nel suo *Giudizio Universale*. Per non dire d'altro²³. Sono circostanze che possono aver sollecitato il pittore bolognese a dedicare un disegno ai due protagonisti del viaggio ultraterreno nei regni dell'Inferno e del Purgatorio. Poteva essere un foglio autonomo da regalare a qualche autorevole personaggio fiorentino, come il già citato Deti, che possedeva «otto carte» di Passerotti²⁴, oppure Niccolò Gaddi, per il quale Passerotti, su incarico dell'antiquario bolognese Ercole Basso, aveva periziato dei disegni²⁵ e che dimostra interesse per Dante nel suo testamento del 1591, dove predispone dei denari per l'esecuzione di una pala – da collocarsi nella sua cappella in San Remigio, già degli Alighieri – di soggetto mariano, tratto dal *Paradiso*²⁶. Si sa da Malvasia che era costume dell'artista donare disegni ai potenti per farsi conoscere ed ingraziarsene i favori²⁷. Il fatto poi che il foglio del Louvre provenga dalla raccolta di Filippo Baldinucci potrebbe far sospettare una sua antica destinazione fiorentina.

Ma non voglio tralasciare di indicare un elemento del disegno che contrasta con la ricostruzione del soggetto qui argomentata: Dante e Virgilio gettano entrambi ombra alle loro spalle e, se per Dante, che viaggia col suo corpo da vivo, far «parete al sol»²⁸ va bene, non così

¹⁹ *Inferno* VII, 18.

²⁰ Le due citazioni non fanno specifico riferimento al disegno in esame, ma definiscono con efficacia lo stile grafico dell'artista: la prima è da Borghini 1967, vol. I, p. 566; la seconda da Malvasia 1841, vol. I, p. 190.

²¹ Per la pala: Ghirardi 2019, pp. 65-72.

²² In occasione del ritrovamento è stato pubblicato un volume di studi tra i quali si veda soprattutto, per il dipinto: Ghirardi 2021, pp. 119-151.

²³ Che Michelangelo fosse un patito di Dante è risaputo: se ne conoscono molte testimonianze ed è attestato fin dai suoi primi biografici (Vasari, Condivi).

²⁴ Borghini 1967, vol. I, p. 566.

²⁵ La perizia è ricordata in una lettera di Basso a Gaddi dell'8 gennaio 1575, cfr. Missere Fontana 1995, p. 183; Ghirardi 2004, pp. 153, 156 nota 20; Ghirardi 2021, p. 134.

²⁶ Ispirata al canto XXIII o, secondo altri, ai canti XXXII-XXXIII del *Paradiso*, la pala si trova ancora nella chiesa fiorentina di San Remigio e fu eseguita dall'Empoli, che – insieme con Giovan Battista Paggi e Domenico Passignano – era stato indicato, nel testamento di Niccolò Gaddi, come uno dei tre pittori tra i quali si doveva scegliere per l'affidamento della commissione. Sulla vicenda si vedano: Paolucci 1980, pp. 199, 210-211, scheda 11; Neuburger 1981, 3, pp. 383-390; Marabottini 1988, pp. 51-57, 185-186, scheda 20; Rosanna Caterina Proto Pisani, in *Jacopo da Empoli* 2004, pp. 114-117, scheda 24.

²⁷ Malvasia 1841, vol. I, p. 190.

²⁸ *Purgatorio* XXVI, 22-23. Il tema dell'ombra di Dante è ricorrente nel *Purgatorio*.

per Virgilio che è un «corpo fittizio»²⁹, solo spirito, privo di materia, e non dovrebbe frapporte ostacolo alla luce, peraltro scarsa a causa dell'«aura grossa e scura»³⁰ dell'Inferno.

L'incongruenza si può forse giustificare come licenza d'artista, dovuta al proposito di dare risalto plastico alle due figure dei viandanti? Di certo non è impedimento sufficiente a negarne l'identità, che si è appena provato a suggerire. Valga a sostegno il confronto con i fogli dedicati all'*Infèrno* da Giovanni Stradano che li esegue, in anni vicini, nel 1587-88, attribuendo l'ombra sia a Dante sia a Virgilio, come ad esempio si osserva, con particolare evidenza, nei disegni che illustrano l'incontro con i tre sodomiti fiorentini che «fenno una rota di sé tutti e trei» e con il Frate Alberigo sprofondato nel ghiaccio della Tolomea³¹.

È assai probabile che altri casi di ombra erroneamente ascritta a Virgilio si possano rintracciare, basti per ora chiudere questa piccola indagine con la fiducia di avere valorizzato il bel disegno di Bartolomeo Passerotti e la speranza di averne compreso il soggetto.

²⁹ Ivi, 12.

³⁰ *Infèrno* XXXI, 37.

³¹ Gli episodi sono in *Infèrno* XVI, 21 e in *Infèrno* XXXIII, 118-120. Entrambi i disegni si possono vedere riprodotti in *Dante. La visione* 2021, p. 225.

BIBLIOGRAFIA

Acidini Luchinat 1998-1999

C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999

Alexander 2020

J. J.G. Alexander, *La miniatura italiana del Rinascimento: 1450-1600*, a cura di F. Crivello, traduzione di L. Zamparo, Torino, Einaudi, 2020

Battaglia Ricci 2018

L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018

Baroni Vannucci 1997

A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1997

Borghini 1967

R. Borghini, *Il Riposo* [Firenze 1584], a cura di M. Rosci, Milano, Labor, 1967

Cannata, Signorini 2014

N. Cannata, M. Signorini, «*Per trionfar o Cesare o poeta*»: la corona d'alloro e le insegne del poeta moderno, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, tomo I, pp. 439-473

Dante. La visione 2021

Dante. La visione dell'arte, a cura di G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E.D. Schmidt, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 30 aprile-11 luglio 2021), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021

Franconi 2020

I. Franconi, *Die "Notizie de' Professori del disegno" von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020

Ghirardi 1990

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti 1529-1592, pittore*, Rimini, Luisè, 1990

Ghirardi 2004

A. Ghirardi, *Passerotti, Aldrovandi e un ritratto*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. Lenzi, Bologna, Compositori, 2004

Ghirardi 2019

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti nella chiesa parrocchiale di Vico, in Corsica*, «Intrecci d'arte», 8, 2019, pp. 65-72

Ghirardi 2021

A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti e l'«Omero» di Giovan Battista Deti, accademico fiorentino*, in *Il pittore, il poeta e i pidocchi. Bartolomeo Passerotti e l'«Omero» di Giovan Battista Deti*, a cura di M. Faietti, Livorno, Sillabe, 2021, pp. 119-151

Höper 1987

C. Höper, *Bartolomeo Passarotti (1529-1592)*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2 voll., 1987

Jacopo da Empoli 2004

Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d'eleganza e devozione, a cura di R. C. Proto Pisani, A. Natali, C. Sisi, E. Testaferrata, catalogo della mostra (Empoli, Chiesa di Santo Stefano e Convento degli Agostiniani, 21 marzo-20 giugno 2004), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004

Malvasia 1841

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice* [Bologna 1678], Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841

Marabottini 1988

A. Marabottini, *Jacopo Chimenti da Empoli*, Roma, De Luca, 1988

Missere Fontana 1995

F. Missere Fontana, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari a Bologna fra Quattrocento e Seicento*, «Bollettino di numismatica», 25, 1995, pp. 161-209

Neuburger 1981

S. Neuburger, *Paggi, Passignano oder Empoli: ein Konkurrenzentwurf zum "Paradies" in San Remigio in Florenz*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Insitut in Florenz», 25, 3, 1981, pp. 383-390

Paolucci 1980

A. Paolucci, *Le opere d'arte*, in *La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*, a cura di C. Beltramo Ceppi, catalogo della mostra (Firenze, Chiesa di S. Stefano al Ponte, 1980), Firenze, Becocci, 1980, pp. 197-262

Per Filippo Baldinucci 2020

Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal, Firenze, Mandragora, 2020

Samek Ludovici 1963

S. Samek Ludovici, *s.v. Baldinucci, Filippo*, Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. V, 1963, pp. 495-498

Samek Ludovici 1965

S. Samek Ludovici, *Miniature dantesche da tre codici quattrocenteschi della Commedia: Urb.Lat.365 della Vaticana. It.9.276 della Marciana di Venezia. Yates-Thompson 36 del British Museum di Londra*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965

Sandro Botticelli 2000

Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia, a cura di S. Gentile, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), 2 voll., Milano, Skira, 2000

Scapecchi 2000

P. Scapecchi, *Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la «Commedia»*, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, a cura di S. Gentile, catalogo della mostra (Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000), Milano, Skira, 2000, vol. I, pp. 44-47

Serra 2009

R. Serra, *Presenze emiliane nella raccolta di disegni di Filippo Baldinucci al Louvre*, «Paragone», 709/711, 2009, pp. 95-102

Virgilio 2011

Virgilio. Volti e immagini del poeta, a cura di V. Farinella, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 16 ottobre 2011-8 gennaio 2012), Milano, Skira, 2011

Volkman 1898

L. Volkman, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, ed. italiana, a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898

MISCELLANEA DI DISEGNI DEL CINQUECENTO TRA ROMA E
LOMBARDIA (CRISTOFORO CARESANA, GIOVAN PAOLO CAVAGNA,
TEODORO GHISI, LUZIO LUZZI, BERNARDINO MALPIZZI,
CESARE NEBBIA, ENEA SALMEGGIA)

Stefano L'Occaso

ABSTRACT

Il contributo presenta disegni inediti e altri già pubblicati, dei quali viene rivelata la destinazione; i fogli presi in considerazione appartengono a numerose collezioni pubbliche italiane e europee o sono comparsi sul mercato; sono qui riferiti ad artisti attivi nel XVI secolo a Roma o in Lombardia.

PAROLE CHIAVE: Disegni antichi; Cristoforo Caresana; Giovan Paolo Cavagna; Teodoro Ghisi; Luzio Luzzi; Bernardino Malpizzi; Cesare Nebbia; Enea Salmeggia

*Miscellaneous 16th century drawings between Rome and Lombardia
(Cristoforo Caresana, Giovan Paolo Cavagna, Teodoro Ghisi,
Luzio Luzzi, Bernardino Malpizzi, Cesare Nebbia, Enea Salmeggia)*

ABSTRACT

The paper deals with hitherto unpublished drawings or with published drawings whose destination is here unveiled; the sheets dealt with belong to many Italian and European public collection or have passed through the art market; they are here referred to artists working in the 16th century in Rome or in Lombardy.

KEYWORDS: Old Masters Drawings; Cristoforo Caresana; Giovan Paolo Cavagna; Teodoro Ghisi; Luzio Luzzi; Bernardino Malpizzi; Cesare Nebbia; Enea Salmeggia

Essendo tenue il *fil rouge* che lega il discorso che seguirà in queste pagine, le presento senza troppe perifrasi, esattamente per quello che sono: una serie di segnalazioni sulla grafica del XVI secolo, tra Roma e la Lombardia. Alcuni dei disegni qui commentati sono conservati in importanti collezioni pubbliche, ma diversi sono emersi sul mercato antiquario: un serbatoio che – per la grafica antica – promette ancora importanti scoperte. I disegni qui illustrati sono in alcuni casi abbinati all'opera definitiva, della quale sono preparatori, ma in altri casi sono attribuiti semplicemente su base stilistica, senza che sia possibile offrire un preciso riscontro.

Partendo da un piccolo gruppo di disegni “romani”, posso segnalare un nuovo disegno per la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, l'importante fabbrica promossa da papa Gregorio XIII Boncompagni e per la quale ho recentemente identificato cinque disegni preparatori, tutti di Cesare Nebbia: quattro a Cremona e uno già sul mercato parigino, ma ora a Mantova¹. Oggi ne posso aggiungere un altro, anch'esso di Nebbia e preparatorio per il riquadro con *L'ostensione della Sacra Sindone a Torino*, affrescata sulla volta della galleria (fig. 1)². Il disegno si conserva agli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe (fig. 2): fu catalogato da Pasquale Nerino Ferri tra gli anonimi del XVI

¹ L'Occaso 2017, pp. 73-123: 85-87.

² *La Galleria* 1994, vol. I, pp. 417-418 e vol. II, fig. 568.



1, Cesare Nebbia, *L'ostensione della Sacra Sindone a Torino*, Città del Vaticano, Galleria delle Carte Geografiche



2, Cesare Nebbia, *L'ostensione della Sacra Sindone a Torino*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



3, Cesare Nebbia (?), *I cittadini di Roma che riconoscono san Gregorio* (?), Edinburgo, National Gallery of Scotland



4, Cesare Nebbia (?), *Cristo risorto*, già Parigi, mercato antiquario

secolo, ma è stato poi dallo stesso collegato alla maniera degli Zuccari, con appropriata intuizione³.

All'impegno vaticano di Nebbia è forse da restituire anche un disegno che, per incisività di tratto, si allontana un po' dai suoi standard esecutivi, dal suo uso della penna e inchiostro a "macchie". Il foglio in questione si conserva a Edimburgo, nelle National Galleries of Scotland (fig. 3)⁴, e potrebbe essere una prima versione del riquadro raffigurante *I cittadini di Roma che riconoscono san Gregorio* poi dipinto nella Sala dei Focconi. Anche questo foglio era stato significativamente riferito alla cerchia di Federico Zuccari.

A Nebbia o ad Arrigo Fiammingo (Hendrick van den Broeck) è attribuito il *Noli me Tangere* di Santa Maria degli Angeli, al quale va riferito un disegno recentemente apparso sul mercato antiquario, a Parigi (fig. 4)⁵, e preparatorio per la figura di Cristo: l'uso di matita nera e matita rossa è atipico per Nebbia. I documenti d'archivio attestano la commissione data nel 1579 all'orvietano per le decorazioni della cappella e la specifica indicazione che la collaborazione del fiammingo era comunque vincolata ai «disegni fatti per esso ms. Cesare»⁶. Altri disegni preparatori per la pala sono riferiti a Nebbia, per esempio lo studio d'insieme della collezione Couzin di Toronto o lo studio a matita per il *Cristo* a Firenze (Gabinetto Disegni e Stampe), ma quest'ultimo è stato attribuito anche

³ Inv. 20758 F; 186×382 mm, penna e inchiostro bruno, acquerellature.

⁴ Inv. D 3067; 299×261 mm; penna e inchiostro bruno, con acquerellature e lumeggiature di biacca su carta azzurra. Andrews 1971, I, p. 132 (come "The meeting of a pope and a commander near a town", della cerchia di Federico Zuccaro).

⁵ Aguttes, Parigi, 3 aprile 2020, lotto 93 (attribuito al Cavalier d'Arpino); 133×103 mm; matita nera e matita rossa su carta azzurrina.

⁶ Eitel-Porter 2009, pp. 57-62 e 319-320.



5, Luzio Luzzi, detto Luzio Romano (?) *Visitazione*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

a Girolamo Muziano⁷.

Concludo questa prima carrellata con un foglio cronologicamente anteriore a quelli sin qui discussi e che suggerisco di riferire al tudertino Luzio Luzzi. L'artista umbro fu a lungo attivo a Roma, soprattutto in collaborazione con Perin Del Vaga, ed è noto infatti come Luzio Romano. Egli appartenne a una generazione anteriore a quella degli artisti sin qui citati e gli si riconosce una vasta attività grafica, perlopiù legata a vaste imprese decorative e quindi a ornamentazioni ispirate all'antico: fregi, volte decorate, dettagli di grottesche, altari⁸. La proposta che vengo a presentare potrebbe dunque destare qualche interesse, perché riguarda il progetto per una pala d'altare centinata, raffigurante la *Visitazione*; si tratta di un disegno conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, e siglato in basso a sinistra "L.R.", dalla stessa mano che ha vergato sul bordo inferiore una data, che potrebbe essere 1540, ma anche 1548 o 1549 (fig. 5)⁹. Il carattere perinesco di questo foglio potrebbe confermare la mia congettura, per quanto possa non risultare facile il confronto con fogli di natura e destinazione assai diversi.

Passiamo quindi a un piccolo gruppo di disegni mantovani. La Nasjonalgalleriet di Oslo raccoglie importanti fogli del Cinquecento italiano e dal mazzo vorrei estrarre una *Santa a mezza figura*, con la palma del martirio e un libro, trafitta da una spada (fig. 6)¹⁰. Non ho dubbi che il soggetto del disegno sia *Santa Giustina*, così come non ne ho che l'autore del foglio sia Bernardino Malpizzi, il cui *corpus*

grafico ho più volte indagato. Tornano tutti gli elementi tipici della sua produzione, che ha caratteristiche ben individuabili e ricorrenti: i panneggi ridondanti e a linee spezzate, il forte chiaroscuro, l'impiego di carta preparata, le fisionomie stralunate. Allo stesso artista spettano anche ben due fogli della collezione parigina De Bayser. Il primo è un *Battesimo di Cristo* e il riferimento

⁷ *Ibidem*, pp. 173 e 206.

⁸ Sulla grafica di Luzzi, si veda almeno: Prospero Valentini Rodinò 2001, pp. 39-78.

⁹ Inv. 13258 F; 320×165 mm, penna e inchiostro con acquarellature, con lumeggiature di biacca, su carta cerulea; il disegno è riferito ad anonimo cinquecentesco.

¹⁰ Inv. K&H.B.15030; 134×183 mm; penna e inchiostro bruno con acquarellature e lumeggiature di biacca su carta preparata marrone.



6, Bernardino Malpizzi, *Santa Giustina*, Oslo, Nasjonalgalleriet
© Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, The Fine Art Collections
(foto Dag Andre Ivarøy)



7, Bernardino Malpizzi, *Battesimo*, Parigi, De Bayser



8, Bernardino Malpizzi, *Miracolo di santo francescano o servita*, Parigi, De Bayser



9, Bernardino Malpizzi, *Vocazione di san Filippo Benizi*, Amsterdam, Rijksmuseum

all'artista mantovano è stato correttamente suggerito alla proprietà da Marco Simone Bolzoni (fig. 7)¹¹.

Il secondo presenta un soggetto non facile da interpretare (fig. 8)¹². Tre cadaveri sono riversi per terra, adagiati su un pannello, mentre un uomo incede da destra, inginocchiato in preghiera, come a scongiurare un'epidemia. Le sue mani giunte sono rivolte verso un'arca, sopra la quale appare miracolosamente un santo che parrebbe dell'ordine francescano o servita. Forse, se avessi frequentato di più catechismo o avessi studiato meglio l'iconografia sacra, sarei in grado di identificare il soggetto senza difficoltà. Prometto di migliorarmi. Non c'è invece alcun dubbio che sia di soggetto servita un disegno del Rijksmuseum di Amsterdam (fig. 9)¹³, la cui iconografia è già stata correttamente interpretata: unisce la *Visione di san Filippo Benizi*, sulla sinistra, con la *Vocazione del santo*, sulla destra. Il disegno è attualmente riferito a Giovan Battista Della Rovere, il Fiammenghino¹⁴, ma è facile restituirlo a Malpizzi, per le fortissime affinità con la sua grafica. Ricorrono tutte le caratteristiche dei suoi disegni, nel foglio olandese, che non si discosta dalla qualità media dell'artista mantovano. Nella chiesa di San Barnaba in Mantova, già dei serviti, si conserva un'ampia pala d'altare con *San Filippo Benizi* e ci si può domandare se essa fosse originariamente concepita con una predella, con *Storie del santo*.

Un suo apice potrebbe essere invece una *Adorazione dei Magi* del Royal Collection Trust, conservata quindi a Windsor (fig. 10), che, pur rispecchiando le tipologie e le fisionomie (e le idiosincrasie) dei suoi disegni, si leva un po' più in alto quanto a esiti, per morbidezza, per capacità di dominare lo

¹¹ 236×190 mm; penna e inchiostro bruno con acquerellature e rialzi di biacca su carta preparata blu.

¹² 260×230 mm; penna e inchiostro bruno con acquerellature e rialzi di biacca su carta preparata blu, in basso a sinistra è la scritta "Scuola Ferrarese". Il disegno è poi transitato in asta a Parigi, Millon, 9 giugno 2021, lotto 9.

¹³ Inv. RP-T-1886-A-572; 172×278 mm; penna e inchiostro bruno con acquerellature e lumeggiature di biacca su carta preparata beige.

¹⁴ Frerichs 1981, p. 90, n. 343.

spazio senza appiattire la raffigurazione. Nel foglio, anch'esso riferito al Fiammenghino¹⁵, è presente un'eleganza non molto comune nelle opere di Malpizzi, ma che si ravvisa, per esempio, nella pala di *San Filippo Benizi* appena citata¹⁶. Rispetto agli altri disegni di Malpizzi sin qui presentati, quest'ultimo potrebbe portare una cronologia lievemente anteriore, riflettendo una fase di maggior vivacità creativa, in un percorso che tende, soprattutto nel corso del Seicento, ad appiattirsi e irrigidirsi in formule preconfezionate.

Un'ultima segnalazione per la Mantova del tardo Cinquecento, riguarda la comparsa di un nuovo foglio di Teodoro Ghisi (fig. 11) legato alla decorazione della cappella funebre dell'arciduca Karl II nella chiesa abbaziale di Seckau (fig. 12), decorata dal pittore mantovano nel 1587-1588: è un dettaglio degli *Angeli musicanti* dipinti in una vela della volta e il tratto del disegno, chiuso e leggero, si differenzia dai fogli appena discussi per l'assenza del forte chiaroscuro e delle robuste acquerellature¹⁷.

A una decorazione di Palazzo Giardino a Sabbioneta si può invece legare un foglio a matita rossa, che parrebbe da restituire a Bernardino Campi e che si conserva nella collezione della Villa Bassi Rathgeb ad Abano Terme (fig. 13), dove era riferito a Guido Reni¹⁸. L'amorino dormiente corrisponde infatti con precisione alla parte destra della scena con *Filira e Saturno* affrescata da Campi (probabilmente con l'aiuto della sua vasta bottega) nel riquadro centrale sulla volta della sala dei Miti (fig. 14); l'ampio riquadro (95×225 cm) fu dipinto tra il 1582 e il 1584 ed è inoltre noto un disegno preparatorio della scena, conservato a Chatsworth, Devonshire Collection¹⁹.



10, Bernardino Malpizzi, *Adorazione dei Magi*, Windsor, Royal Collection Trust

¹⁵ Inv. RCIN 905058; 301×230 mm; penna e inchiostro bruno con acquerellature e rialzi di biacca su carta preparata blu. Popham, Wilde 1950, n. 867; Blunt 1971, n. 412.

¹⁶ Sarebbe inoltre da valutare un'attribuzione a Malpizzi per un foglio in asta Porro, Milano, 23 novembre 2006, lotto 20, *Apollo e Coroni*, come Scuola fiorentina del XVII secolo.

¹⁷ Parigi, Artcurial 18 novembre 2020, lotto 50. Il foglio era stato presentato come opera di Giovanni Battista Della Rovere, il Fiammenghino, poi l'attribuzione è stata corretta su mio suggerimento prima dell'asta. Ignoro dove sia ora il disegno.

¹⁸ Inv. 25; 136×115 mm, matita rossa su carta. Ghedina, Fantelli 1997, p. 150, scheda n. 33 (come Guido Reni).

¹⁹ Inv. 347c; 91×181 mm; matita rossa su carta quadrettata a matita nera. Jaffé 1994, p. 160, n. 872.



11, Teodoro Ghisi, *Angeli musicanti*, già Parigi, mercato antiquario (© Studio Sebert pour Artcurial)



12, Teodoro Ghisi, *Angeli musicanti*, Seckau, chiesa abbaziale

Ci sono poi ancora tre fogli “lombardi” che desidero segnalare, partendo da un disegno della Biblioteca Ambrosiana di Milano, l’inv. F 233 inf n. 511, per il quale, anziché pubblicare l’immagine, rimando al link del sito web istituzionale²⁰ (perché l’autorizzazione alla pubblicazione della foto avrebbe un costo superiore al valore commerciale del foglio stesso e i miei figli non me lo perdonerebbero. Il foglio rappresenta un *Uomo che spara con un fucile* ed è riconducibile al dettaglio sinistro dell’*Attentato a san Carlo Borromeo* che Cristoforo Caresana dipinse per la chiesa di San Martino a Montemezzo²¹. Non già riconosciuto, il foglio mi pare sia l’unico riferibile al figlio di Giovanni Domenico Caresana, del quale contiamo solamente tre disegni, se non erro²². Non conosco invece disegni certi di Cristoforo, con i quali

confrontare il foglio milanese, che potrebbe essere quindi una prima base di ragionamento intorno all’attività grafica di questo artista.

Chiudo la carrellata lombarda con due fogli bergamaschi, uno del Talpino e l’altro di Cavagna.

²⁰ <https://collections.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/c700413f05>

²¹ Circa il dipinto: Rovi 1989, pp. 105-106.

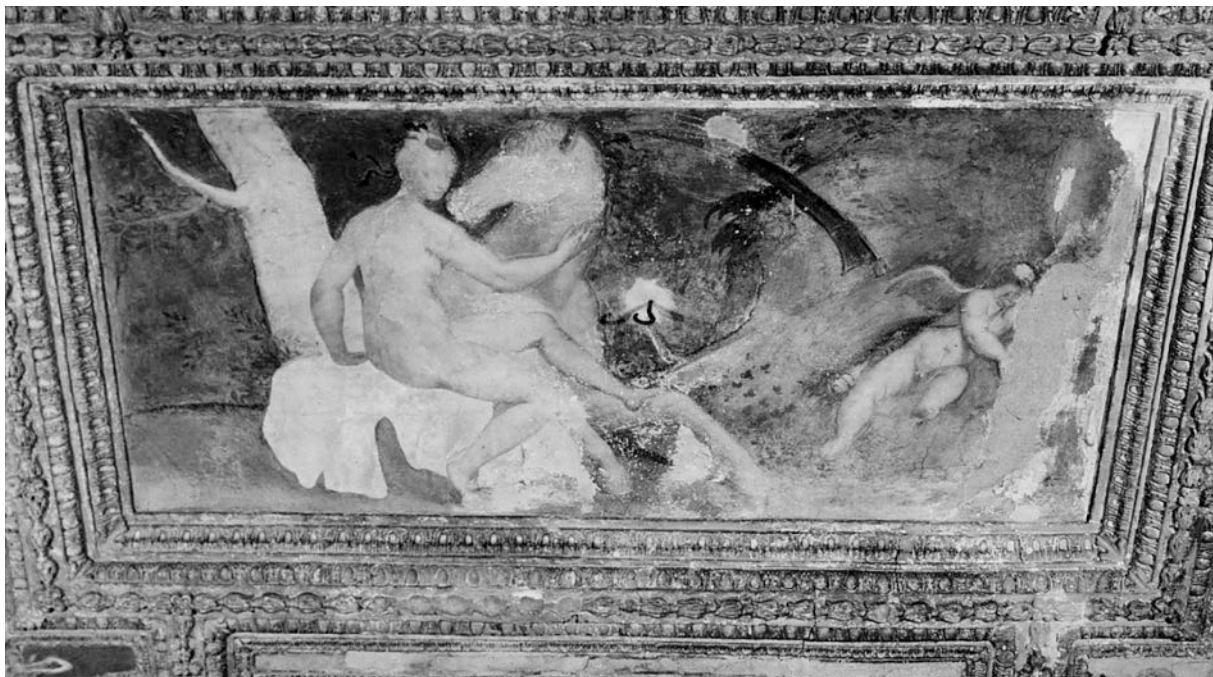
²² Sui disegni di Giovanni Domenico: Gasnault 2018, p. 214, n. 71.



13, Bernardino Campi (?), *Cupido addormentato*, Abano Terme (Padova), Villa Bassi Rathgeb



15, Enea Salmeggia, detto il Talpino, *Madonna con il Bambino e due santi*, già Berlino, mercato antiquario



14, Bernardino Campi e collaboratori, *Filira e Saturno*, Sabbioneta, Palazzo Giardino

Il primo dei due è un disegno passato in una recente asta berlinese: raffigura la *Madonna con il Bambino in trono con quattro santi*, due santi a sinistra con palma del martirio, due sante a destra, tra cui una inginocchiata in primo piano (fig. 15)²³. Se il *ductus* grafico del foglio è facilmente riferibile a Enea Salmeggia, detto il Talpino, lo si confronti per esempio con il *Matrimonio della Vergine* del British Museum di Londra (inv. 1917,1208.2), non mi pare invece che il disegno sia riferibile a una precisa pala d'altare; o quantomeno non ho saputo individuare l'eventuale corrispondenza²⁴.

Il foglio di Giovan Paolo Cavagna che segnalo è invece precisamente collegato a un'opera. Il disegno in parola si conserva nei Musei Civici di Pesaro (fig. 16)²⁵, ed era riferito a scuola lombarda; esso è preparatorio per il *Santo Stefano* nella sagrestia di San Vigilio sul Monte a Bergamo, ove fa da pendant a un *San Giovanni Battista*: entrambi sono datati alla fase tarda dell'artista²⁶. Illustro anche la tela (fig. 17), sfidando la sorte con il numero delle immagini complessive che accompagnano queste pagine.

Per concludere, desidero ringraziare di cuore le persone che hanno agevolato le mie ricerche: Francesca Banini, Elisabeth Bastier, Bruno de Bayser, Marco Simone Bolzoni, Giulia Cantoni, Laura Donati, Simone Facchinetti, Gianna Furia, Attilio Gadola, Chiara Marangoni, Paola Mastrocicco, Caroljn Mensing, Massimo Pivetti e Federica Trevisanello.



16, Gian Paolo Cavagna, *Santo Stefano protomartire*, Pesaro, Musei Civici (aut. 16/7/2020 del Comune di Pesaro)

17, Gian Paolo Cavagna, *Santo Stefano protomartire*, Bergamo, San Vigilio al Monte

²³ Bassenge, Berlino, 5 giugno 2020, lotto 6612 (come «Italienisch»); 165×115 mm; matita nera su carta.

²⁴ Per inciso, da tempo mi domando se la pala al secondo altare a destra del santuario aloisiano a Castiglione delle Stiviere abbia a che vedere con il Talpino, per quanto essa paia piuttosto rimaneggiata.

²⁵ Inv. 2943/4 (ID 809); matita nera, inchiostro bruno, acquerellatura su carta, 273×94 mm, provenienza collezione Mosca. De Fanti 1993, p. 307, n. 30, illustrato a p. 306 (come anonimo artista lombardo).

²⁶ Olio su tela, 130×41 cm; Bandera 1978, p. 186, n. 54.

BIBLIOGRAFIA

Andrews 1971

K. Andrews, *Catalogue of Italian Drawings*, 2 voll., Cambridge, Trustees of the National Gallery of Scotland, 1971

Bandera 1978

L. Bandera, *Gian Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo, Bolis, 1978, pp. 131-243

Blunt 1971

A. Blunt, *German Drawings... and Supplements to the Italian and French Drawings*, London-New York, Phaidon Press, 1971

De Fanti 1993

L. De Fanti, in *Dipinti e disegni della pinacoteca civica di Pesaro*, a cura di C. Giardini, E. Negro, M. Pirondini, consulenza scientifica di F. Zeri, Modena, Artioli, 1993, p. 307, n. 30

Eitel-Porter 2009

R. Eitel-Porter, *Der Zeichner und Maler Cesare Nebbia. 1536-1614*, München, Hirmer Verlag, 2009

Frerichs 1981

L.C.J. Frerichs, *Italiaanse tekeningen. II, de 15de en 16de eeuw*, catalogo della mostra, Amsterdam, den Ouden, 1981

Gasnault 2018

H. Gasnault, in *Dessiner une Renaissance. Dessins italiens de Besançon (XV^e-XVI^e siècles)*, catalogo della mostra (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 16 novembre 2018-18 febbraio 2019), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, p. 214, n. 71

Ghedina, Fantelli 1997

P. Ghedina, P.L. Fantelli, *Catalogo delle opere*, in *Museo Civico Collezione Roberto Bassi Rathgeb. Pinacoteca Civica al Montirone*, a cura di P. Ghedina, Abano Terme, Edizione Museo Civico Lions Club Abano-Terme Euganee, 1997

Jaffé 1994

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 voll., IV, *Venetian and North Italian Schools*, London, Phaidon Press, 1994, p. 160, n. 872.

La Galleria 1994

La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano, a cura di L. Gambi, A. Pinelli, 3 voll., Modena, Panini, 1994

L'Occaso 2017

S. L'Occaso, *Macedonia di disegni del Cinquecento*, in *Le arti del disegno. Architettura, ornato, figura*, a cura di S. L'Occaso, M.C. Loi, atti della giornata di studi (Mantova, Palazzo Ducale, 20 maggio 2016), Mantova, Il Rio, 2017, pp. 73-123

Popham, Wilde 1950

A.E. Popham, J. Wilde, *Italian Drawings in the Collection of Her Majesty The Queen*, London, Phaidon Press, 1950

Prosperi Valenti Rodinò 2001

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Addenda a Luzio Luzzi disegnatore*, «Bollettino d'Arte», s.VI, LXXXVI, 116, aprile-giugno 2001, pp. 39-78

Rovi 1989

A. Rovi, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, a cura di L. Castelletti, catalogo della mostra (Como, Palazzo Volpi, 18 novembre 1989-31 gennaio 1990), Como, Comune di Como, 1989, pp. 105-106

INTORNO A UN NUOVO DOCUMENTO SU TIZIANO ASPETTI (1557/1559-1606), SCULTORE PADOVANO

Gianni Nigrelli

ABSTRACT

Il contributo ripercorre alla luce di nuovi approfondimenti critici e interpretativi i rapporti intercorsi agli inizi del Seicento tra i Gonzaga e lo scultore padovano Tiziano Aspetti. Viene discussa l'attività mantovana di quest'ultimo e reso noto un inedito atto notarile del 1607 dove si parla di beni dell'Aspetti da lui affidati al maestro intarsiatore mantovano Sebastiano Picchi.

PAROLE CHIAVE: Tiziano Aspetti; Agostino Giusti; Eleonora de' Medici; Vincenzo I Gonzaga; Sebastiano Picchi; Grimani; Mantova; Verona; Scultura veneta; bronzetti

Around a New Document on Tiziano Aspetti (1557/1559-1606), Paduan Sculptor

ABSTRACT

The essay focuses on the paduan sculptor and bronzist Tiziano Aspetti and the Gonzaga rulers. The author discusses the latest Aspetti's mantuan activity and he adds an unpublished notary deed dating back to 1607 where are listed some goods of the sculptor, then in the hands of the mantuan inlayer Sebastiano Picchi.

KEYWORDS: Tiziano Aspetti; Agostino Giusti; Eleonora de' Medici; Vincenzo Gonzaga; Sebastiano Picchi; Grimani family; Mantua; Verona; Venetian Sculpture; Small Bronzes

Personalità eminente della scultura veneta del secondo Cinquecento, nel solco della tradizione che da Alessandro Vittoria conduce fino a Girolamo Campagna – senza trascurare gli apporti centro italiani rappresentati dagli esempi di Ammannati e Giambologna – il padovano Tiziano Aspetti (Padova 1557/1559 – Pisa 1606)¹ detto il Giovane per distinguerlo dallo zio Tiziano Minio, fu come è noto in relazione con la corte mantovana, sia pure per brevissimo tempo e prima del definitivo trasferimento in Toscana (1604)². Ad attestare i contatti dello scultore con la città gonzaghesca sono quattro lettere autografe, scalate tra il 28 giugno e il 1° ottobre 1602, la prima già segnalata dal Bertolotti alla fine dell'Ottocento e le altre rintracciate in anni più recenti da Micaela Sermidi³. In esse si dà conto della commissione da parte di Eleonora Medici Gonzaga moglie del duca Vincenzo I di statuette d'argento, un fatto decisamente in controtendenza rispetto alle inclinazioni filo-fiorentine della duchessa⁴. Ancora alla Sermidi si deve il ritrovamento di una minuta della Cancelleria Ducale risalente al 1604 nella quale si parla di un nuovo intervento della Medici – ma questa volta per conto del consorte – nei confronti

Ringrazio Anna Maria Lorenzoni che con generosità e amicizia mi ha aiutato nella lettura dei documenti d'archivio.

¹ La data di nascita dello scultore, in genere collocata tra il 1557 e il 1559, è stata di recente anticipata al 1555 (Siracusano 2016, p. 486).

² Sulla figura di Tiziano Aspetti si rinvia alla monografia di Benacchio Flores d'Arcais 1940 (dove sono confluite le precedenti ricerche della studiosa apparse sul «Bollettino del Museo Civico di Padova» nel 1930-1932). Per i contributi più recenti: Martin 1996, pp. 606-611; Kryza-Gersch 1999, pp. 427-431; Bacchi 2000, pp. 689-690; Kryza-Gersch 2001, pp. 343-359; Kryza-Gersch 2004, I, pp. 95-97; Avery 2011, pp. 112-113, 133.

³ Bertolotti 1885, p. 77; Id. 1890, p. 62; Sermidi 2003, pp. 56-57.

⁴ Lo nota Jestaz 2002, p. 322.

dell'Aspetti e per una questione di marmi da condurre a Venezia⁵. A queste testimonianze, altamente significative sul piano dei legami intrattenuti dalla corte con l'ambiente veneto e per la continuità di favore riscosso dallo scultore presso la famiglia ducale, si può aggiungere ora un nuovo documento tratto dal fondo notarile dell'Archivio di Stato di Mantova. L'inedito documento, datato 26 gennaio 1607, ci riporta a un momento in cui la parabola terrena dell'Aspetti si era ormai conclusa – l'artista si era spento a Pisa tra il 27 luglio e il 3 novembre 1606 – e si procedeva allora a regolare le varie incombenze connesse all'eredità. Nell'atto, il patrizio veneziano Vettor Grimani, del ramo di Santa Maria Formosa, in qualità di esecutore testamentario dell'Aspetti dava mandato al proprio procuratore di recuperare a Mantova vari beni (tra cui alcuni bronzetti), già depositati nelle mani di Sebastiano Picchi dal defunto Tiziano. L'atto, di cui si dirà in dettaglio nelle pagine che seguono, getta uno spiraglio sui rapporti economici e professionali intrecciati da Tiziano Aspetti alla corte di Vincenzo I Gonzaga, rapporti che dovettero essere ben più estesi di quanto finora supposto. Prima di entrare nel merito del nuovo dato archivistico, sembra utile riepilogare brevemente le notizie sull'esordio dell'artista a Mantova nel 1602, un momento ancora per molti aspetti oscuro e su cui pesano non pochi interrogativi e vuoti documentari.

I. Statuette d'argento per «Madama Serenissima» (1602)

Come si è detto, nel breve carteggio di quell'anno si parla della commissione da parte della duchessa Eleonora di statuette d'argento. All'epoca l'artista aveva lasciato Venezia e si era trasferito in terraferma, facendo dapprima tappa a Padova (3 maggio 1602) e poi a Verona, città dove si trattenne fino all'autunno di quell'anno⁶. Da qui sono infatti inviate tutte le missive, indirizzate a Laura Guerrieri, vedova dell'ex ambasciatore alla corte imperiale il marchese Fabrizio Gonzaga di Novellara e dama del seguito della duchessa⁷. In esse si affrontano questioni tecniche ed economiche ma nulla si dice del numero, dei soggetti, delle dimensioni e perfino della destinazione delle statuette, tutti elementi che presumibilmente erano stati definiti minuziosamente in una fase preliminare degli accordi. A Mantova l'Aspetti si era recato di persona, allo scopo di concordare i termini del lavoro da eseguire, in un momento imprecisato ma comunque anteriore al 28 giugno 1602, data della prima missiva⁸. In essa lo scultore affermava di aver predisposto le forme e sollecitava l'invio del metallo per procedere alla fusione; si chiedeva inoltre di essere provvisto di denari (anticipo?) a causa delle molte spese sostenute e per aver condotto con sé un assistente incaricato del lavoro di rifinitura dei pezzi⁹. Per la rimessa della somma a Verona l'Aspetti chiedeva di farla recapitare al conte Agostino Giusti¹⁰, nobiluomo

⁵ Sermidi 2003, pp. 57-58.

⁶ Il primo ottobre 1602 è il limite temporale fissato dallo scambio epistolare, ma nulla toglie che lo scultore si sia trattenuto a Verona anche oltre. Per alcuni studiosi l'Aspetti si fermò almeno due anni, dal 1602 al 1603 (Kryza-Gersch 1999, p. 420; Id. 2001, p. 347).

⁷ Sulla Guerrieri Gonzaga si veda in Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi ASMn), Documenti patrii D'Arco, *Annotazioni genealogiche di famiglie mantovane*, ms. 217, sec. XIX, vol. IV, f. 393, tav. V.

⁸ ASMn, Archivio Gonzaga [d'ora in poi ASMn, AG], b. 1534, fasc. III, ff. 551-552, Tiziano Aspetti a Laura Guerrieri Gonzaga, Mantova, 28 giugno 1602 (Sermidi 2003, p. 308, doc. 556).

⁹ Allievo dell'Aspetti fu Felice Palma (Massa, 1583-1625), scultore formatosi tra Massa e Venezia al seguito dell'Aspetti. Documentato a Padova il 3 maggio 1602 (Benacchio Flores d'Arcais 1940, p. 138, doc. IX) il Palma potrebbe ben essere il misterioso aiutante condotto a Verona dall'Aspetti nel giugno dello stesso anno. Su Felice Palma e la sua attività toscana si veda Migliaccio, Paliaga 1990, pp. 20-46). Su di lui si veda la voce biografica di Mastrangelo 2014, pp. 578-581.

¹⁰ Agostino Giusti (Verona, 1548-1615), discendente di un antico casato veronese, fu ascritto al Nobile Consiglio cittadino e ricoprì più volte la carica di Provveditore al Comune scaligero. Intrattenne relazioni con la corte granducale di Firenze e con quella mantovana dei Gonzaga, distinguendosi come animatore di circoli culturali (ospitò nel proprio palazzo l'Accademia Filarmonica), nonché come raffinato mecenate e collezionista d'arte. Sulla

ricordato come «servitore» della corte mantovana, la cui dimora era vicina a quella dello scultore¹¹. Il successivo 26 luglio l'Aspetti comunicava di essere prossimo a partire per Mantova con due statue «l'una fenita afato et l'altra a bonissimo termine»¹². L'Aspetti attendeva l'invio di altro argento il 26 agosto e pregava di provvedere con sollecitudine alla spedizione del metallo, nel timore che le forme potessero guastarsi¹³. Nell'ultima missiva, del 1° ottobre, annunciava il suo prossimo arrivo a Mantova, non senza aver fatto prima sosta dal Giusti per ricevere le ultime istruzioni circa il viaggio¹⁴. Dopo l'ottobre 1602 sulla vicenda cala il silenzio, né si trova traccia di pagamenti a suo nome nella contabilità di corte. La circostanza non deve sorprendere, considerato che la remunerazione degli artisti poteva anche non seguire la via maestra delle attestazioni ufficiali. Andrà poi tenuto conto del ruolo svolto nella vicenda da Agostino Giusti, il quale era stato indicato dallo stesso Aspetti come referente per il recapito di denaro. Il nobile veronese agì dunque come intermediario, ciò che ha indotto la Sermidi a ipotizzare di pregressi rapporti con l'Aspetti¹⁵. La frequentazione tra i due è sostenuta anche da Dossi, da Siracusano e da ultimo da Dossi e Marcorin: a questi ultimi dobbiamo la recente trascrizione degli inventari Giusti, sebbene nella documentazione finora emersa e soprattutto nei libri di spesa del conte il nome dello scultore padovano non sia presente¹⁶. Come è noto, l'interesse di Agostino era rivolto principalmente alla pittura contemporanea, tuttavia nella collezione custodita nel palazzo in contrada San Vitale (l'attuale palazzo Giusti del Giardino), da lui acquisito ed abbellito a partire dal 1583, trovava posto anche una scultura in bronzo di Giambologna con il *Ratto di Deianira*, dono nel 1595 del granduca Ferdinando I de' Medici, a cui si aggiungeva sempre dell'artista fiammingo un *Crocifisso* in bronzo con base in pietra¹⁷. Nelle raccolte Giusti non mancavano poi le piccole sculture (nel 1641 si parla di «quattro teste di marmo» e di un «cavalino» di bronzo), ma nessuna di queste può essere ricollegata all'iniziativa di Agostino¹⁸. Malgrado ciò, il conte veronese, uomo dalle vaste conoscenze e raffinato consulente d'arte, rimane quello più indiziato di aver agevolato la carriera di Aspetti, introducendolo alla vicina corte mantovana¹⁹. La stima di cui il Giusti godeva presso Vincenzo Gonzaga – nel 1592 Iacopo Ligozzi si era rivolto a lui su richiesta dello stesso duca²⁰ – lo rendeva un interlocutore prezioso, come lo erano negli stessi anni altri importanti collezionisti e antiquari veronesi, quali Mario Bevilacqua e Girolamo Canossa.

sua quadreria ricca di autori veronesi, emiliani, nordici e fiamminghi si veda Dossi 2008 pp. 109-126. Per le vicende storiche della collezione e l'inedita documentazione proveniente dall'archivio familiare si rinvia al recente volume di Dossi, Marcorin 2020.

¹¹ Il Giusti ereditò nel 1583 il palazzo in contrada San Vitale (l'attuale palazzo Giusti del Giardino), detto anche «al Muro Nuovo» o «a Santa Maria in Organo», ovvero in prossimità dell'antica chiesa olivetana di questo nome (Dossi, Marcorin 2020, p. 20) e nelle immediate adiacenze dovette dunque risiedere l'Aspetti, che nel 1602 affermava di stare vicino al conte veronese.

¹² ASMn, AG, b. 1534, fasc. III, ff. 579-580, Tiziano Aspetti a Laura Guerrieri Gonzaga, Mantova, 26 luglio 1602 (Bertolotti 1885, p. 79; Id. 1890, p. 62; Sermidi 2003, p. 309-310, doc. 559).

¹³ ASMn, AG, b. 1534, fasc. III, ff. 638-639, Tiziano Aspetti a Laura Guerrieri Gonzaga, Mantova, 26 agosto 1602 (Sermidi 2003, p. 312, doc. 567).

¹⁴ ASMn, AG, b. 1534, fasc. III, ff. 704-705, Tiziano Aspetti a Laura Guerrieri Gonzaga, Mantova, 1° ottobre 1602 (Sermidi 2003, p. 317, doc. 579).

¹⁵ Sermidi 2003, p. 56.

¹⁶ Dossi 2014, p. 312; Siracusano 2019, pp. 91-92; Dossi, Marcorin 2020, p. 25 (per i libri contabili di Agostino, 1579-1615, *Ivi*, *Appendice Documentaria*, doc. I, pp. 151-157).

¹⁷ *Ivi*, pp. 26-27, 42 e *passim*.

¹⁸ Va però ricordato che nell'ultimo testamento del 7 gennaio 1611 Agostino lasciava al nipote, il conte Francesco Giusti, «quadri, et pitture, et bronzi d'ogni sorte» (Dossi, Marcorin 2020, doc. IV, pp. 171-172). Le opere di Giambologna non erano dunque le sole nel palazzo in contrada San Vitale. Più in generale sulla scarsa presenza di sculture moderne nelle collezioni veronesi tra Cinque e Seicento si veda Dossi 2014, pp. 311-316.

¹⁹ Dossi, Marcorin 2020, pp. 18-47.

²⁰ Sermidi 2003, pp. 138-139, doc. 139.

Nonostante le molte incertezze che tuttora permangono sulla vicenda, Olga Raggio ha per prima ipotizzato che le statuette destinate nel 1602 alla Medici siano da identificare nei due esemplari in argento del Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam con i *santi Pietro e Paolo* da lei attribuiti all'Aspetti²¹ (e prima ancora assegnati ad Alessandro Vittoria dal Pope-Hennessy²²). Il riferimento all'Aspetti per i due apostoli di Rotterdam ha trovato il consenso del van Binnebeke e della Kryza-Gersch²³. Da parte sua Jestaz²⁴ ha suggerito che le due figure possano essere le uniche testimonianze superstiti di una serie di dodici apostoli in argento, ciascuno del peso di 153 marchi (pari a circa 3 kg), elencata nell'inventario dei beni di Ferdinando Gonzaga del 1626-1627²⁵ e descritta dal viaggiatore tedesco Joseph Fürtttenbach nel 1627 prima della dispersione avvenuta al tempo del Sacco di Mantova (1630).

II. Marmi da Carrara: per il duca Vincenzo? (1604)

Il prestigioso incarico delle statuette ebbe un seguito due anni dopo, il 29 marzo 1604, quando di nuovo la Medici tramite la Cancelleria ducale si rivolgerà a un non meglio precisato gentiluomo affinché egli prendesse in consegna «alcuni marmi» che l'Aspetti intendeva inviare da Carrara per poi imbarcarli sul primo vascello diretto a Venezia. Si aggiungeva che la richiesta veniva dal consorte («per servitio del signor duca mio») e che le spese di trasporto sarebbero state a carico dell'Aspetti, il quale vi avrebbe fatto fronte direttamente o a mezzo di uomini di fiducia²⁶. Nessun onere sarebbe dunque ricaduto sul misterioso corrispondente, il cui impegno in accordo alle richieste ducali si sarebbe limitato a fornire assistenza e supporto in merito alle operazioni di spedizione dei marmi. All'epoca l'Aspetti doveva trovarsi ancora a Venezia, suo abituale luogo di residenza dal 1580²⁷, e qui sarebbe rimasto fino al 3 luglio 1604, quando è registrato «in confinio S. Marie Formose», ovvero nell'area prossima al palazzo Grimani, al tempo degli eredi del patriarca Giovanni Grimani (†1593), l'antico mecenate e protettore dello scultore²⁸. Forse impossibilitato a seguire la fornitura dei blocchi da Carrara – città dove si era recato, per analoghe ragioni, nell'ottobre 1599²⁹ – lo scultore dovette ricorrere ai buoni uffici di Vincenzo I. La Sermidi suggerisce invece che la commissione dei marmi si dovesse allo stesso duca, sebbene ciò non spieghi la destinazione veneziana delle opere e soprattutto l'assenza di notizie al riguardo nella documentazione oggi nota.

Sia come sia le difficoltà logistiche furono presto superate, tanto che il 13 gennaio 1605 l'Aspetti – a quella data già definitivamente trasferito a Pisa – delegava Iacopo Palma, padre dell'allievo Felice, a riscuotere a Massa una somma in merito alla compravendita di certi marmi³⁰. Questa è anche l'ultima notizia attestata dell'Aspetti, il quale si spegnerà a Pisa nel 1606 in casa

²¹ Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen (inv. 1134 e 1133), argento parzialmente dorato, cm 53,2 (San Pietro) e cm 55 (San Paolo). Provenienza: Roma, palazzo Orsini, A. Nunez; nella sede attuale dal 1958. Per l'attribuzione all'Aspetti: Raggio 1982, pp. 145-146 (che riporta il parere favorevole di Ulrich Middeldorf).

²² Pope-Hennessy 1961, p. 153-154.

²³ Van Binnebeke 1994, pp. 182-185; Bacchi 2000, p. 690; Kryza-Gersch 2001, pp. 354-355, cat. 92; Id. 2002, pp. 648-649, cat. 219.

²⁴ Jestaz 2002, p. 322.

²⁵ Morselli 2000, p. 267, n. 663. Gli *Apostoli* si trovavano allora nella Camera degli Argenti, nella parte del palazzo comprendente le stanze del Tesoro. Non è chiaro se il gruppo fosse lì custodito in modo permanente o provenisse da un altro ambiente del complesso ducale (una cappella?).

²⁶ ASMn, AG, *Minute di Cancelleria*, b. 2260, Eleonora de' Medici Gonzaga a un ignoto funzionario, Marmirolo, 29 marzo 1604, f. n.n. (Sermidi 2003, p. 26).

²⁷ Benacchio Flores D'Arcais 1940, p. 135, doc. I.

²⁸ *Ivi*, p. 138, doc. X.

²⁹ Campori 1873, p. 172. La sosta a Carrara del 1599 è forse da collegare alle importanti commissioni veneziane alle quali lo scultore allora attendeva (Kryza-Gersch 1999, p. 418).

³⁰ *Ivi*, p. 275. L'aspetti aveva seguito in Toscana monsignor Antonio Grimani, dal 1605 Nunzio apostolico a Firenze.

del conte Cosimo Berzighelli. Nel testamento dello scultore, stilato il 24 luglio di quell'anno, si menzionano diverse opere, alcune finite ed altre solo abbozzate³¹. Ancora incomplete erano le due grandi statue di *San Francesco* e *San Domenico*, commissionate dal senatore bolognese Angelo Michele Guastavillani (il padre del cardinale Filippo e parente del pontefice Gregorio XIII Boncompagni), da identificare come ipotizza Bacchi con quelle oggi in San Petronio, ma provenienti dalla chiesa di San Francesco (dove i Guastavillani avevano il patronato sulla cappella maggiore)³². Altri pezzi di marmo giacevano a Massa, città che per la vicinanza alle cave apuane poteva fornire una comoda base d'appoggio per il rifornimento di blocchi da lavorare. Qui si trovavano alcune sculture abbozzate che, per espresso desiderio dell'Aspetti, Vettor Grimani avrebbe dovuto condurre a Venezia: due statue erano destinate all'altare della cappella del Rosario nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, insieme con altri otto pezzi da porre alla base del medesimo altare. Per essi l'Aspetti chiedeva solo il costo del marmo. Secondo la Avery le due statue erano state commissionate tra il 1595 e il 1604, a rimpiazzare un *San Tommaso d'Aquino* e una *Santa Caterina da Siena* di Girolamo Campagna che non avevano soddisfatto i confratelli³³. Le opere dell'Aspetti (le due statue e gli otto pezzi per il basamento) giunsero effettivamente in Laguna, e per questo il Grimani ricevette dalla confraternita del Rosario la somma totale di quattrocento tredici ducati³⁴.

III. Un intarsiatore mantovano e Tiziano Aspetti (1607)

Scorrendo i tanti nomi presenti nel citato testamento dello scultore ci si imbatte anche in quello di tale «Sebastianum Picum intaliatorem Mantuanum»³⁵. Lo stesso personaggio compare, ma senza indicazione della professione, nel rogito di cui si è detto all'inizio di questo contributo. Nell'atto, stipulato a Mantova il 26 gennaio 1607 dal notaio Alessandro Ventura, si fa riferimento a un accordo nel quale Giovan Battista Bianchi, procuratore di Vettor Grimani, il già citato esecutore testamentario dell'Aspetti, riceveva da Sebastiano Picchi un certo numero di beni già appartenuti al defunto scultore, i quali erano stati precedentemente depositati dallo stesso nelle mani del Picchi. A sua volta il Picchi dichiarava che dei beni depositati presso di lui riceveva una veste e una pezza di raso, assegnatigli dall'Aspetti nel suo ultimo testamento³⁶. Allegati al rogito sono la lista dei beni riconsegnati, un atto di procura redatto a Venezia dal notaio Nicolò Fedrici in data 30 dicembre 1606 e una «littera legalis» in pari data del doge Leonardo Donato con l'ordine di restituzione delle robbe di Tiziano.

Del Picchi (1560-1630), maestro artigiano altrimenti ignoto agli studi, possediamo scarse notizie. Tedesco di origine, egli fu a lungo attivo nella città gonzaghesca dove fece parte di una avviata bottega. Documentato come intarsiatore dai primi anni Novanta del Cinquecento, di lui

³¹ Per il testamento dell'Aspetti, redatto a Pisa il 24 luglio 1606 (Archivio di Stato di Firenze, Notarile Moderno, notaio G.B. Catanti, *Liber unicus testamentorum*, 1603-1608, ff. 115 e sgg.), si veda Benacchio Flores d'Arcais 1940, pp. 138-144, in part. p. 143, doc. XI.

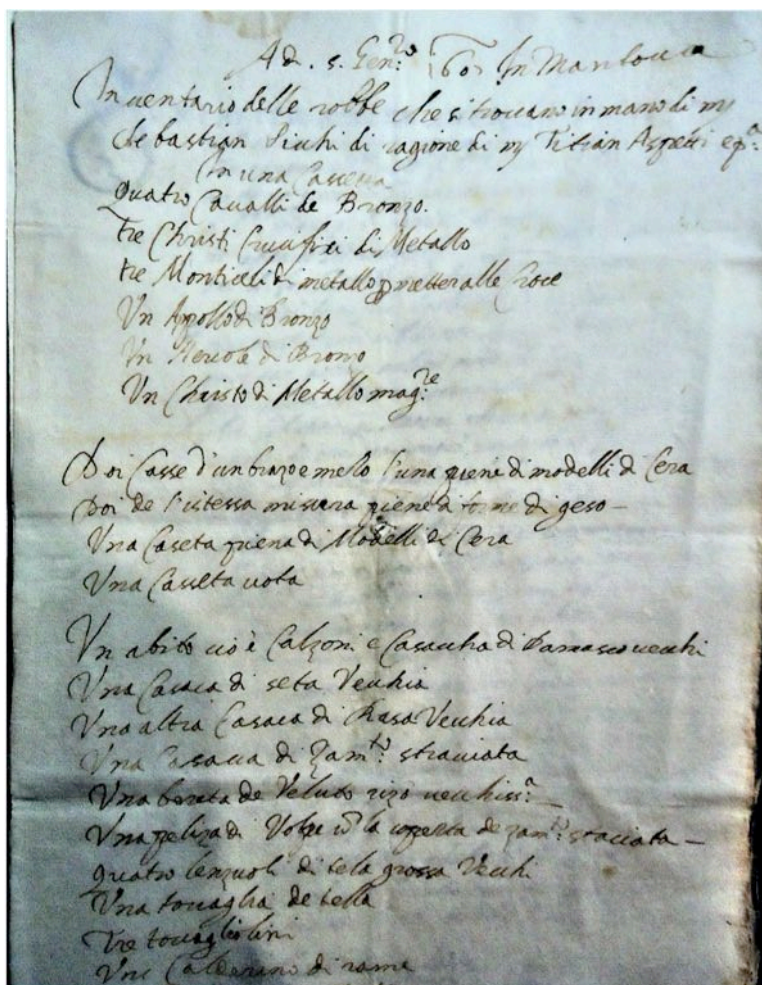
³² La coppia di sculture della basilica petroniana raffiguranti *San Francesco* (firmata) e l'altra *Sant'Antonio da Padova*, menzionate come opere del Campagna nella guida di Masini (1650) ed allora nella chiesa di San Francesco, furono commissionate nel 1590 dagli eredi del cardinale Filippo Guastavillani al bolognese Lazzaro Casario, il quale morendo nel 1593 le lasciò non eseguite. Secondo Bacchi i Guastavillani si sarebbero allora rivolti a Tiziano Aspetti e solo dopo la morte di quest'ultimo (1606) interpellarono Girolamo Campagna che le ultimò diversi anni dopo, forse nel 1620 come già indicato dagli studi (Bacchi 1999, p. 403; Bacchi 2000, p. 690).

³³ Avery 2001, p. 190.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Benacchio Flores d'Arcais 1940, p. 143, doc. XI.

³⁶ ASMn, AN, notaio Alessandro Ventura, filza 9530 bis, 26 gennaio 1607. L'affermazione di Picchi circa un lascito di abiti e tessuti dell'Aspetti non trova riscontro nel testamento dello scultore. Naturalmente ciò non esclude che vi fossero stati precedenti accordi (verbali?) tra i due in merito alla custodia a Mantova delle «robbe» del padovano.



1, *Inventario dei beni di Tiziano Aspetti in mano di Sebastiano Picchi*, 5 gennaio 1607, ASMn, AN, notaio Alessandro Ventura, filza 9530 bis, 26 gennaio 1607. Concessione MIBACT, ASMn, 15.03.2021 prot. n. 1251/Foto dell'autore

comprendevano non solo manufatti finiti (bronzetti e piccole sculture in metallo), ma anche modellini in cera e calchi in gesso. Tra i bronzi sono menzionati «quattro cavalli», «un Apollo» e «un Hercole», certamente i pezzi forti di tutta la partita. Meno preziosi, ma altrettanto significativi, erano gli effetti personali (un ferraiole, una berretta di velluto, una pelliccia di volpe, calzoni, casacche, una tovaglia con tovaglioli, un calderino di rame), tracce di un vissuto quotidiano che la scrittura notarile s'incarica di riportare alla luce. Altri oggetti, come i modelli in cera e gli stampi in gesso, elencati subito dopo i bronzi, provenivano forse dallo studio di Aspetti. Viene allora da chiedersi se la presenza a Mantova di un insieme così eterogeneo non

si fa menzione nelle liste dei salariati di Vincenzo I (e più tardi di Ferdinando Gonzaga) a testimonianza di un apprezzamento non occasionale³⁷.

Dati i legami dell'artigiano con l'ambiente della corte è plausibile che la frequentazione tra il Picchi e lo scultore padovano sia maturata in quel contesto, e con buona probabilità nel 1602, al tempo dell'esordio a Mantova dell'Aspetti. A parte questo, nulla è possibile desumere circa il loro legame di conoscenza, come sulle ragioni per cui l'intarsiatore mantovano deteneva opere dello scultore.

Il dato più interessante offerto dal documento resta comunque la lista acclusa al rogito (Appendice documentaria, 1). Datata 5 gennaio 1607, la nota reca l'«Inventario delle robbe» già possedute dallo scultore padovano e allora in mano del Picchi (fig. 1). Si trattava di abiti usati («vecchi») suppellettili e sette tra casse e cassette, di cui cinque piene di materiali di lavorazione. Gli oggetti descritti

³⁷ Sebastiano Picchi di Sebastiano è menzionato nelle liste dei salariati di corte di Vincenzo I (ASMn, AG, b. 395, *Rollo de' salariati del Principe*, 1591, f. 14v) e del successore, il duca Ferdinando (ASMn, AG, b. 395, *Salariati* per l'anno 1622, f. 70r). Egli è forse identificabile con «messer Bastiano tedesco intarsiatore» ricordato il 17 settembre 1594 in una lettera del fonditore e medaglista cremonese Belisario Cambi detto il Bombarda in merito a panno per foderare una cassetta-scrittoio destinata al duca Vincenzo (ASMn, AG, b. 2664, f. n.n.) e di nuovo il 20 settembre 1595 in merito a tavolini con inserti di pietre (ASMn, AG, b. 2666, f. n.n.). Come «Sebastiano Picchi tedesco» si firma in una lettera del 29 dicembre 1610, da cui si apprende che l'artigiano era stato anche a Parigi (ASMn, AG, b. 2719, f. 437r). Con l'appellativo di tedesco è ricordato anche in una nota di pagamento a varie maestranze disposta da Teodoro Pendasì, consigliere e presidente del Maestrato Ducale (ASMn, AG, b. 3011, *Impiegati della corte, Scalcheria*, 31 agosto 1618, f. 69v). Il Picchi, residente in contrada Aquila, peri di «febbre» il 3 aprile 1630, all'età di 70 anni (ASMn, AG, *Registri necrologici*, vol. 33, f. 129v).

trovi una solida ragione nell'attività dello scultore per i Gonzaga (1602). I piccoli bronzi in particolare, destinati a una selezionata cerchia di amatori e collezionisti, potevano trovare smercio anche nella città, dove la domanda di oggetti di lusso era sostenuta sia dalla famiglia Dominante che dalla nobiltà locale³⁸.

I temi delle sculture erano peraltro consueti. Il pensiero corre a un'opera lasciata dall'Aspetti al conte pisano Cosimo Berzighelli («1 Apollo di bronzo piccinino di poco più di 0/3»), come trasmesso dalla *Nota* di stima del 23 settembre 1606³⁹. Ma è soprattutto il tema classico di Ercole ad essere il più trattato dall'artista. Con una statuetta di Ercole l'Aspetti sarà effigiato da Leandro Bassano nel *Ritratto* databile al 1592-1593 delle Collezioni Reali inglesi (fig. 2), pubblicato dalla Kryza-Gersch⁴⁰. Nella figurina, esibita dall'effigiato con compiaciuto orgoglio, la studiosa ha riconosciuto il modello per il *Gigante*, il celebre colosso marmoreo eseguito dall'Aspetti alla fine del 1590 per l'accesso alla Zecca (ora atrio della



2, Leandro Bassano, *Ritratto dello scultore Tiziano Aspetti*, ca. 1592-1593, olio su tela, Hampton Court, Royal Collection Trust /© Her Majesty Queen Elizabeth II 2021

Biblioteca Marciana), in coppia con una figura del Campagna⁴¹. Poco prima era stato eseguito l'*Ercole* per la balaustra di coronamento della Libreria Marciana (1588-1589) e ad anni di poco successivi possono spettare l'*Ercole e l'idra* e l'*Atlante che sostiene la sfera celeste* per la Scala d'Oro del Palazzo Ducale⁴². Di altre opere si è invece perduta traccia, come nel caso di due

³⁸ Sul carattere elitario di questo tipo di produzione, eseguita per una scelta clientela di colti patroni, si veda Kryza-Gersch 1999, p. 420. Per il collezionismo dinastico di bronzi si veda Jestaz 2002, pp. 313-365. Sulla diffusione a corte di sculture d'argento, in gran parte per scopi d'apparato, si rinvia a Bazzotti 2002, pp. 93-109.

³⁹ Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASPi), *Gabella di contratti*, 1605-1606, filza 404, ff. 299r-300r, *Nota di statuette lasciate a Camillo Berzighelli nel testamento di Tiziano Aspetti*, 23 settembre 1606 (Migliaccio, Paliaga 1990, Appendice I, p. 43). Riguardo al tema, giova ricordare che un *Apollo citaredo* in bronzo attribuito all'Aspetti si conserva allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen (Olsen 1961, p. 100, tav. CXXV). Un'altra versione in bronzo è a Washington, National Gallery of Art, già New York Robert H. Smith Collection (Radcliffe, Penny 2005, p. 40, n. 62). Ancora un esemplare, ma in bronzo dorato, è transitato in asta da Sotheby's (Londra, 5 dicembre 2012, lotto 45).

⁴⁰ Londra, Royal Collection (inv. 405988), olio su tela, cm 88 x 67, 2, firmato in alto a destra «LEANDER BAS/SANVS/F.». L'opera, con ogni probabilità proveniente dalla raccolta Mantova Benavides, fu acquistata da Giorgio III nel 1762 insieme alla collezione del console britannico a Venezia Joseph Smith. Registrato a Kensington Palace nel 1818, fu trasferito a Hampton Court nel 1835 (Shearman 1983, pp. 35-37, cat. 29). L'effigiato, già identificato nello scultore Girolamo Campagna, è stato riconosciuto nell'Aspetti da Kryza-Gersch (Kryza-Gersch 1998, pp. 265-267).

⁴¹ *Ivi*, p. 265. Per il *Gigante* della Zecca Benacchio Flores d'Arcais 1940, p. 150, doc. XIX.

⁴² La cronologia dell'*Ercole* e dell'*Atlante* della Scala d'Oro non è documentata. Per essi vale come termine *ante quem* il 19 giugno 1592, quando vengono posti in opera i sostegni (Delorenzi 2015, pp. 114-115, con bibliografia precedente).

statuette in bronzo (un «Ercole e un Anteo» destinato in legato a Monsignor Antonio Grimani, vescovo di Torcello e Visitatore Apostolico a Firenze; un «Ercole col Centauro» assegnato a Camillo Berzighelli), entrambe menzionate nel testamento del luglio 1606⁴³.

Altre sculture, elencate nella poco più tarda lista mantovana del 1607 ma indicate genericamente come «in metallo», comprendevano tre «Christi Crucifixi», con le loro basi (i «monticelli») a parte. Un altro «Christo», pure in metallo ma di dimensioni maggiori e privo della base, parrebbe suggerire un utilizzo non esclusivamente legato alla devozione domestica. Oggetti come questi non erano infrequenti nella produzione del maestro padovano. Un «Crocefisso in bronzo» dell'Aspetti era stato liquidato nell'aprile 1602 dalla Veneranda Arca di Sant'Antonio a Padova⁴⁴. Inoltre, come ricorda Filippo Baldinucci nelle sue *Notizie*, un «Crocifisso» era stato donato dal Berzighelli a suor Orsola Fontebuoni, monaca in San Marziale a Pistoia, e sempre per il Berzighelli l'Aspetti eseguì un «Crocifisso» in bronzo⁴⁵.

A differenza dei pezzi trasmessi al Berzighelli, di cui viene effettuata la stima, la lista Picchi non reca alcuna valutazione, né vi compaiono elementi utili all'identificazione degli oggetti. Resta comunque l'importanza del documento, che qui si presenta a integrazione delle notizie già note e come traccia per future ricerche e approfondimenti.

⁴³ Benacchio Flores d'Arcais 1940, p. 141, doc. XI. Diversa è invece l'opera ricordata in ASPi, *Gabella di contratti*, 1605-1606, filza 404, ff. 299r-300r, *Nota di statuette lasciate a Camillo Berzighelli nel testamento di Tiziano Aspetti* 23 settembre 1606, dove si parla di una «statuettina di bronzo di un Ercole con un Anteo» (Migliaccio, Paliaga 1990, *Appendice I*, p. 44). Alcune delle sculture trasmesse a Camillo Berzighelli (e poi giunte agli Usimbardi), date già per disperse al tempo di Baldinucci, si trovano oggi al Museo del Prado di Madrid dove sono state riconosciute dalla Sicca (C.M. Sicca 2010, pp. 14-16. Sui Berzighelli committenti d'arte cfr. Gusella 2014, pp. 2-5, con bibliografia precedente).

⁴⁴ L'identificazione dell'oggetto è problematica. Lo si individua con qualche dubbio in una croce da altare del Museo Antoniano: Guidaldi 1931, pp. 199-200, docc. VI-VII; Sartori 1983, I, p. 369, nrr. 549-550; Rugolo 1995, pp. 240-241, cat. 71-73; Avery 2008, catt. 159-164 (come Francesco Bertos).

⁴⁵ Baldinucci 1702, vol. V, pp. 164-165 (con l'elenco delle opere lasciate al Berzighelli).

APPENDICE DOCUMENTARIA

1.

ASMn, AN, notaio Alessandro Ventura, filza 9530 bis., 26 gennaio 1607

(si veda la fig. 1)

«Adì 5 genaro 1607 in Mantova.

Inventario delle robbe che si trovano in mano di messer Sebastian Picchi di ragione di messer Titian Aspetti exc.

In una cassetta:

Quattro cavalli de bronzo

Tre Christi Crucifixi di metallo

Tre monticelli di metallo per metter alle croce

Un Apollo di bronzo

Un Hercole di bronzo

Un Christo di metallo maggiore

Doi casse d'un brazo e mezo l'una piene di modelli di cera

doi de l'istessa misura piene di forme di geso

una caseta piena di modelli di cera

una cassetta vota.

Un abito cioè calzoni e casaccha di damasco vecchi

Una casaca di seta vecchia

Una altra casaca di Rasa⁴⁶ vecchia

Una casacca di zambelloto⁴⁷: stracciata

Una bereta de veluto rizo vecchissima

Una peliza di volpe et la coperta de zambelloto: stacciata

Quattro lenzuoli di tela grossa vecchi

Una tovaglia de tella

Tre tovagliolini

Uno calderino di rame

Un cusineto da valise

Un feraiol de pano vecchio».

⁴⁶ Tessuto spigato di lana grossolana dal nome della città serba di Rascia (Battaglia 1990, vol. XV, p. 504, "rascia").

⁴⁷ Panno di pelo di cammello o di capra per far abiti (Battaglia 1964, vol. III, pp. 106-107, "Ciambellotto").

BIBLIOGRAFIA

Avery 2001

V. Avery, *Nuove fonti archivistiche sul rinnovamento cinquecentesco della cappella del Rosario ai Santi Giovanni e Paolo*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della Maniera*, a cura di L. Finocchi Ghersi, atti del convegno internazionale (Università di Udine, 26-27 ottobre 2000), Udine, Forum, 2001, pp. 175-197

Avery 2008

C. Avery, *The triumph of motion: Francesco Bertos (1678-1741) and the art of sculpture. Catalogue raisonné*, Torino, Allemandi, 2008

Avery 2011

V. Avery, *Vulcan's forge in Venus' city. The Story of Bronze in Venice, 1350-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2011

Bacchi 1999

A. Bacchi, *Girolamo Campagna*, in *"La Bellissima maniera". Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno-26 settembre 1999), Trento, Tipolitografia Temi, 1999, pp. 398-405

Bacchi 2000

A. Bacchi, *Tiziano Aspetti*, in *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, a cura di A. Bacchi, S. Zanuso, Milano, Longanesi, 2000, pp. 689-690

Baldinucci 1702

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, in Firenze nel Garbo, nella stamperia di Giuseppe Manni, all'insegna di S. Gio. di Dio, vol. V, 1702

Battaglia 1964

S. Battaglia, *s.v. Ciambellotto*, Grande dizionario della lingua italiana, Torino, Utet, vol. III, 1964, pp. 106-107

Battaglia 1990

S. Battaglia, *s.v. Rascia*, Grande dizionario della lingua italiana, Torino, Utet, vol. XV, 1990, p. 504

Bazzotti 2002

U. Bazzotti, *Gli argenti nell'inventario gonzaghese del 1626-1627*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, a cura di R. Morselli, Milano, Skira, 2002, pp. 93-109

Benacchio Flores d'Arcais 1940

M. Benacchio Flores d'Arcais, *Vita e opere di Tiziano Aspetti*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1940

Bertolotti 1885

A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII*, Modena, G.T. Vincenzi e nipoti, 1885

Bertolotti 1890

A. Bertolotti, *Figuli, fonditori e scultori in relazione con la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Milano, Tip. Bortolotti di G. Prato, 1890

Binnebeke 1994

E. van Binnebeke, *Bronssculpur, Beeldhouwekunst 1500-1800 in de collectie van het Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum, 1994

Campori 1873

G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono*, Modena, Tip. di Carlo Vincenzi, 1873

Delorenzi 2015

P. Delorenzi, *Le carte del Provveditore. Nuovi documenti sulla decorazione tardo-cinquecentesca del Palazzo Ducale di Venezia*, in *Aldèbaran III. Storia dell'Arte*, a cura di S. Marinelli, Verona, Scripta, 2015, pp. 109-150

Dossi 2008

D. Dossi, *La collezione di Agostino e Gian Giacomo Giusti*, «Verona illustrata», 21, 2008, pp. 109-126

Dossi 2014

D. Dossi, *La scultura moderna nelle collezioni veronesi fra Cinque e Seicento*, «Arte Cristiana», 883, 2014, pp. 311-316

Dossi, Marcorin 2020

D. Dossi, F. Marcorin, *Le collezioni di Agostino e Giovan Giacomo Giusti a Verona. Storia e dispersione*, Treviso, ZeL Edizioni, 2020

Guidaldi 1931

L. Guidaldi, *Contributi alla storia dell'arte antoniana*, Padova, Tip. del Messaggero, 1931

Gusella 2014

V. Gusella, *Genesi e dispersione di una collezione. Il caso Berzighelli*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 183-201

Jestaz 2002

B. Jestaz, *Bronzi e bronzetti nella collezione Gonzaga*, in *Gonzaga. La celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 313-329

Kryza-Gersch 1998

Claudia Kryza-Gersch, *Leandro Bassano's portrait of Tiziano Aspetti*, «Burlington Magazine», CXL, 1141, 1998, pp. 265-267

Kryza-Gersch 1999

C. Kryza-Gersch, *Tiziano Aspetti (1559-1606)*, in “*La Bellissima maniera*”. *Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, a cura di A. Bacchi, L. Camerlengo, M. Leithe-Jasper, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 25 giugno-26 settembre 1999), Trento, Tipolitografia Temi, 1999, pp. 416-431

Kryza-Gersch 2001

C. Kryza-Gersch, *Tiziano Aspetti*, in *Donatello e il suo tempo. Il Bronzetto a Padova nel Quattrocento e nel Cinquecento*, a cura di M. De Vincenti, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 8 aprile-15 luglio 2001), Milano, Skira, 2001, pp. 343-359

Kryza-Gersch 2002

C. Kryza-Gersch, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, a cura di R. Morselli, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), Milano, Skira, 2002, pp. 648-649

Kryza-Gersch 2004

C. Kryza-Gersch, *Tiziano Aspetti*, in *The Encyclopedia of Sculpture*, a cura di A. Buström, New York-London, Dearborn, 2004, vol. I, pp. 95-97

Martin 1996

T. Martin, *Tiziano Aspetti*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, New York, Grove-London, MacMillan, vol. 2, 1996, pp. 606-611

Mastrangelo 2014

F. Mastrangelo, *s.v. Palma, Felice*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, 2014, pp. 578-581

Migliaccio, Paliaga 1990

L. Migliaccio, F. Paliaga, *Nuovi studi su Felice Palma e note sull'attività toscana di Tiziano Aspetti*, «Paragone», a. XLI, n.s., nn. 479/481, 1990, pp. 20-46

Morselli 2000

R. Morselli, *La collezione Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2000

Olsen 1961

H. Olsen, *Italian painting and sculpture in Denmark*, Copenhagen, Munksgaard, 1961

Pope-Hennessy 1961

J.W. Pope-Hennessy, in *Meesters van het brons der Italiaanse Renaissance*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 29 oktober 1961-14 januarj 1962), Amsterdam, Het Rijksmuseum, 1961

Radcliffe, Penny 2005

A. Radcliffe, N. Penny, *Art of Renaissance bronzes 1500-1650. The Robert H. Smith Collection*, London, Philip Wilson Publishers Ltd, 2005

Raggio 1982

O. Raggio, *Tiziano Aspetti's Reliefs with Scenes of the Martyrdom of St. Daniel of Padua*, «Metropolitan Museum Journal», XVI, 1982, pp. 131-146

Rugolo 1995

R. Rugolo, in *Basilica del Santo. Dipinti, Sculture, Tarsie, Disegni e Modelli*, a cura di G. Lorenzoni, E.M. Dal Pozzolo, Padova, Centro Studi Antoniani, Roma, De Luca, 1995

Sartori 1983

A. Sartori OFM conv., *Documenti di storia e arte francescana*, vol. 1. *Basilica e convento del Santo*, Padova, Biblioteca Antoniana-Basilica del Santo, 1983

Sermidi 2003

M. Sermidi, *Vanità, lusso, arte e scienza. Il collezionismo onnivoro di Vincenzo I Gonzaga a Venezia*, in *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2003, pp. 56-57

Shearman 1983

J. Shearman, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983

Sicca 2010

C.M. Sicca, "Con disegno di hauere a far grande utile". *Andrea Compagni's sculpture trade with Madrid, 1616-23*, «The sculpture journal», 19, 1, 2010, 7-32

Siracusano 2016

L. Siracusano, *Bronzi maggiori e bronzi minori al tempo di Tiziano Aspetti*, in *La cattedrale di Padova*, a cura di G. Zampieri, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016, pp. 483-494

Siracusano 2019

L. Siracusano, *Un busto per Alessandro Vittoria, una testa per Girolamo Campagna (e altre due sculture moderne in Palazzo Giusti a Verona)*, in *Antichità in giardino, giardini nell'antichità. Studi sulla collezione Giusti a Verona e sulla tradizione delle raccolte di antichità in giardino*, a cura di A. Buonopace, M. Pilutti Namer, L. Sperti, atti del convegno internazionale (Verona, 6 ottobre 2018), «Rivista di archeologia», vol. XLIII, 2019, pp. 91-104

ALCUNE OSSERVAZIONI SUL RECENTE RINVENIMENTO
DI UN QUADRO RAPPRESENTANTE IL *GIUDIZIO UNIVERSALE*
ALLA MANIERA DI HANS ROTTENHAMMER

Eliška Zlatohlávková

ABSTRACT

L'articolo tratta di una replica del famoso dipinto di Hans Rottenhammer raffigurante il *Giudizio universale*, di proprietà della famiglia Sternberg nel castello di Častolovice. Il dipinto ha ricevuto solo un'attenzione marginale ed è stato considerato lavoro di Rottenhammer. L'articolo porta nuove informazioni sulla provenienza e sulla possibile autorialità.

PAROLE CHIAVE: Giudizio universale; Hans Rottenhammer; Hendrick van Balen; Sternberg; Častolovice

Notes on a Recent Rediscovery of a «Final Judgement» in the Manner of Hans Rottenhammer

ABSTRACT

The article deals with a replica of the famous painting by Hans Rottenhammer depicting the *Last Judgment*, which is owned by the Sternberg family at the castle in Častolovice. The painting received only marginal attention and was considered the work of Rottenhammer. The article brings new information about provenance and possible authorship.

KEYWORDS: Last Judgment; Hans Rottenhammer; Hendrick van Balen; Sternberg; Častolovice

Il castello di Častolovice, dal 1694 residenza di un ramo del nobile casato degli Sternberg, custodisce quello che rimane della vasta collezione originale di quadri raccolta da questa famiglia nel corso di alcuni secoli. La compatta collezione originale, che rientrava nel fedecomesso di famiglia¹, si era disgregata nel corso del XX secolo. Dopo lo scoppio della seconda guerra mondiale il castello, con annesso arredamento compresi i quadri, era stato confiscato dai nazisti a quelli che ne erano all'epoca i proprietari, il conte Leopold Sternberg (1896–1957) e la moglie Cecilia, nata Reventlow-Criminil (1908–1983). Finita la guerra, la famiglia aveva fatto ritorno a Častolovice. Non molto tempo dopo, a seguito del colpo di stato comunista del 1948, il castello era stato nazionalizzato e i coniugi Sternberg erano stati costretti ad emigrare negli Stati Uniti insieme alla figlioletta Diana (1936). Dopo la rivoluzione di velluto del 1989, il castello era stato restituito a Diana Phipps Sternberg, che vi aveva rinnovato la residenza di famiglia insieme alla pinacoteca. Questa comprende una serie di eccellenti opere², tra cui un piccolo dipinto su rame raffigurante il *Giudizio universale* (fig. 1)³. Come proprietà della famiglia Sternberg il quadro è attestato in modo certo a partire dal 1796, quando venne prestato dal conte Christian Sternberg (1732–1798), nell'ambito delle 66 opere d'arte del fedecomesso di famiglia, alla neonata Pinacoteca della Società dei Patrioti amici dell'arte, prima pinacoteca pubblica in Boemia, che

Questo articolo è stato realizzato con il supporto del progetto OA ITI – ARTECA: Advanced Physical-Chemical Methods in the Research and Protection of Cultural and Artistic Heritage, reg. no. CZ.02.1.01/0.0/0.0/17_048/0007378.

¹ Le proprietà erano state accorpate in fedecomesso nel 1703.

² La collezione comprende quadri di artisti boemi, tedeschi, italiani, fiamminghi e olandesi. Ad es. il *Ritratto di un nobile sconosciuto* di Karel Škréta, il dipinto di Michele Desubleo *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, tre quadri di Johann Heinrich Schönfeld, repliche d'epoca dei quadri di Guido Reni con *San Girolamo* e *San Sebastiano*.

³ Olio su rame, 68×47 cm, non datato, non firmato.



1, Hendrick van Balen (qui attr.), *Giudizio universale*, Castello di Častolovice, collezione Sternberg

aveva usufruito del prestito di opere d'arte da parte di importanti collezionisti, nella maggior parte appartenenti all'aristocrazia. Nel catalogo delle accessioni (*Einreichungs Catalog*), tenuto fin dalla nascita della Pinacoteca, l'opera è riportata col numero di acquisizione 4⁴. La voce del catalogo è accompagnata da una nota riguardante la provenienza, che rimanda al cosiddetto *Inventarium des Prager Hauses*, nel quale il quadro è riportato col numero 24⁵. Con la definizione *Prager Haus* si intende la casa praghese nella piazza di Malá Strana acquistata alla fine del XVII secolo da un antenato di Christian, il conte Adolf Vratislav Sternberg (1627?–1703)⁶. Già al tempo del conte era stato allestito nella casa un Camerino delle pitture (nei documenti d'archivio la casa è indicata come “Hauß zu Prag mit dem Cabinet der Malhereies”) ⁷. Secondo il catalogo delle nuove acquisizioni della Pinacoteca, prima del 1796 in questa casa si trovavano anche altri dipinti, ad esempio il quadro di David

Teniers il Giovane, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, oppure repliche d'epoca dei quadri di Guido Reni con *San Sebastiano* e *San Girolamo*. L'inventario di questa cosiddetta “casa praghese” non è stato ancora rinvenuto, quindi non si può dire con certezza quando il quadro del *Giudizio universale* attribuito a Rottenhammer sia stato acquisito nella collezione degli Sternberg⁸. Dalla

⁴ La registrazione nel catalogo delle accessioni dice: «12^{ten} April 1796. Se. Exc. Graf Christian Sternberg, Oelgemälde auf Kupfer. Das jüngste Gericht. 2' 2 1/4" 1' 5 1/4". Johann Rottenhammer, unbestimt. Im Prager Inventarium No 24.».

⁵ Vedi nota precedente.

⁶ La casa di Praga era stata acquistata nel 1664 da un antenato di Christian, Adolf Vratislav Sternberg (1627?–1703), che l'aveva trasformata in residenza cittadina di rappresentanza. Vedi ad es. Jozová, Jouza 2009, pp. 193-217.

⁷ NA Praga, ÚDZ – L, inv. n. 2059, box 62, 16/1/1701.

⁸ Non si può escludere che la proprietà del quadro sia stata acquisita dalla famiglia Sternberg tramite l'eredità di Augusta von Manderscheid und Blankenheim, che aveva sposato Christian Sternberg nel 1762. La contessa von Manderscheid und Blankenheim era l'unica erede delle proprietà di famiglia. I Manderscheid erano dei grandi collezionisti d'arte. Già a cavallo tra XVI e XVII secolo XY aveva istituito una collezione di antiche iscrizioni e cimeli che nel XVIII secolo era stata poi donata a Franz Ferdinand Wallraf, insegnante di Franz Sternberg-

Pinacoteca dei Patrioti amici dell'arte il quadro era stato restituito agli eredi del fedecommesso, e concretamente al figlio di Christian, il conte Franz Sternberg-Manderscheid, nel 1811. A partire dal 1858 la tela era presente nel castello di Zásmyky, come testimonia una nota nell'inventario della tenuta degli Sternberg a Zásmyky del 1900, nel quale il quadro è riportato con il numero 334⁹. Già nel catalogo delle acquisizioni della Pinacoteca della Società dei Patrioti amici dell'arte veniva indicato come opera di Hans Rottenhammer, la stessa attribuzione compare anche nei successivi inventari del 1858 e del 1874. Rottenhammer viene riportato come autore anche da Milan Žďárský nel suo articolo del 1977 dedicato ai quadri del castello di Častolovice¹⁰. Dopo la confisca dei beni della famiglia Sternberg nel 1948, il quadro era rimasto nel castello di Častolovice e non era stato trasferito alla Galleria Nazionale di Praga, come invece era abitudine fare, il che potrebbe costituire uno dei motivi per cui l'opera non era stata sottoposta a



2, Hans Rottenhammer, *Giudizio universale*, Monaco, Alte Pinakothek

una più dettagliata indagine specialistica. Il quadro di Častolovice è in realtà una replica del *Giudizio universale* di Rottenhammer (fig. 2) conservato nella Alte Pinakothek di Monaco¹¹ e

Manderscheid, figlio di Augusta e Christian, e grande collezionista di arte figurativa. Per tutta la vita Wallraf era stato amico degli Sternberg, fungendo anche da consigliere per le questioni riguardanti la creazione di una collezione di arte figurativa. Vedi Thierhoff 1997, p. 130.

⁹ Nell'inventario del 1900 il quadro è riportato con il numero 334, nella nota si rimanda all'inventario del 1858, dove era stato registrato con il numero 43. Vedi: *Verzeichniss der im Schlosse zu Zásmyk im Wlon (?) Oktober 1900 vorgefundenen, zum Adolf Vratislav g(raf) Sternbergischen Fideicomisse gehörigen gemälde*. SOA Zámorsk, Rodinný archiv Sternberků, Častolovice (1167), 1517-1948, inv. n. 537, Inventář sbírky obrazů Zásmyky, 1900, libro n. 25.

¹⁰ Žďárský 1977, p. 558.

¹¹ Olio su rame, 68×46 cm, firmato a basso sinistra: *Gio. Rottenhammer 1598 Venetia*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, inv. no. 45. Bibliografia fondamentale in cui viene menzionata quest'opera: Schlichtenmaier 1988, G I 33; Dekiert 2006, pp. 274-275; Borggreffe 2007a, pp. 8-10; Monaco 2008, pp. 119-121. Quach McCabe 2019, p. 15 e altri.

la sua esecuzione si deve a un altro pittore, in quanto differisce dall'originale di Monaco nei dettagli dei volti delle figure e nel modo in cui è stato dipinto.

Hans Rottenhammer era nato nel 1564 a Monaco, dove si era anche formato artisticamente alla scuola del pittore di corte Hans Donauer (1521–1596). Nel 1589¹² era partito per l'Italia, dove aveva poi trascorso più di un decennio. Con la pittura italiana, tuttavia, aveva già fatto conoscenza a Monaco indagando l'opera di Friedrich Sustris, di Pietro Candido¹³ e di altri italiani: Alessandro Scalzi, chiamato il Padovano (che nonostante il soprannome era originario di Firenze ed era morto a Monaco nel 1596), Antonio Ponzano (morto a Monaco nel 1602) e Antonio Maria Viani (attestato a Monaco dal marzo 1586), che lavoravano alla corte dei Wittelsbach¹⁴. In Italia Rottenhammer si era stabilito dapprima a Venezia¹⁵ e da lì nel 1594 si era recato per alcuni mesi a Roma, dove aveva conosciuto Jan Brueghel il Vecchio (1568–1625) e Paul Bril (1554–1626). Con entrambi i pittori aveva sviluppato una ricca collaborazione, che li aveva resi celebri in tutta Europa. In quanto figurista, Rottenhammer dipingeva le figure di contorno nei paesaggi di Bril e di Brueghel¹⁶. Si trattava principalmente di piccoli dipinti su rame, a quel tempo popolari soprattutto tra i pellegrini diretti alla Città Santa come souvenir del loro viaggio. Grazie a Rottenhammer, Bril e Brueghel, questa tecnica aveva suscitato l'interesse dei maggiori collezionisti non solo a Roma ma anche in tutta Europa. Si trattava di quadri di piccole dimensioni, ideali per i Camerini delle pitture o *Kunstkammern*, che a cavallo tra XVI e XVII secolo vivevano il loro periodo di massima fioritura¹⁷.

Rottenhammer aveva continuato a dipingere su rame anche dopo essere ritornato a Venezia. Aperta una fortunata bottega di pittura, provvedeva a soddisfare le commesse dei collezionisti di tutta Europa. Tra i possessori di opere di Rottenhammer ricordo Thomas Howard, Lord of Arundel (1585–1646) e l'imperatore Rodolfo II (1552–1612)¹⁸. Dei piccoli dipinti su rame di Rottenhammer scrive anche Carlo Ridolfi (1594–1658), uno dei primi biografi italiani di Rottenhammer: «Nel principio del suo operare dipingeva piccoli rametti a bottegai, de' quali andavano molti in volta per lieve prezzo...»¹⁹.

A Venezia, nel 1598, Rottenhammer aveva dipinto su rame anche il *Giudizio universale*, una delle sue composizioni più celebri, alla quale si riallaccia nelle sue opere anche Pieter Paul Rubens (1577–1640)²⁰. Per la composizione della scena Rottenhammer si era chiaramente ispirato alle opere dei grandi maestri veneziani, in particolare al *Giudizio universale* di Palma il Giovane, che si trova nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale, e al quadro del *Paradiso* di Leandro Bassano, oggi in collezione privata²¹. Le maggiori affinità, tuttavia, si riscontrano col *Giudizio universale* del Tintoretto della chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia²², nel quale

¹² A tale anno è datato il disegno di Rottenhammer che reca l'iscrizione *in Terfiss*.

¹³ Fusenig 2013, p. 80.

¹⁴ Appuhn-Radtke 1997, pp. 83–94.

¹⁵ Le prime notizie sull'attività di Rottenhammer a Venezia vengono fornite da Carlo Ridolfi nel suo scritto *Le meraviglie dell'arte*, Ridolfi 1837, II, p. 260.

¹⁶ Vedi per es. Pijl 1998, pp. 660–667 e Id. 1999, pp. 79–91.

¹⁷ Come scrive Carel van Mander su Rottenhammer: “*Nach Rom gekommen, fing er an, am Kupferplatten zu malen, wie die Niederländer es dort zu tun pflegen, doch nicht wie die gewöhnlichen Pinsler, sondern er ging dran, verschiedene Kompositionen zu erfinden.*” (cit. da Peltzer 1916, p. 296).

¹⁸ Vedi: Quach McCabe 2019, p. 15, Borggreffe 2007a, p. 11. Su Rottenhammer in relazione alla collezione di Rodolfo II vedi: Id. 2007b, pp. 7–21.

¹⁹ Ridolfi 1837, vol. II, p. 266.

²⁰ Pieter Paul Rubens, *Giudizio universale*, olio su tela, 608,5×463,5 cm, ca. 1614–1617, Alte Pinakothek, Monaco, inv. n. 890.

²¹ Sul rapporto di amicizia tra Rottenhammer e Jacopo Palma il Giovane, Ridolfi scrive: «Fioriva nello stesso tempo in detta città Jacopo Palma il giovine, di cui Giovanni divenuto amico, seguì alcune volte la maniera di lui, valendosi anco talora d'alcuna sua invenzione. Ma avendo per qualche tempo dimorato in Venezia, e fatevi opere molte...», Ridolfi 1837, vol. II, p. 267; Scaillièrez 1994, p. 374.

²² Scaillièrez 1994, p. 375.



3, Willem van Haecht, *Pinacoteca di Cornelis van der Geest*, Anversa, Het Rubenshuis

trova diretta ispirazione anche uno dei primi studi preparatori eseguiti da Rottenhammer per il dipinto²³.

A differenza di vari altri lavori di Rottenhammer, di questo quadro non si conosce il committente, benché si tratti di una delle opere più note del pittore. Viene registrato per la prima volta nella raccolta di un collezionista e mecenate di Anversa, Cornelis van der Geest (1575–1638), come testimonia il quadro *Galleria di Cornelis van der Geest* (fig. 3), con la veduta del Camerino delle pitture del famoso collezionista, dipinto nel 1628 dal pittore di Anversa Wilhelm van Haecht (1593–1637)²⁴. Dipinto su commissione di van der Geest, il suo mecenate, vi raffigura un immaginario incontro tra eminenti personalità contemporanee di Anversa, il governatore spagnolo, il duca Alberto (1559–1621), con la moglie Isabella (1566–1633), Anthonis van Dyck, Pieter Paul Rubens, il sindaco di Anversa Nicolaas Rockox (1560–1640) e il principe Wladislav Zikmund Vasa (1595–1648), comandante supremo dell'esercito fiammingo²⁵. Il quadro di Rottenhammer vi è rappresentato al posto d'onore, in primo piano nell'angolo in basso a destra. Dopo essere stato ultimato a Venezia, era stato probabilmente inviato direttamente ad Anversa. Nel 1596 anche Jan Brueghel il Vecchio vi aveva fatto ritorno dall'Italia. I due artisti avevano infatti proseguito la loro collaborazione anche dopo aver lasciato

²³ Il disegno è oggi conservato nel Museo Pushkin di Mosca, inv. n. 8012, disegno a penna in tono marrone, acquerellato grigio, lumeggiato a biacca su carta brunastra. Il disegno è una copia del *Giudizio universale* del Tintoretto (1560). Vedi Maiskaia 1991, pp. 141–149. Per il dipinto di Monaco esistono vari disegni. Il disegno acquerellato di Montpellier che mostra in dettaglio l'intera composizione è considerato una copia dal quadro di Rottenhammer. Un'altra copia in forma di disegno, custodita ad Augusta, è attribuita a Jakob König (Schlichtenmaier 1988, K 39).

²⁴ Olio su tavola, 100×130 cm, Anversa, Het Rubenshuis. Vedi Schwartz 1996, pp. 43–51. Van der Geest era stato a suo tempo un importante collezionista di Anversa, grande sostenitore di Rubens e mecenate del pittore Willem van Haecht.

²⁵ Werche 2004, p. 31.



4, Bottega di Hans Rottenhammer,
Giudizio universale, Darmstadt, Hessisches
Landesmuseum



5, Hans Rottenhammer (cerchia di), *Giudizio
universale*, collezione privata

Roma e Rottenhammer inviava a Brueghel ad Anversa i quadri parzialmente dipinti perché li completasse. Insieme a questi quadri, Rottenhammer avrebbe potuto mandare ad Anversa anche i suoi lavori finiti, come ad esempio il *Giudizio universale*. Tale ipotesi viene supportata da due quadri di Brueghel con lo stesso soggetto datati 1601 e 1602, che sono direttamente basati sulla composizione di Rottenhammer, solo che in entrambi la scena è disposta in senso orizzontale. Con ogni probabilità il *Giudizio universale* di Rottenhammer si trovava quindi ad Anversa già intorno al 1600²⁶. Dopo di che viene registrato a Düsseldorf nelle collezioni dell'elettore del Palatinato, Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, quindi nel 1799 si trovava nella Hofgartengalerie di Monaco e dal 1836 è custodito nella Alte Pinakothek della città.

Il *Giudizio universale* di Rottenhammer era all'epoca una composizione molto popolare e molto ricercata. Oggi si registrano varie sue repliche o copie in collezioni europee pubbliche e private. Una delle repliche è ora conservata nell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt²⁷, dopo essere stata acquistata a un'asta a Colonia nel 1962 (fig. 4)²⁸. È dipinta su una base di rame e ha dimensioni prossime all'originale, 67,5×46,5 cm. Dal punto di vista compositivo i due dipinti sono quasi identici, diversa è però la loro concezione pittorica. Quello di Darmstadt manca soprattutto di profondità spaziale, e diversa è anche la modellazione dei corpi. Alla realizzazione del dipinto ha probabilmente contribuito la bottega di Rottenhammer²⁹.

²⁶ Quache McCabe 2019, p. 15.

²⁷ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, inv. n. GK 1139.

²⁸ In precedenza questo quadro era stato battuto all'asta nel 1959 a Parigi (Cailleux), catalogo d'asta Lempertz, lotto 195; Bott 1964, pp. 9–10; Id. 1968, p. 43, n. 66.

²⁹ «Die im Format angelegene Darmstädter Replik wiederholt die Münchner Fassung formal sehr genau. In der malerischen Behandlung zeichnet die Wiederholung jedoch nicht dieselbe räumliche Tiefenwirkung und eine äquivalente Modellierung der Körper und Gewandfalten aus. Die Mitarbeit eines Werkstattgehilfen ist hier nicht

Un altro dipinto, che è tuttavia una copia più tarda del quadro di Rottenhammer, è stato venduto a un'asta di Christie's il 25 aprile 2007 come opera della cerchia di Rottenhammer (fig. 5). Rispetto all'originale di Monaco e alla replica di Darmstadt, questa copia presenta maggiori dimensioni, 74,5×56,6 cm, e inferiore qualità di stesura pittorica.

Un'ulteriore replica, che finora è sfuggita all'attenzione degli specialisti stranieri e che costituisce l'oggetto di questo articolo, si trova nella collezione Sternberg al castello di Častolovice, in Boemia orientale. Il quadro è del tutto identico all'originale di Monaco, medesime sono la composizione, le dimensioni, la tecnica di esecuzione. Di tutte le versioni conosciute e fin qui descritte, questa è la migliore e la più vicina al quadro di Monaco. Sul retro della lastra di rame (fig. 6) è riportato per due volte un vecchio numero di inventario: "No. 13". La mano è ogni volta diversa (un'iscrizione è più antica e l'altra la ripete) e non



6, Verso del quadro di Častolovice

c'è corrispondenza numerica con alcuno degli inventari delle collezioni Sternberg fin qui noti³⁰, in essi il quadro è sempre registrato con un numero diverso da questo. Quindi il numero 13 si riferisce evidentemente all'inventario della collezione in cui il dipinto si trovava prima di entrare a far parte dei beni della famiglia Sternberg. Oltre ai vecchi numeri di inventario, sul retro della lastra di rame sono visibili tracce di un vecchio sigillo, di cui purtroppo non è possibile ricostruire l'aspetto. La lieve ondulazione della lamiera dimostra che la piccola lastra è stata lavorata a mano. Non vi si riscontra tuttavia alcuna sigla che rimandi alla sua provenienza o magari direttamente all'autore che l'aveva preparata per essere dipinta. Cosa che accadeva ad esempio per le lastre di rame prodotte ad Anversa, dove l'originale di Rottenhammer si trovava dall'inizio del XVII secolo, tutte erano contrassegnate da una sigla. Ad Anversa, un noto produttore di tali lastre era stato Peeter Stass (1587–1610)³¹.

Benché il dipinto su rame di Častolovice abbia le stesse dimensioni del quadro di Monaco e mostri assolutamente la stessa composizione, ne differisce per la stesura pittorica dell'insieme e dei singoli dettagli. Il quadro di Monaco suscita un'impressione di ben maggiore plasticità grazie alle pennellate pastose, evidenti soprattutto nei panneggi, rivelano l'influenza dello stile pittorico

auszuschliessen. An der weitgehenden Eigenhändigkeit der Replik besteht aus der Sicht der Verfassers kein Zweifel», vedi Schlichtenmaier 1988, p. 229, cat. n. G I 31.

³⁰ Negli archivi sono stati finora rinvenuti gli inventari delle tenute di Zámuky e di Častolovice degli anni 1704, 1723 (NA Praga, NA FDK VII E17 (F 32/98), box 911) e 1900 (SOA Zámrsk).

³¹ Wadum 1998, pp. 140–144.



7, Immagine a luce infrarossa del quadro di Častolovice

di Tintoretto e di Palma il Giovane. La versione di Častolovice è dipinta invece con lievi colori smaltati. L'originale di Monaco mostra anche una maggiore padronanza nella resa della profondità del quadro, evidente soprattutto nella veduta del paesaggio nella parte centrale della composizione. Il quadro di Častolovice manca in parte di tale profondità. Diversa è anche la concezione dei volti di alcune figure, soprattutto di quelle femminili. L'autore della replica di Častolovice non può quindi essere Rottenhammer, come ha precedentemente riportato la letteratura specialistica ceca³². Il quadro del castello non è né datato né firmato, lo ritengo una replica fedele dell'originale, il che rende difficile identificarne la paternità. Un'indicazione importante è costituita dalla presenza del disegno preparatorio, creato con l'aiuto di un cartone (fig. 7). Sulla base di tale testimonianza si può presumere con relativa certezza che il quadro sia stato creato in diretta connessione con l'originale di Monaco come sua replica di bottega. Propongo Hendrick van Balen (1572–1632)

quale autore della versione di Častolovice, egli infatti aveva lavorato nella bottega di Rottenhammer a Venezia.

Van Balen si era formato nella nativa Anversa e a partire dagli anni 1592/93 viene riportato come libero maestro nella locale corporazione di San Luca. Subito dopo aveva soggiornato in Italia negli anni 1592/1593–1602, come si evince da una registrazione nel libro della corporazione³³. In seguito aveva fatto ritorno ad Anversa, e nella sua rinomata bottega, si formerà Anthonis van Dyck (1599–1641), che si orientava sia su dipinti di piccole dimensioni con soggetti religiosi o mitologici, molto richiesti dai collezionisti dell'epoca³⁴, sia sulla creazione di pale d'altare. Nel 1596 a Venezia aveva incontrato per la prima volta Rottenhammer³⁵, al cui fianco aveva poi lavorato per alcuni anni, seguendone l'esempio come figurista. E da

³² Žďárský 1977, p. 558.

³³ Werche 2004, p. 19.

³⁴ Il capitano Philip van Valckennis, di Anversa, possedeva oltre 450 opere di van Balen. I quadri di van Balen si trovavano anche in importanti collezioni nobiliari, per esempio in quelle dell'arciduchessa Isabella e dell'arciduca Leopoldo Guglielmo. Vedi Nerudová 2018, p. 22. Due quadri sono registrati persino nell'inventario dell'imperatore Rodolfo II: il *Giudizio di Paride* e *Ninfè al bagno*. Il primo dipinto è registrato nell'inventario delle collezioni rudolfine del 1621 con il numero 880: "*Ein judicium Paris, Henrich van Balen*" e il secondo con il numero 1370: "*Ein baad von jungfrauen von Henrich vom Balen*" Vedi Zimmermann 1905, pp. XXXIX e XLIX.

³⁵ Werche 2004, p. 48.

Rottenhammer era stato appunto fortemente influenzato nelle prime fasi del suo lavoro. L'affinità di stile tra i due pittori è tale che per molte opere gli esperti si chiedono su quale dei due pittori sia l'autore. Questo, del resto, è anche il caso del quadro di Častolovice, che fin dall'inizio, come risulta dalle fonti d'archivio, è stato considerato opera di Rottenhammer e con tale attribuzione è approdato anche nelle collezioni degli Sternberg. Van Balen creò una serie di copie o repliche da quadri di Rottenhammer, il *Giudizio di Paride* della Galleria regionale di Liberec³⁶, basato sull'omonimo dipinto di Rottenhammer del 1597³⁷, la *Danza di amorini* (Kindertanz), *Diana e Atteone* e altri.³⁸ Per tutti questi dipinti sono fortemente tipici i toni freddi dell'incarnato dei volti femminili e la fisionomia leggermente alterata³⁹. A differenza dei corpi rossastri di Rottenhammer, i nudi di van Balen sono dipinti piuttosto con un colore grigio chiaro leggermente tendente al giallo, arricchito da accenti rosa alle estremità. Certo dobbiamo pensare anche alla variazione cromatica provocata dal tempo e sarebbero opportuni i restauri. I volti di alcuni dei personaggi femminili che appaiono nel quadro del *Giudizio universale* sono molto simili ai visi di altri quadri di van Balen, per es. la *Raccolta della manna*⁴⁰, il cui sfondo è stato dipinto da Jan Brueghel il Vecchio. Si tratterebbe di un altro esempio di collaborazione tra i due pittori, quando van Balen durante il suo soggiorno veneziano creava copie e repliche dei lavori di Rottenhammer. Il *Giudizio universale* era una composizione molto richiesta e non è da escludere che van Balen abbia creato la versione di Častolovice come replica di bottega per volere dello stesso Rottenhammer. Lo lasciano pensare le identiche dimensioni della lastra e l'utilizzo dello stesso cartone preparatorio, come pure il fatto che l'opera non sia fornita di firma, come abitualmente accade per altre copie da Rottenhammer eseguite da van Balen.

³⁶ Olio su tavola, 32×43,5 cm, a destra in basso siglato H V BALEN. Il quadro è stato pubblicato per la prima volta da Hana Seifertová, vedi Seifertová 1964, pp. 508–511, in particolare pp. 508 e 511. Letteratura recente: Seifertová, Slavíček 1995.

³⁷ Olio su lastra di rame, 21,5×17,5 cm, Parigi, Petit Palais, Musée des Baux-Arts de la Ville de Paris.

³⁸ Fusenig 2007, p. 164. Nell'inventario dell'eredità della moglie di van Balen, redatto nel 1638, si trovavano anche due disegni di Rottenhammer aventi per soggetto l'*Assunzione della Vergine Maria e Atteone*. Vedi Fusenig 2007, p. 164.

³⁹ Fusenig 2007, p. 167.

⁴⁰ Olio su rame, 50,8×71,2 cm; Werche 2004, cat. n. A 10.

BIBLIOGRAFIA

Appuhn-Radtke 1997

S. Appuhn-Radtke, *Per l'attività dei pittori italiani in Baviera nel Cinquecento: Antonio Maria Viani alla corte ducale di Monaco*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), Venezia, Leonardo Arte, 1997, pp. 83-94

Borggreffe 2007a

H. Borggreffe, «...welchen die mahler wegen seiner kunst für ihren vater halten» - *Hans Rottenhammer, ein vergessener Neuerer*, in *Hans Rottenhammer (1564-1625)*, a cura di H. Borggreffe, Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Wasserrenaissance-Museum Schloss Brake (17-18 febbraio 2007), Marburg, Jonas Verlag, 2007, pp. 157-177

Borggreffe 2007b

H. Borggreffe, *Hans Rottenhammer and his influence on the collection of Rudolf II*, «Studia Rudolphina», VII, 2007, pp. 7-21

Bott 1964

G. Bott, *Neuerwerbung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, «Kunst in Hessen und am Mittelrhein», IV, 1964, pp. 9-10

Bott 1968

G. Bott, *Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums*, Hanau, Peters, 1968

Dekiert 2006

M. Dekiert, *Alte Pinakothek. Holländische und deutsche Malerei des 17. Jahrhundert*, Monaco di Baviera, Hatje Cantz, 2006

Fusenig 2007

Thomas Fusenig, *Hans Rottenhammer und die Antwerpener Malerei des frühen 17. Jahrhunderts*, in *Hans Rottenhammer (1564-1625)*, a cura di H. Borggreffe, Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Wasserrenaissance-Museum Schloss Brake (17-18 febbraio 2007), Marburg, Jonas Verlag, 2007, pp. 157-177

Fusenig 2013

Thomas Fusenig, *Cabinet paintings: nascita di una tipologia pittorica attorno al 1600*, in *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa*, a cura di C. Corsato, B. Aikema, Treviso, ZeL edizioni, 2013, pp. 72-89

Jouzová, Jouza 2009

M. Jouzová, J. Jouza, *Adolf Vratislav ze Šternberka jako stavebník pražského paláce na Malé Straně a barokního areálu v Zásnukách*, in *Život pražských paláců, šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku po práh moderní doby* (Documenta Pragensia 28), a cura di O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek, Praga, Scriptorium, 2009, pp. 193-217

Maiskaia 1991

M. Maiskaia, *Rysunok Joganna Rottenhammera v sobranii GMII imena A. S. Puškina*, «Soobščeniija Gosudarstvennogo Muzeja Izobrazitel'nykh Iskusstv imeni A. S. Puškina», IX, 1991, pp. 141-149

Monaco 2008

Hans Rottenhammer: begehrt – vergessen – neuentdeckt, a cura di H. Borggreffe, catalogo della mostra (Monaco, Wesserrenaissance-Museum Schloss Brake, 11 dicembre 2008-22 febbraio 2009), Monaco, Hirmer, 2008

Nerudová 2018

M. Nerudová, *Obrazy Hendricka van Balena ve sbírkách zemí českých. Inspirace pro van Balenovy figurální kompozice a jejich vliv na další umělecké generace*, tesi di laurea, Praga, Università di Carlo, 2018

Peltzer 1916

R. A. Peltzer, *Hans Rottenhammer*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», XXXIII, 1916, pp. 293-366

Pijl 1998

L. Pijl, *Paintings by Paul Bril in collaboration with Rottenhammer, Elsheimer and Rubens*, «The Burlington Magazine», CXL, 1998, pp. 660-667

Pijl 1999

L. Pijl, *Figure and Landscape: Paul Bril's Collaboration with Hans Rottenhammer and Other Figure Painters*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, a cura di S. Eiche, G. J van der Sman, J. van Waadenoijen, atti del convegno (Utrecht, Museum Catharijneconvent 13 marzo 1995), Firenze, Centro Di, 1999, pp. 79-91

Quach McCabe 2019

Sophia Quach McCabe, *Intermediaries and the Market: Hans Rottenhammer's Use of Networks in the Copper Painting Market*, «Arts», VIII, 2019 [https://www.researchgate.net/publication/333985612_Intermediaries_and_the_Market_Hans_Rottenhammer%27s_Use_of_Networks_in_the_Copper_Painting_Market]

Ridolfi 1837

C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, vol. II, Padova, Tipografia e Fonderia Cartallier, 1837

Scailliérez 1994

C. Scailliérez, *Rottenhammer et Venise: note a propos du dessin du Jugement dernier de 1598*, in *Hommage a Michel Laclotte. Études sur la peinture de Moyen Age et de la Renaissance*, a cura di P. Rosenberg, C. Scailliérez, D. Thiébaud *et alii*, Milano-Paris, Electa-Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 375-382

Schlichtenmaier 1988

H. Schlichtenmaier, *Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564-1625). Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog*, Reutlingen, Eigenverlag des Verfassers, 1988

Schwartz 1996

G. Schwartz, *Love in the Kustkammer*, «Tableau Fine Arts Magazine» 1996, pp. 43-51 [<http://www.garyschwartzarthistorian.nl/ul/cms/fck-uploaded/documents/LoveInTheKunstkamerTableauSummer1996.pdf>]

Seifertová 1964

H. Seifertová, *Výstava tří nizozemských obrazů v liberecké galerii*, «Umění», XII, 1964, pp. 508-511

Seifertová, Slavíček 1995

H. Seifertová e L. Slavíček, *Nizozemské malířství 16.–18. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci*, Liberec, 1995

Thierhoff 1997

B. Thierhoff, *Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824): Eine Gemäldesammlung für Köln*, Cologne, Kölnisches Stadtmuseum, 1997

Wadum 1998

J. Wadum, *Peeter Stass: An Antwerp Coppersmith and his Marks*, in *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, a cura di A. Roy, P. Smith, London, Archetype Publications, 1998, pp. 140-144

Werche 2004

B. Werche, *Hendrick van Balen (1575-1632): ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit*, Turnhout, Brepols, 2004

Zimmermann 1905

H. Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», XXV, 1905, pp. XIII-LXXV

Žďárský 1977

M. Žďárský, *Obrazy na státním zámku v Častolovicích*, «Památky a příroda», IX, 1977, pp. 556-560

THE MARTYRDOM OF ST. LAWRENCE BY LAZZARO TAVARONE. AN UNKNOWN STUDY IN THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE

Dalibor Lešovský

ABSTRACT

Lazzaro Tavarone is considered one of the most important exponents of Genoese painting between the sixteenth and seventeenth centuries. He was a very prolific draftsman and drawing played a very important role in his work. One of his hitherto unknown drawings is kept in the Drawings and Prints Cabinet of the National Gallery in Prague. It is a preparatory study for the fresco in the choir of the Genoa cathedral. The drawing depicts the *Martyrdom of San Lorenzo*. The article introduces the reader to the examination of the design and the culture in which the work is placed.

KEYWORDS: Lazzaro Tavarone; St. Lawrence; Genoa; Martyrdom of St. Lawrence; Prague.

*Il Martirio di San Lorenzo di Lazzaro Tavarone. Un disegno preparatorio
sinora sconosciuto conservato nella Galleria Nazionale di Praga*

ABSTRACT

Lazzaro Tavarone è considerato uno dei più importanti esponenti della pittura genovese a cavallo tra Cinquecento e Seicento. Fu un disegnatore molto prolifico e il disegno ha un ruolo molto importante nel suo lavoro. Un suo disegno finora sconosciuto è conservato nel Gabinetto disegni e stampe della Galleria Nazionale di Praga. Si tratta di uno studio preparatorio per l'affresco nel coro della cattedrale di Genova. Il disegno raffigura *Il Martirio di San Lorenzo*. L'articolo introduce il lettore all'esame del disegno e alla cultura in cui l'opera si colloca.

PAROLE CHIAVE: Lazzaro Tavarone; San Lorenzo; Genova; Martirio di San Lorenzo; Praga

«Vivranno sempre immortali, tuttochè nati in bassa fortuna, quegli uomini, che eccellenti d'ingegno, valorosamente l'impiegarono; onde ne trasmisero alle posterità segnalate memorie ne' lor nobilissimi parti [...]. Quest'opera sul fresco [*The Martyrdom of St. Lawrence*], ma che sembra dipinta ad olio, tanta è la sua forza, ed armonica tempra, ha fatto stupire i più illuminati Pittori stranieri, che l'hanno veduta. Solamente ha avuto a' nostri giorni la disgrazia d'essere stata ripresa, come dura, e di nessun garbo da Mr. Couchin: se pure è disgrazia l'essere ripreso da critici ignoranti, il cui capitale è unicamente fondato sull'arroganza»¹. With these words Carlo Giuseppe Ratti described Lazzaro Tavarone in his famous treatise devoted to Genoese artists. Although Tavarone's artistic output is overshadowed by the work of his more famous teacher, many studies relating to his work as a painter and draughtsman have been published ever since the 1960s, testifying to his remarkable talent and thus confirming the biographer's words.

Lazzaro Tavarone (1556–1641) is one of the most important Genoese painters from the late 16th and early 17th centuries². He spent the years of his apprenticeship in the workshop of Luca Cambiaso³. This experience was of fundamental importance for him. He was influenced by his master to such an extent that many researchers consider him to be Cambiaso's most faithful

This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.

¹ Soprani, Ratti, 1768, I, pp. 143, 148–150.

² Newcome-Schleier 1989a, p. 27; inoltre Newcome-Schleier 1982, pp. 30–37; Newcome-Schleier 1985, pp. 29–34, nos. 19–23; Newcome-Schleier 2000, p. 157; *La pittura in Liguria* 1999, pp. 413–414.

³ Soprani, Ratti, 1768, I, p. 144.



1, Lazzaro Tavarone, *The Martyrdom of St. Lawrence*, 1622, Metropolitan Cathedral of Saint Lawrence, Genova

The Martyrdom of St. Lawrence (fig. 1), and several medallions surrounding the central scene⁸.

One of the most important texts which spread awareness of the life and martyrdom of St. Lawrence in the past was the *Legenda Aurea*, written by the Archbishop of Genoa, Jacopo da Varazze (1228–1298). In the passage devoted to the saint's martyrdom, Jacopo describes the scene as follows: « *And the ministers despoiled him (St. Lawrence), and laid him stretched out upon a gridiron of iron, and laid burning coals under [...] And after this he said with a glad cheer unto Decius, Thou cursed wretch, thou hast roasted that one side, turn that other, and eat. And then he, rendering thankings to our Lord, said: I thank thee, Lord Jesu Christ, for I have deserved to*

pupil⁴. In 1583 Cambiaso travelled to the Spanish court at the invitation of Philip II (1527–1568). His son Orazio and Lazzaro Tavarone went there from Genoa with him. Tavarone remained in Spain until 1592⁵, when he returned to his native Genoa⁶.

His lengthy stay on the Pyrenean peninsula influenced Tavarone's artistic style. This can clearly be seen, for example, in the frescoes in the Palazzo Spinola and in the Villa Doria de Pegli⁷. The influence of the works he encountered in the residence of the Spanish kings is also revealed in one of the most prestigious commissions that Tavarone received in the whole of his life – the decorative painting in the choir of the Cathedral of St. Lawrence in Genoa. This project included the decoration of the apse, depicting *St. Lawrence Presenting the Treasures of the Church to the Emperor*, a fresco on the vault of the presbytery with the theme of

⁴ Caraceni Poleggi 1970, p. 237.

⁵ *Ibidem*.

⁶ One of his most important commissions in Spain was the decoration of the Royal apartments in El Escorial. Orazio Cambiaso, Fabrizio Castello, and Nicola Granello worked with him on this project. In addition to his decorative work as a painter, his presence and activities in Spain are documented by a number of payments to be found in the archives. In Suida Manning, Suida 1958, pp. 281–284.

⁷ Newcome-Schleier 1989b, p. 898.

⁸ The commission was completed in 1622. The date is given in the bottom left-hand corner of the fresco: "LAZARVS TAVARONVS F. MDCXXII".

*enter into thy gates*⁹. The portrayal of the scene on the ceiling of the presbytery in Genoa Cathedral corresponds to these words. Inspiration for the painting, however, is also to be found in famous works from the past, for a number of compositional details and iconographical motifs of the scene draw on the rich tradition of the artistic representation of this theme. Just as in many other portrayals of Lawrence's death, the Emperor is also present in the Genoese fresco, looking on at the saint's martyrdom. Further evidence of iconographic connections with older portrayals can be found in the statue of a pagan god, which Tavarone positioned in the composition as a counterbalance to the Emperor Decius¹⁰.

The prevailing view is that Tavarone found inspiration for his work on the ceiling of the choir of the Genoese cathedral in Cambiaso's Spanish output¹¹. In this connection, reference is usually made to the painting in the Sala de Capas in El Escorial, which Cambiaso supplied to the Spanish court two years before he left for Spain. Certain parallels, especially in relation to the preparatory drawing (fig. 2), cannot be overlooked¹². There appear to be similarities between the figure of the



2, Luca Cambiaso, *The Martyrdom of Saint Lawrence*, 1581, Pen and brown ink with brown wash, National Gallery of Art, Washington, inv. 1971.80.2

court servant who is seen in Tavarone's fresco to the left of the gridiron raking the coals and the figure holding down the saint's body with a fork in Cambiaso's drawing in the National Gallery of Art. Although I can see a certain similarity between the two figures, this is not, in my view, an unequivocal argument proving a connection between the two works. If we are to mention here works which may have influenced Tavarone in creating the Genoese fresco, then we cannot overlook the Spanish version of Titian's *Martyrdom of St. Lawrence*. Titian was commissioned by the Spanish King Philip II to make this painting for the monumental altar in the Church of

⁹ Jakub de Voragine 1998, p. 219.

¹⁰ This motif was not thematically codified in Renaissance and Baroque art. Titian, in his famous paintings in El Escorial and the Chiesa dei Gesuiti in Venice chose the goddess Vesta; Palma Il Giovane, in a painting in the Chiesa di San Giacomo dall'Orto, depicted the god Mars; and Giambettino Cignaroli chose Venus (Church of San Lorenzo, Brescia). Most frequently portrayed, however, was the ruler of the gods, Jove. He can be seen in paintings by Orazio Borgianni (Museo de la Real Colegiata, Roncesvalles), and by Peter Paul Rubens (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Munich).

¹¹ Caraceni Poggi 1970, p. 298; Rutteri 1968, p. 139.

¹² *Master drawings* 1978, pp. 46-47; Olszewski 2000, p. 29.



3, Cornelis Cort after Tiziano Vecellio, *The Martyrdom of St. Lawrence*, 1571, Engraving, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 49.97.537

a very important means of artistic expression.¹⁵ His relationship to drawings is mentioned a number of times in his biography. The author of *Vite de pittori, scultori, ed architetti Genovesi* records how Tavarone saved many of Cambiaso's drawings from being burnt¹⁶. From Soprani and Ratti we also know that Tavarone's extensive collection of drawings was a source of consolation to him when he retired from active work¹⁷. The indispensable role played by drawing in the painter's life is likewise testified to by the large number of works attributed to him which have been preserved in Italian, European, and American institutions. These include several studies relating to the Genoese cathedral.

St. Lawrence in El Escorial. Because of the lighting and spatial conditions in the church, the work was eventually not permanently installed in the place for which it was intended¹³.

The paintings on the theme of the death of St. Lawrence which Titian painted for El Escorial and the Venetian church of Santa Maria Assunta dei Crociferi (today Dei Gesuiti) served as a model for many works depicting the last moments of the saint's life on earth. The fame of these paintings resonated throughout Europe. Those artists who did not have the opportunity to become familiar with the works *in situ* were able to get to know them by means of the print made by Cornelis Cort (fig. 3)¹⁴. Although it is not so obvious from the fresco, the painting made by the famous Venetian artist for El Escorial resonated in Tavarone's thought during his work on the decoration of the Genoese cathedral. Parallels can be seen in the preparatory study, which has so far remained unnoticed.

Tavarone can be classified among those painters for whom drawing was

¹³ Mulcahy 1980, p. 188; Di Fabio 2000, pp. 152-156.

¹⁴ Joachimides 2009, p. 352.

¹⁵ Newcome-Schleier 1989c, p. 30.

¹⁶ «[...] Lazzaro Tavarone suo discepolo, entrato un giorno nella sua stanza, in cui per terra ne stavano alcuni falci, tanti ne raccolse, quanti potè, e a casa portasseli. Così li salvò dalle fiamme», in Soprani, Ratti 1768, I, p. 82.

¹⁷ Soprani, Ratti 1768, I, p. 149; Soprani 1674 p. 154.

The preparatory work for the apse is documented by a modelletto¹⁸ and a drawing¹⁹. While the modelletto, in the view of some experts, is evidence of Sienese influences on Tavarone's work (Beccafumi, Vanni, Salimbeni)²⁰, the drawing is characterised by a technique revealing his training by Cambiaso²¹. In spite of this lack of agreement about the models influencing the decoration of the apse, there is no reason to suppose there was a large gap between the dates when the two works were made. Nevertheless, a comparison between them indicates that the drawing in the Musée du Louvre is the older work. While the modelletto corresponds exactly to the final realisation, minor differences can be seen in the drawing. It does not include the courtier leading the saint before the Emperor, and the position of the saint's right hand is slightly different. Also connected with the decoration of the Genoese cathedral are six drawings from the collection of the Gallerie Estensi in Modena. They are octagonal studies of saints for inclusion in the medallions surrounding the central scene on either side²². Rapid, energetic pen and brush drawings portray St. Lawrence²³, the Archangel Michael²⁴, St. Lorenz²⁵, St. Stephen²⁶, the Archangel Michael²⁷, and St. Bernard²⁸. These works are not the only ones to have been preserved which document Tavarone's progress to achieving an optimum result.



4, Lazzaro Tavarone, *The Martyrdom of St. Lawrence*, 1622, Pen and brown ink with brown wash, National Gallery, Prague, inv. K 38299

A drawing on a large sheet of paper in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, which until now was classified as an unidentified work of art, is in fact closely linked with the decoration of the Metropolitan Cathedral of the Archdiocese of Genoa. It is a

A drawing on a large sheet of paper in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, which until now was classified as an unidentified work of art, is in fact closely linked with the decoration of the Metropolitan Cathedral of the Archdiocese of Genoa. It is a

¹⁸ The *modelletto* was first published in Rutteri 1968, pp. 129-141.

¹⁹ Lazzaro Tavarone, *Saint Lawrence Showing the Poor and the Children to the Prefect Valerian* (Sic), Pen and brown ink, brown wash, Musée du Louvre, inv. no. 9271.

²⁰ Fusconi 1992, p. 95.

²¹ Mancini 2017, pp. 164-165.

²² Newcome-Schleier 1989d, p. 186; Newcome-Schleier 1990, p. 203; Collobi Raghianti 1954, p. 441.

²³ *St. Lawrence*, pen and brush drawing, 220×332 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 668.

²⁴ *The Archangel Michael*, pen and brush drawing, 220×332 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 696.

²⁵ *St. Lorenz*, pen and brush drawing, 223×341 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 646.

²⁶ *St. Stephen*, pen and brush drawing, 226×341 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 647.

²⁷ *The Archangel Michael*, pen and brush drawing, 226×333 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 648.

²⁸ *St. Bernard*, pen and brush drawing, 203×337 mm, Gallerie Estensi, inv. no. 694.



5, Lazzaro Tavarone, *Haman pleading Esther for his life*, 1612-1617, Black chalk, pen, dark brown ink greyish wash, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, inv. KKSgb5578

pen and brush drawing on the theme of *The Martyrdom of St. Lawrence* (fig. 4)²⁹. The history of this work of art is unknown. The Gallery acquired it in 1963 from a private collection without any further historical background. The only sign referring to previous owners is a “C” in the bottom right-hand corner³⁰.

Although this drawing corresponds to the painting in its basic spatial layout, there are several minor differences between the two works, indicating the changes in the painter’s ideas. The most obvious compositional change relates to the position of the saint’s body. The representation of St. Lawrence in the ceiling painting is a mirror image of that in the drawing. The position of the saint, as Tavarone depicted it in the Prague study, together with the figure of one of the court servants holding Lawrence down on the gridiron with a fork on the left-hand side, are much more reminiscent of Titian’s work commissioned by the Spanish King. The arrangement of the figures in the two works is so similar that it would appear that Tavarone adopted the main points of Titian’s composition in his drawing, simply viewing the scene from a different vantage point. In its rendering of the central detail, the drawing has more points in common with the famous work in El Escorial than with some drawings by Cambiaso and his circle³¹.

Several changes also took place in the staffage. For example, the drawing does not show the boy on the right-hand side, holding the saint’s diaconal robe and observing his suffering with

²⁹ Lazzaro Tavarone, *The Martyrdom of St. Lawrence*, black chalk, pen and brown ink, 437×332 mm, National Gallery in Prague, K 38299. Until now, the study has been included in inventories as the work of an anonymous 16th-century Netherlandish artist.

³⁰ Frits Lugt, *Les Marques de Collections de Dessins & d’Estampes*/Fondation Custodia, L.474.

³¹ *Martyrdom of St. Lawrence - The Collection* - Museo Nacional del Prado (museodelprado.es); Genova 1956, cat. no. 92.

distress. One of the men adding more coal under the gridiron in the drawing has been replaced in the ceiling painting by a man with a child, fanning the fire with a bellows. Several similar changes were also made. In spite of this, the final version maintains the appearance outlined by the painter in the drawing. The most significant difference is the change in the statue on the right-hand side. In the fresco Tavarone depicted Jove. By contrast, the statue in the drawing represents a man in armour. In the absence of any specific distinguishing signs, its interpretation is ambiguous. It is most likely to be the god Mars, as he appears quite frequently in works with this theme.

As Giulia Fusconi has remarked in connection with Genoese works of art, it is not always possible to definitely deduce the identity of the artist on the basis of similarities between a drawing and the final painting³². A good example is provided by the drawings by Luca Cambiaso, whose studies were frequently copied. However, this does not apply to the newly discovered drawing, in spite of the fact that it is not signed. A comparison with works that can definitely be attributed to Lazzaro Tavarone shows clearly that the drawing is by him. An identical style can be seen, for example, in the drawings of two biblical kings in the Palazzo Rosso³³, *The Visitation* in the Musée du Louvre³⁴, and *Haman Kneeling before Esther* in the Statens Museum for Kunst (fig. 5)³⁵. It would be possible to find a considerable number of appropriate comparisons. The identity of the artist responsible for the drawing in the Prague collection is also confirmed by numerous pentimenti. Residual figures are clearly to be seen in the drawing (for example, on the staircase), and in the part depicting the monarch the painter even glued a new piece of paper onto the sheet and drew a new composition on it.

The decoration of the Genoese cathedral which Tavarone was commissioned to carry out, and, together with it, the newly discovered drawing, are the last echoes of Italian Mannerism³⁶. Although the drawing of *The Martyrdom of St. Lawrence* was created in the 1620s, it shows no signs of the newly arrived style which transformed the artistic face of the whole of Europe. Nevertheless, the drawing is a fascinating testimony to artistic life in early-17th-century Liguria, and above all to the talent of Lazzaro Tavarone as a draughtsman.

³² Fusconi 1980, p. 57.

³³ *King David*, pen, brush, and ink drawing, inv. no. D 2937 and *Biblical King*, inv. no. D 2938. For more on these drawings: Genova 2009, cat. no. 15, p. 40.

³⁴ *The Visitation*, black chalk, pen and brush drawing, inv. no. 12189. For more details see Mancini 2017, pp. 168-169.

³⁵ Lazzaro Tavarone, *Haman Kneeling before Esther*, black chalk, pen and brush drawing, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, inv. no. GB 5578, in Newcome-Schleier 2004, pp. 60-61; Zanelli 2019.

³⁶ Rutteri 1968, p. 140.

BIBLIOGRAPHY

Caraceni Poleggi 1970

F. Caraceni Poleggi, *La committenza borghese e il manierismo a Genova*, in C. Bozzo Dufour et al. (eds.), *La Pittura a Genova e in Liguria. Dagli inizi al Cinquecento*, Genova, Sagep Editrice, 1970, pp. 223-304

Collobi Ragghianti 1954

L. Collobi Ragghianti, *Lazzaro Tavarone disegnatore*, «Critica d'arte», n. 5, marzo 1954, pp. 439-444

Di Fabio 2000

C. Di Fabio, *Gli affreschi di Lazzaro Tavarone nella volta del presbiterio e del catino absidale*, in G. Bozzo (ed.), *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova, Sagep, 2000, pp. 152-156

Fusconi 1980

G. Fusconi, *Revisioni degli studi sui disegni genovesi tra Cinquecento e Settecento*, «Bollettino d'arte», 65, 6, 1980, pp. 57-76

Fusconi 1992

G. Fusconi, *Tre Bozzetti di Lazzaro Tavarone all'Istituto Nazionale per la Grafica*, in *Disegni Genovesi dal Cinquecento al Settecento* (Giornate di studio, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 9-10 maggio 1989), Firenze, Edizione Medicea, 1992, pp. 89-99

Genova 1956

Luca Cambiaso e la sua fortuna, G. Frabetti, A.M. Gabbrieli (eds.), exhibition catalogue (Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, giugno-ottobre 1956), Ente Manifestazioni Genovesi, 1956

Genova 2009

Lazzaro Tavarone (1556-1641). «La vera regola di ben disegnare», P. Boccardo, M. Priarone (eds.), exhibition catalogue (Genova, Palazzo Rosso 17 settembre-8 novembre 2009), Milano, Silvana Editoriale, 2009

Jakub de Voragine 1998

Jakub de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha, Anežka Vidmanová, 1998

Joachimides 2009

Alexis Joachimides, *Tizians Laurentiusmartyrium und die "Venezianità". Künstler und Auftraggeber zwischen Humanismus und Gegenreformation*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 72, 3, 2009, pp. 351-368

La pittura in Liguria 1999

Elena Parma Armani (ed.), *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, Recco, Edizioni Microart's, 1999

Mancini 2017

F. Mancini, *Italian drawings in the Musée du Louvre. Genoese drawings 16th-18th centuries*, Milano-Paris, Officina Libreria-Louvre éditions, 2017

Master drawings 1978

Master drawings: from the Collection of the National Gallery of Art and Promised Gifts, exhibition catalogue (Washington, National Gallery of Art, 1° giugno-1° ottobre 1978), Washington D.C., Eastern Press, 1978

Mulcahy 1980

R. Mulcahy, *The High Altar-Piece of the Basilica of San Lorenzo de el Escorial: An Unpublished Document*, «The Burlington Magazine», 122, 1980, pp. 188-192

Newcome-Schleier 1982

M. Newcome-Schleier, *Santa Maria in Passione. Decorations in a side chapel, convent and oratory by Tavarone*, «Antichità viva», XXI, 5-6, 1982, pp. 30-37

Newcome-Schleier 1985

M. Newcome-Schleier, *Le dessin à Gênes du XVIe au XVIIIe siècle*, exhibition catalogue (Paris, Musée du Louvre, 30 mai-9 septembre 1985), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985

Newcome-Schleier 1989a

M. Newcome-Schleier, *La pittura in Liguria nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, M. Gregori, E. Schleier (eds.), 2 vols., Milano, Electa, 1989, I, pp. 27-49

Newcome-Schleier 1989b

M. Newcome-Schleier, *Tavarone, Lazzaro*, in M. Gregori, E. Schleier (eds.), 2 vols., *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, Electa, 1989, II, p. 898

Newcome-Schleier 1989c

M. Newcome-Schleier, *Disegni genovesi dal XVI al XVIII secolo*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989

Newcome-Schleier 1989d

M. Newcome-Schleier, *Lazzaro Tavarone/San Lorenzo*, in Jadranka Bentini (ed.), *Disegni della Galleria Estense di Modena*, Modena, Panini, 1989, p. 187

Newcome-Schleier 1990

M. Newcome-Schleier, *Drawings by Tavarone in Berlin*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 32, 1990, pp. 203-207

Newcome-Schleier 2000

M. Newcome-Schleier, *Disegni di Tavarone per il coro di San Lorenzo*, in G. Bozzo (ed.), *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, Genova, Sagep, 2000, pp. 157-158

Newcome-Schleier 2004

M. Newcome-Schleier, *Genoese Drawings*, with an essay by J. Heinet Knudsen, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, 2004

Olszewski 2000

E.J. Olszewski, *Drawings by Luca Cambiaso as a Late Renaissance Model of Invenzione*, «Cleveland Studies in the History of Art», 5, 2000, pp. 20-41

Rutteri 1968

M.G. Rutteri, *Di Lazzaro Tavarone e dell'inedito "modelletto" su tela per l'affresco absidale di S. Lorenzo*, «Bollettino ligustico per la storia e la cultura regionale», XX, 3-4, 1968, pp. 129-141

Soprani 1674

R. Soprani, *Le vite de pittori, scoltori et architetti genovesi e de' forastieri che in Genova operarono*, Genova, Giuseppe Bottaro e Gio. Battista Tiboldi compagni, 1674

Soprani, Ratti 1768

R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2 vols., Genova, Stamperia Casamara, dalle Cinque Lampadi, 1768

Suida Manning, Suida 1958

B. Suida Manning, W. Suida, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1958

Zanelli 2019

Gianluca Zanelli, *s.v. Tavarone, Lazzaro*, Dizionario Biografico degli Italiani, 95, 2019

LA PROCESSIONE A FORLÌ DEL 1636 IN ONORE
DELLA *MADONNA DEL FUOCO* E GLI INCROCI DEI SAPERI.
IL PROGETTISTA DEGLI APPARATI

Marinella Pigozzi

ABSTRACT

«Una carta con alcuna figura e nostra donna in mezzo» sfuggì per miracolo all'incendio che aveva devastato a Forlì la casa-scuola del maestro Lombardino da Ripetrosa nella notte fra il 4 e il 5 febbraio 1428. Quella notte, lo racconta il pittore e cronista quattrocentesco forlivese Giovanni di Mastro Pedrino, pseudonimo di Giovanni Merlini, la casa del maestro bruciò interamente, così che «non ne romaxe altro che le mura e una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo. E perché parve grande miracolo fo tolta dai calonixe de Santa Croxe con reve(re)ncja: e questa fa assa(e) miraculi». Si illustreranno le incisioni di Floriano Dal Buono per gli apparati che nel 1637 hanno accompagnato il racconto di Bezzi sulla processione del 1636 per la traslazione della xilografia con la *Madonna del Fuoco* nella nuova cappella del duomo di Forlì e ci si interrogherà sul loro progettista: è Giovanni Battista Aleotti?

PAROLE CHIAVE: Xilografia; Madonna del Fuoco; Forlì; Giuliano Bezzi; Floriano Dal Buono; Giovanni Battista Aleotti; XVII secolo

*The Procession in Forlì in 1636 in Honor of the Madonna del Fuoco
and the Crossroads of Knowledge. The Designer of the Decorations*

ABSTRACT

«A map with no figure and our woman in the middle» miraculously escaped the fire that had devastated the school-house of the master Lombardino da Ripetrosa in Forlì on the night between 4 and 5 February 1428. That night – as we are told by the painter and fifteenth-century chronicler Giovanni di Mastro Pedrino from Forlì, pseudonym of Giovanni Merlini – the master's house burned down entirely, so that «non ne romaxe altro che le mura e una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo. E perché parve grande miracolo fo tolta dai calonixe de Santa Croxe con reve(re)ncja: e questa fa assa(e) miraculi». We will illustrate the engravings by Floriano Dal Buono for the decorations that in 1637 accompanied Bezzi's account on the procession of 1636 for the translation of the woodcut with the *Madonna del Fuoco* into the new chapel of the Forlì cathedral and we will propose Giovanni Battista Aleotti as a possible identification for their designer.

KEYWORDS: Woodcut; Madonna of Fire; Forlì; Giuliano Bezzi; Floriano Dal Buono; Giovanni Battista Aleotti; 17th Century

«Una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo» sfuggì per miracolo all'incendio che aveva devastato la casa-scuola del maestro Lombardino da Ripetrosa nella notte fra il 4 e il 5 febbraio 1428. Quella notte, lo racconta il pittore e cronista quattrocentesco forlivese Giovanni di Mastro Pedrino, pseudonimo di Giovanni Merlini, la casa del maestro bruciò interamente, così che «non ne romaxe altro che le mura e una carta con alcuna figura e nostra Donna in mezzo. E perché parve grande miracolo fo tolta dai calonixe de Santa Croxe con reve(re)ncja: e questa fa assa(e) miraculi»¹.

¹ Giovanni di Mastro Pedrino 1929-1934, I, pp. 167-168. Registra gli avvenimenti forlivesi dal 1411 al 1464. Per la lunetta con il miracolo originario e la successiva consacrazione: Viroli 1998, pp. 34-35, n. 33 con l'attribuzione a Giovanni di Mastro Pedrino (Forlì, 1390 circa - Forlì, 1465); Bezzi 1637; inoltre Ricceputi 1686, pp. 15-16: «è in un fregio, che la circonda stanno ripartite molte Imagnette di Santi, le quali hora all'occhio non appariscono per essere restate coperte sotto il ricchissimo soprafregio d'argento e pietre preziose, che vi s'è fatto»; Pasini 1982, pp. 60-61; Cortesi 2020, pp. 65-70.



1, *Madonna del Fuoco*, xilografia anteriore al 1428, Forlì, Cattedrale

L'edificio, situato nel punto di via Cobelli a Forlì dove fra il 1797 e il 1819 sarà eretta la chiesina del Miracolo, andò completamente distrutto. L'incendio fu violento, destò perciò stupore ritrovare assolutamente indenne fra le macerie un foglio con la xilografia raffigurante la *Madonna col Bambino* (fig. 1). Fu staccato dal muro e portato in duomo, l'immagine sarà venerata come miracolosa con l'approvazione del governo pontificio e del governatore di Forlì, il cardinale Domenico Capranica². «Non havea allhora, come non ha tuttavia casa pubblica, o privata, in cui non si vedesse dipinta in tela, o almeno miniata in carta Santa Maria del Fuoco»³. Infatti i forlivesi, convinti del miracolo, portata l'immagine in cattedrale, la posero dapprima nella cappella di San Bartolomeo a destra del presbiterio, dove oggi si trova il

battistero, e nel 1636, dopo oltre due secoli, nella nuova cappella eretta per ospitarla con maggiore decoro. Qui ancora oggi i cittadini si recano numerosi a pregare la loro patrona, in particolare durante la novena in preparazione alla festa che in ricordo dell'incendio si celebra solennemente il 4 febbraio di ogni anno. La xilografia, sia per il suo legame con l'evento ritenuto miracoloso che l'ha elevata ad immagine rappresentativa della Madonna nella declinazione del fuoco, sia per l'antichità, sia per la complessa narrazione teologica, è diventata un'immagine di culto e il cambiamento di *status* persiste tuttora⁴. A seguire non mancarono, e non mancano, i riconoscimenti dell'eccezionalità dell'evento. Il 19 novembre 1468, una bolla di papa Paolo II concesse settennali indulgenze a chi avrebbe offerto denaro per il restauro della cappella della Madonna del Fuoco; nel 1601, il 26 agosto, le teste della Madonna e del Bambino ricevettero due corone d'oro ornate di perle, diamanti, smeraldi, rubini, e la xilografia fu temporaneamente trasferita nel nuovo teatro di piazza, un «capevole teatro, sopravi un cielo parte ingombro da nuvole, e parte dorato da raggi solari [...] calarono le mentovate nuvole dell'accennato cielo. Scendevano cariche di fanciulli alati travestiti in quella guisa, nella quale in terra si rappresentano gli angeli»⁵. Ma fu soprattutto nel 1636 che, in occasione della traslazione della *Madonna del*

² Cortesi 2020, pp. 10, 16-18.

³ Bezzi 1637, p. 16. Sulla storia del libro di Bezzi, vedi Pon 2015, pp. 176-185.

⁴ Pon 2015. Per le ipotesi sulla cultura bolognese e petroniana dell'autore della xilografia vedi Fabbri 2003, pp. 40-44, che si esprime a favore di Michele di Matteo.

⁵ Bezzi 1637, p. 11. Le mappe di padre Vincenzo Coronelli possono accompagnarci nel percorso della processione. Si tratta di due tavole, la *Pianta della Città di Forlì* e il *Territorio della città di Forlì*, non datate ma inserite nel *Corso Geografico* del 1697 e nel *Teatro delle Città* edito nello stesso periodo. Fogli originali di entrambe le stampe sono custoditi presso la biblioteca Saffi di Forlì nel fondo Piancastelli.

Fuoco nella nuova cappella eretta in cattedrale, si conferì alla festa un particolare valore concettuale e ideologico, una nuova ricchezza di apparati, un inedito valore artistico. Il Consiglio cittadino aveva deciso di solennizzare l'avvenimento e di farne occasione di orgoglio municipale. Forlì infatti, il 20 ottobre 1636, festeggiò in processione per le vie e le piazze con grande partecipazione di fedeli, spettatori e protagonisti, e con il coinvolgimento di tutte le istituzioni religiose del territorio, il trasferimento in duomo, la cattedrale di Santa Croce, della miracolosa immagine della *Madonna del Fuoco*. La celebrazione dell'avvenimento trovò riscontro a stampa l'anno seguente nel racconto ricco di consapevolezza religiosa e allegorica di Giuliano Bezzi (1592-1674), accademico dei Filergiti e segretario della Comunità. Figura di rilievo nella vita amministrativa e culturale cittadina, Bezzi era in rapporto con numerose accademie, i Filoponi di Faenza, i Gelati di Bologna, gli Offuscanti di Cesena, gli Umoresti di Roma⁶. Il tipografo Giovanni Cimatti pubblicò a Forlì nel 1637 *Il fuoco trionfante*, il racconto della processione festosa dedicato da Bezzi con abile strategia al cardinale Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII. Il testo mostra già nel frontespizio la cura con cui sono precisati sia la presenza della Vergine col Bambino sul muro dell'edificio ove Lombardino Brussi da Ripetrosa riuniva per le lezioni d'arte un folto gruppo di allievi, sia l'incendio che colpì il luogo nel febbraio 1428, ma che non coinvolse la xilografia.

I. La nuova cappella

Nel 1618 fu decisa in cattedrale, presso l'abside, l'erezione di una cappella più grande, simile a quella speculare dedicata alla Madonna della Canonica, ideata nel 1490 da Pace di Maso Bombace, poi intitolata al Santissimo Sacramento. Il domenicano faentino Domenico Paganelli (1545-1624), architetto pontificio e sovrintendente alla fabbrica di San Pietro, il duomo di Faenza, responsabile del convento e della chiesa della Santissima Trinità di Castel Bolognese, fu incaricato del progetto. Vi trasferì la sua interpretazione del classicismo romano, di cui aveva dato prova nella chiesa di San Salvatore in Lauro in Roma, riedificata a partire dal 1598 per i canonici regolari di San Giorgio in Alga, sotto il patronato del cardinale Michele Bonelli⁷. I lavori per la cappella forlivese, per cui il Consiglio cittadino aveva stanziato mille scudi⁸, iniziati il 9 luglio del 1619, furono completati intorno al 1631, sette anni dopo la morte dell'architetto. In perfetta simmetria con la ricordata cappella della Canonica, Paganelli aveva ideato un vano quadrato diviso in tre navate, sormontato da un alto tamburo ottagonale dotato di finestre su tutti i lati e coronato da una cupola ogivale con slanciata lanterna. La soluzione, estremamente aerea e luminosa, fu in seguito tradita con l'accecamento di quattro finestre del tamburo e della lanterna della volta, in origine non destinata ad affreschi, poi eseguiti da Carlo Cignani⁹. Nel 1629 il forlivese Francesco Brunelli, confratello laico nella Compagnia di Gesù a lungo impiegato in Roma, iniziò l'intaglio del grande tabernacolo per l'altare della cappella, opera che portò a termine nel 1635 e che gli procurò grande ammirazione: «Il tutto è così

⁶ Maschietto 1967, 9, p. 814.

⁷ Roma, Archivio di Stato, *Trenta Notai Capitolini*, ufficio 33, n. 41, ff. 920r-922r; il documento, rinvenuto da monsignor Sandro Corradini, è stato reso noto da Gandolfi 1989-1990, pp. 66-77; Angelini 2014, n. 26, pp. 59-74.

⁸ Forlì, Archivio di Stato, *Comune di Forlì. Antico, Consigli generali e segreti* per l'anno 1636, carte 6 recto, 108 recto e verso, 127 recto e verso, 148 verso e 149 recto. Inoltre, nel volume *Amministrazione*, n. 730, anni 1636 e 1637, si trova la «Spesa in far stampare il racconto della festa della Santissima Madonna del Fuoco», che rimanda alla carta 56r dove, oltre alla nota relativa al pagamento per la stampa, è presente un riferimento al pagamento degli «archi e machine». Cfr. Cortesi 2020, p. 67.

⁹ Righini 1981, pp. 482-486; Fabbri 2003, p. 16; Pigozzi 2019, pp. 44-56, 103-107.



2, Floriano Dal Buono Masini, *Arco trionfale presso la chiesa delle Monache Convertite*, in Bezzi 1637, c. 23



3, Floriano Dal Buono Masini, *Arco trionfale sul canto della piazza del Duomo*, in Bezzi 1637, c. 28

sottilmente lavorato, che sembra un teatro ricco di cento mila curiosità in guisa che l'occhio dolcemente trascina l'ingegno in considerarle»¹⁰.

Il Pubblico intanto per mezzo d'una Congregazione deputata con piena autorità dal Consiglio grande, decretò, che si drizzassero tre Archi di legname, un altro di mattoni, due Prospettive, e una Colonna di marmo nella pubblica Piazza. Di tutte queste fabbriche la Congregazione diede la condotta a Legnaiuali, Intagliatori, e Pittori Paesani con la souraintendenza de' Deputati, e Periti¹¹.

Nella città teatralizzata con la convergenza di tutte le espressioni e le tecniche dell'arte, la processione per la traslazione in cattedrale della xilografia con l'immagine della *Madonna del Fuoco* e la sua collocazione nel nuovo sacro luogo per lei apprestato, iniziò nel tardo pomeriggio del 20 ottobre, sciogliendo tutti i dubbi procurati dalla tempestosa pioggia della notte precedente e dal timore del crollo dei dispositivi scenici predisposti lungo il percorso. Vi parteciparono, assieme al vescovo di Forlì, Giacomo Theodoli, i vescovi di Cesena, di Cervia, e per tutto il percorso «una continua spalliera di popoli e personaggi convicini, e lontani concorsi in numero straordinario» devotamente accompagnarono l'immagine¹². L'esperienza forlivese in onore della Vergine aveva avuto importanti precedenti anche al di fuori delle Legazioni e dello Stato Pontificio, soprattutto dopo la conclusione del Concilio di Trento si erano intensificate le occasioni di celebrazione della madre di Cristo. In particolare, a Reggio Emilia in più occasioni,

¹⁰ Bezzi 1637, p. 15; Pirri 1952, pp. 10-28, 41, 46-47; Fantuzzi 1972, pp. 553-554. L'argentiere forlivese Giovanni Giardini realizzò a Roma, su commissione del cardinale forlivese Fabrizio Paulucci, la tribuna in bronzo dorato. Collocata il 27 ottobre 1707 per incorniciare la venerata immagine della *Madonna del Fuoco*, è tuttora presente.

¹¹ Bezzi 1637, p. 20.

¹² *Ivi*, p. 22.



4, Floriano Dal Buono Masini, *Arco trionfale su l'ingresso della piazza Maggiore*, in Bezzi 1637, c. 32



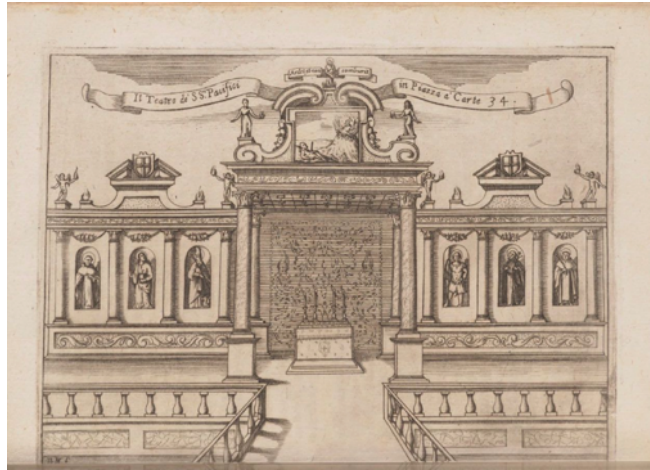
5, Floriano Dal Buono Masini, *Colonna del Pubblico in Piazza*, in Bezzi 1637, c. 36

nel 1596, nel 1619, nel 1674, fu venerata l'immagine miracolosa della *Madonna della Ghiara* con solenni processioni per la città, gran numero di macchine sontuose per la cui realizzazione furono coinvolti artisti di rilievo, musiche, sparo di mortaretti e fuochi¹³. Bezzi nel racconto, ricco di metafore, iperboli, ossimori, di sottolineato gigantismo, prende le mosse dalla riflessione critica secentesca, quella occasionale che si espresse in relazioni, lettere, lezioni accademiche, commentari. Non seguì la processione nel suo incedere, preferì descrivere prima tutti gli apparati immobili, veri e verosimili, gli archi trionfali, i teatri, le colonne, poi gli stendardi e le mobili ingegnose macchine delle confraternite, elemento coreografico tipico dell'età barocca e occasione di meraviglia. Quindi grazie alle accluse incisioni, opera egregia dell'intaglio di Floriano Dal Buono Masini, ancora oggi possiamo vedere l'arco trionfale ionico eretto presso la chiesa delle Monache Convertite con la statua di Livio Salinatore, che la tradizione, e Bezzi ad essa fedele, ritengono il fondatore della città di Forlì (fig. 2). Bezzi ricorda solo l'incisore delle tavole, tralascia di precisarci l'ideatore/gli ideatori degli apparati, le indagini storiche non hanno sinora chiarito il mistero. L'immagine dell'incendio e della immagine integra della *Madonna del Fuoco* sovrastava la trabeazione. Ogni sua parte era costruita in legno, come tutti i seguenti apparati immobili e non, teatro compreso, ma erano tutti dipinti a sembrare di marmo di vari colori e impreziositi da storie e statue dipinte. Il trattamento a finto marmo nobilitava ogni apparato. In queste occasioni, molto studiato è l'effetto luministico e cromatico cui tende il rapporto fra i legni dipinti che fingono marmi, oppure attraverso il risalto assegnato agli oggetti mediante la doratura. Un secondo arco, intitolato alla Fama, introduceva alla piazza del duomo (fig. 3). L'ornavano diverse pitture e statue, comprese quelle dei protettori della città: i santi Mercuriale, Valeriano, Francesco Saverio, Pellegrino Laziosi. All'ingresso della piazza maggiore

¹³ Pigozzi 2007, pp. 57-77; Pigozzi 2015, pp. 251-260, 529-536.



6, Floriano Dal Buono Masini, *Arco trionfale del Gallo*, in Bezzi 1637, c. 43



7, Floriano Dal Buono Masini, *Teatro de' SS. mi Pacifici in Piazza*, in Bezzi 1637, c. 34

accoglieva i fedeli un arco trionfale con quattro colonne tuscaniche in muratura (fig. 4), lasciava intravedere il teatro fabbricato dai membri del Collegio dei Pacifici e la marmorea colonna del Pubblico eretta in onore della *Madonna del Fuoco* e in ricordo della sua traslazione¹⁴ (fig. 5). Un ultimo arco d'ordine corinzio accoglieva al cantone del Gallo, dove via delle Torri si immetteva nella piazza Maggiore (fig. 6). Da quest'arco un breve tratto di strada portava alla cattedrale verso cui convergevano tutti gli sguardi secondo un itinerario visivo ben studiato per creare nell'attento pubblico stupore, meraviglia, partecipazione emotiva e devozione. In piazza s'ergeva il ligneo teatro effimero voluto dalla magistratura dei Novanta Pacifici (fig. 7). Il proscenio monumentale di tipo classico mostrava nicchie arricchite da statue in stucco. Seguiva a concludere la via principale un gioco prospettico, una architettura in prospettiva con doppie logge d'ordine corinzio, mentre una seconda con colonne ioniche accompagnate da un colonnato in corinzio si affacciava sul borgo di Schiavonia, sul collegio e sulla chiesa della Compagnia di Gesù, oggi intitolata a San Francesco, in corso Garibaldi (figg. 8-9).

Bezzi si sofferma sul grande concorso di pubblico, cittadino e non, vero protagonista della festa, che affollava le strade, che si affacciava dai balconi e dalle finestre, che saliva sui tetti per meglio vedere e partecipare, mentre i forestieri popolavano la torre di San Mercuriale. La sua cultura gli permette di arricchire con vicende religiose e storie profane il racconto, di soffermarsi sulle interpretazioni e spiegazioni delle statue e delle immagini, delle allegorie, che decorano gli archi, il teatro e la colonna, per provocare nel lettore stupore, diletto e fascinazione, persuasione.

¹⁴ La colonna votiva fu lasciata al centro della piazza Maggiore fino al 1909. Demolita in una insurrezione anticlericale, fu ricostruita nel 1928 nella piazza che fiancheggia il Duomo.



8, Floriano Dal Buono Masini, *Prospettiva prima*, in Bezzi 1637, c. 26



9, Floriano Dal Buono Masini, *Prospettiva sul Borgo di Schiavonia*, in Bezzi 1637, c. 26

II. Le macchine delle Confraternite

La confraternita di San Pietro dei Battuti Bigi aveva lasciato le sue macchine presso la piazza, le aveva trattenute in un «casone con le pareti, e coperchio d'assi» per meglio stupire il folto pubblico al loro apparire. I confratelli reggevano lo stendardo con l'immagine di San Pietro dipinta da Andrea Sacchi (fig. 10), il pittore romano che al tempo era al servizio dei Barberini, in particolare del cardinale Antonio cui deve molto del suo successo¹⁵. In un'ambientazione classica e ricca di allegorie, San Pietro si volge verso lo spettatore, indicando con la destra il libro che ha in mano. A lato c'è la tiara papale. Ai suoi piedi, sui gradini del tempio classico, la rete da pesca, alla sua sinistra il gallo su una colonna atterrata. Nella parte superiore, un angioletto con la palma e le chiavi rivolge lo sguardo al cielo. Bellori (1672) scriveva a proposito di quest'opera: «Nel Duomo della città di Forlì nella tribuna della celebre cappella della Madonna del Fuoco, fra gli altri quadri di celebri maestri di mano d'Andrea [Sacchi] vi è la figura di San Pietro con un libro aperto nelle mani ed un angelo di



10, Andrea Sacchi, *San Pietro*, olio su tela, Forlì, Pinacoteca

¹⁵ Bezzi 1637, p. 64. Ricordo che Bezzi dedica il racconto al cardinale Francesco Barberini e Antonio Barberini più volte commissionò opere al Sacchi.



11, Floriano Dal Buono Masini, *Roveto di Mosè et Arca di Noè, Macchine della Compagnia di San Pietro*, in Bezzi 1637, c. 46, particolare



12, Floriano Dal Buono Masini, *Machina della confraternita delle Stimate*, in Bezzi 1637, c. 48

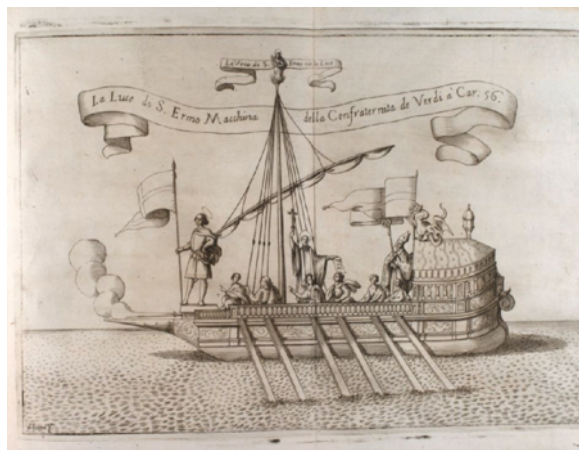
sopra con le chiavi»¹⁶. Vediamo che la sua tavolozza si è arricchita di un maggiore chiaroscuro, lo stesso che si ritrova anche in altri dipinti databili negli anni Trenta del secolo e che possiamo collegare alla frequentazione di Albani, alla appassionata interpretazione delle opere di Annibale Carracci, al viaggio compiuto nell'Italia settentrionale. Tale viaggio, attestato da Bellori e Passeri, si può collocare per ragioni di stile tra il 1635 e il 1636. Secondo i due biografi, Sacchi si recò a Bologna (dove si fermò presso Francesco Albani e ne fece il ritratto, oggi a Madrid, Museo del Prado), a Parma, Piacenza, Modena, Mantova, Milano e a Venezia. La Sutherland Harris rileva che alla confraternita dei Battuti Bigi apparteneva anche il monsignore forlivese Clemente Merlini, che sappiamo amico del cardinale Antonio Barberini, e come già Hans Posse, lo ritiene il committente dell'opera al Sacchi¹⁷. Prima, all'apparire della macchina, si vide una folta selva con lepre, cani, una serpe, una pecora, un montone, un rospo. La selva stessa con l'arca di Noè e il monte con il roveto di Mosè facevano mille giri e scorribande per fermarsi infine davanti al teatro (fig. 11). La rappresentazione, sia un'opera in musica o una processione, vive dei movimenti scenici almeno quanto delle macchine, della musica, dei canti, delle luci. Seconda ad apparire fu la macchina della confraternita delle Stimate. Tratto da due buoi era il carro della Fatica in ordine rustico ornato con gli strumenti dei lavori agricoli e sovrastato da un trono dorato con la Vergine e il Bambino. Un angelo offriva loro il modello della città di Forlì di cui Maria era protettrice (fig. 12). Seguiva il carro della Fama voluto dai Battuti Celestini in forma di nave, trainato da sei cavalli, con gli angeli cantori e musicanti ad accompagnare la *Madonna del Fuoco* (fig. 13). «Dopo il naviglio, che solca la terra apparisce l'altro, che cavalca il mare. Come quello addita la potenza di Maria sopra la terra, questo dimostra il dominio della medesima nel mare [...] Sovra la prora era un casello [...] Sovra il casello stava in piedi S. Valeriano

¹⁶ Bellori 1672, p. 165; Bellori 1976, p. 565; Sutherland Harris 1977, pp. 13-15, 64-65; Viroli 1980, pp. 224-225.

¹⁷ Posse 1925, p. 74; Sutherland Harris 1977, p. 17.



13, Floriano Dal Buono Masini, *Il carro trionfale della Fama Macchina de' Celestini*, in Bezzi 1637, c. 49



14, Floriano Dal Buono Masini, *La luce di Sant'Ermo Macchina della Confraternita de Verdi*, in Bezzi 1637, c. 56



15, Floriano Dal Buono Masini, *La Salamandra Macchina della Compagnia di S. Michele detta de Battuti Rossi*, in Bezzi 1637, c. 68



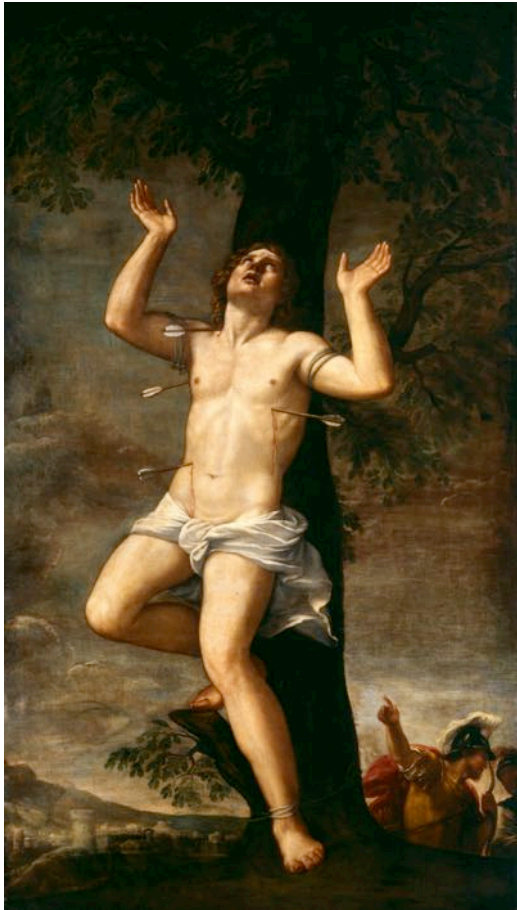
16, Floriano Dal Buono Masini, *Macchina de Battuti Neri*, in Bezzi 1637, c. 72

protettore della città»¹⁸. Non potevano mancare i santi Francesco Saverio e Mercuriale e il drago alato dal santo sconfitto e gettato in un pozzo, il tutto preparato dalla confraternita dei Battuti Verdi che avevano sede in Santa Maria della Neve (fig. 14). I Battuti Rossi scelsero di dare alla loro macchina la forma di una gigantesca salamandra, un enorme varano, spirante fuoco con la Madonna sulla schiena, sempre indenne da tutti i fuochi circostanti (fig. 15). «Dopo il campeggiare delle fiamme della passata confraternita de' Rossi [...] comparve la misteriosa, e bellissima macchina d'altezza ascendente a piedi sedici, nomata l'Iride trionfante, sendovi un Salvatore risuscitato, e la beatissima Vergine sopra un arcobaleno»¹⁹, accompagnata da due fanciulle reggenti il sole e la pioggia. Un angelo guidava la macchina e due scheletri la concludevano, mentre al centro campeggiava la casa dell'incendio (fig. 16). «Era la macchina portata da huomini ascosi dentro, come in una stanza, nella quale entravano per un uscio fatto a posta. Questi le facevano fare mille giri, e rivolte con istupore de' riguardanti»²⁰. Seguiva la confraternita dei Bianchi detta di San Sebastiano che gestiva un grande ospedale e assisteva gli orfani di Forlì. Francesco Albani aveva dipinto la tela dello stendardo col santo (fig. 17), tuttora

¹⁸ Bezzi 1637, pp. 56-57.

¹⁹ *Ivi*, p. 72.

²⁰ *Ivi*, p. 74.



17, Francesco Albani, *San Sebastiano*, olio su tela, Forlì, Pinacoteca civica



18, Floriano Dal Buono Masini, *La colonna di Fuoco Macchina della confraternita di S. Sebastiano*, in Bezzi 1637, c. 76

visibile nella Pinacoteca cittadina²¹. La macchina della confraternita era agita da sei cavalli riccamente bardati e «col suo moto moveva negli animi un gustoso spavento [...] per mezzo di nascoste ruote, e di suste s'impiccioliva ad un tratto, e si concentrava nel suo piedistallo»²², per meglio adattarsi all'altezza degli archi e oltrepassarli. Sulla piattaforma mostrava una colonna corinzia ornata dalla statua della *Madonna del Fuoco* e da fiamme (fig. 18). Ricollegandosi a *La Secchia rapita* di Tassoni, Bezzi precisa sul carro la presenza di Livia con lo stendardo ornato dall'aquila, delle figure dei due fiumi del territorio, della Serenità e della Pioggia, di Forlì stessa. Alle macchine seguirono i religiosi secondo i vari ordini d'importanza e assieme agli aristocratici si recarono al teatro. Il resto della popolazione con torce accese si era fermata sul lato destro del teatro stesso. Era ormai mezzanotte. Ma Bezzi con slancio retorico richiama Gedeone (in realtà Giosué, 10, 12-13) che fermò il sole e tutti poterono vedere sull'altare all'interno del teatro l'immagine sacra della *Vergine del Fuoco*. Non mancò un concerto di trombe, tamburi, bombarde e in mezzo a questo trambusto si vide rovinare la macchina di San Pietro, trasformarsi in un gran pelago. Nel diluvio universale l'arca di Noè sbandava pericolosamente. Mosè avrebbe dovuto allora uscire dal monte e adorare il rovetto ardente, ma «l'architetto ferrarese, condotto insieme co' pittori e legnaiuoli forestieri con gran dispendio della confraternita, amalò, e non potè compire l'opera»²³. Indispettito per la mancata meraviglia, Bezzi ignora l'autore, tace il nome dei collaboratori forestieri. Infine la *Madonna del Fuoco*, che era stata tolta dal suo primo e provvisorio ricovero in cattedrale e mostrata ai fedeli attraverso il percorso per il centro di

²¹ *Ivi*, pp. 75-76; Bellori 1672, p. 566, n. 2; Violi 1980, pp. 222-223.

²² Bezzi 1637, p. 79. Per analoghe macchine a Reggio Emilia: *In forma di festa* 1985, pp. 84-98.

²³ *Ivi*, p. 82.

Forlì, lungo la Strada Grande e il borgo di Schiavonia, al rientro in cattedrale fu collocata nella nuova cappella per lei realizzata e a lei dedicata²⁴. Nella venerata immagine, intorno alla Madonna si trovano otto figure di santi, in alto l'Annunciazione e la Crocifissione, in basso i dodici Apostoli con al centro una santa e la Vergine incoronata²⁵. Maria tiene in braccio Gesù e lo guarda. Ha una posa stereotipata, non diversa da quella delle icone bizantine del tipo *Hodegetria*²⁶.

Il 5 gennaio 1636 il Consiglio comunale aveva deliberato, all'unanimità, di stanziare 1.000 scudi per la traslazione; cifra che servì per realizzare la coreografia della processione come «macchine, archi, teatro e altri apparecchi solenni»²⁷. Nata per la città, la festa effimera per accompagnare la traslazione della *Madonna del Fuoco* ha lasciato tracce ancora oggi visibili nello spazio di Forlì: la nuova cappella in duomo, la colonna del Pubblico in piazza Maggiore. In questa interpretazione della festa come tempo dell'idealizzazione che la città fa di se stessa, proiettandosi in una dimensione eterna e assoluta, il tentativo di recupero del teatro antico assume il ruolo di una rigorosa avanguardia: da Vitruvio, dalle indagini archeologiche, dalla trattatistica rinascimentale, nasce l'immagine di un'architettura ideale e grandiosa, che assolve alla funzione di modello sociale. In fondo, tutta la cultura umanistica è impostata sulle precedenze, quella del pensiero sull'azione, quella della teoria sulla prassi e «questa sorta di orizzonte d'attesa che le prassi indicano è l'antico»²⁸.

È l'anziano Giovanni Battista Aleotti, detto l'Argenta (Argenta, 1546 – Ferrara, 12 dicembre 1636) il progettista della macchina di San Pietro? È l'ideatore di tutti gli apparati? Quel Giovanni Battista Aleotti, architetto, ingegnere militare e idraulico, topografo, cartografo, trattatista, scenografo e matematico ferrarese, ricco di sapienza teorica e pratica, quel coraggioso nello sperimentare soluzioni nuove facendole dialogare sia con l'antico, sia con la creatività e la cultura del proprio tempo? Quell'Aleotti che realizzò a Parma all'interno della Pilotta nel 1618 il monumentale teatro per i Farnese inaugurato non molto tempo prima della processione forlivese, nel 1628? Lo stesso che soddisfece con significativi progetti edilizi le aspettative di importanti feudatari estensi? Quando i duchi d'Este, costretti a lasciare Ferrara in seguito alla Convenzione faentina e ristretti da Clemente VIII ai soli feudi imperiali di Modena e di Reggio Emilia, tardavano a decidere di lasciare lo scomodo castello di Modena per una nuova residenza, con prontezza i Bentivoglio si insediarono a Gualtieri nel loro nuovo palazzo affiancato da una grandiosa piazza porticata con una nuova chiesa. A Scandiano, il marchese Giulio Thiene chiese ad Aleotti di ampliare la rocca trasformandola in un sontuoso monumentale palazzo con chiesa dalla pianta a croce greca²⁹. L'architetto aveva tradotto dal latino all'italiano gli *Spiritalia* di Erone di Alessandria, matematico e fisico greco noto soprattutto per gli studi su congegni meccanici e giochi d'acqua destinati a suscitare la meraviglia³⁰. Federico Commandino aveva pubblicato la

²⁴ Pon 2015, pp. 121-138.

²⁵ Ricceputi 1686, pp. 15-16: *La Madonna del Fuoco* «è in un fregio, che la circonda stanno ripartite molte Imaginette di Santi, le quali hora all'occhio non appariscono per essere restate coperte sotto il ricchissimo sopraffregio d'argento e pietre preziose, che vi s'è fatto»; cfr. Pasini 1982, pp. 60-61.

²⁶ Pon 2015, pp. 17-38.

²⁷ Pasini 1982. Il successivo 8 maggio il Consiglio stabilì di far dipingere l'immagine della Madonna sulla porta di Schiavonia, approvando questa deliberazione per acclamazione. Il 16 giugno, sempre di quell'anno, considerata la necessità di ulteriori fondi per far fronte alle numerose e consistenti spese, approvò di far ricorso a una «colletta per la somma da erogarsi per la traslazione». Il 28 agosto il Consiglio stabilì addirittura di fare «robboni nuovi [i vestiti da cerimonia] per il Magistrato, nonché un nuovo stendardo e le livree ai donzelli per partecipare con maggior pompa alla Traslazione», alla quale prese parte «in gran gala» sia alla processione sia ai momenti successivi. Per finire il 28 ottobre decise formalmente di chiedere al segretario Giuliano Bezzi di redigere la cronaca degli avvenimenti che confluirà nel libro già citato; cfr. Fabbri 2003.

²⁸ Cruciani 1972, 5, pp. 1-16; Frabetti 2006, pp. 35-66.

²⁹ Cuoghi 2003, pp. 121-143, con i riferimenti ai documenti conservati a Modena e a Reggio Emilia, presso l'Archivio di Stato, e a Ferrara, presso la Biblioteca Ariosteica. In precedenza Id. 1991-1992; Id. 1994. Inoltre, Coffin 1962, XXI, 3, pp. 116-128.

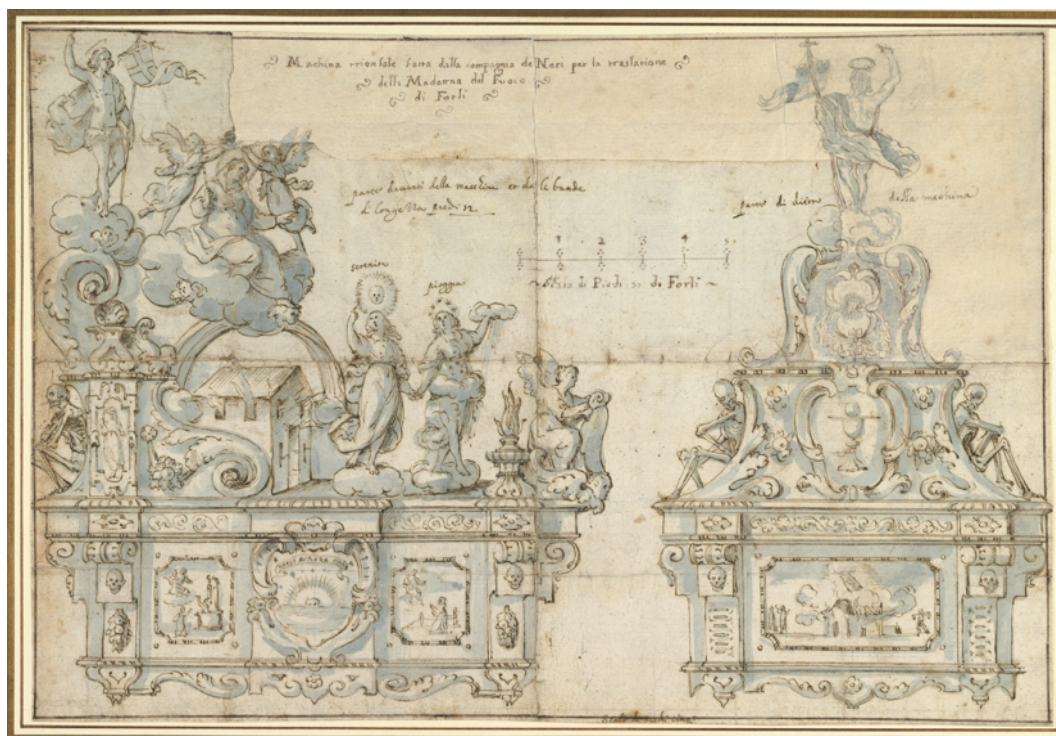
³⁰ Erone di Alessandria 1589.

versione latina a Urbino nel 1575, arricchendola con 87 interessanti xilografie che raffigurano macchine, meccanismi, fontane, giochi ed esperimenti azionati dalla pressione dell'acqua, del vapore e del vento. Pochi anni dopo, anche Bernardino Baldi, abate di Guastalla, diede alle stampe *Di Herone Alessandrino de gli automati, ouero Machine se moventi, Libri due*, Venezia, Girolamo Porro, 1589, testo pure presente nella biblioteca dell'artista. Il primo vero tecnologo dell'antichità lo aveva affascinato, coinvolgendolo nella passione per le macchine. Possiamo pensare Aleotti ideatore degli apparati fissi e mobili per la celebrazione nel 1636 della forlivese *Madonna del Fuoco*? Sinora le ricerche d'archivio non hanno fornito informazioni sul nome de «l'architetto ferrarese» che mancò per malattia alla processione, come Bezzi ci ha ricordato con grande rammarico. Ricorrere all'indagine stilistica e al confronto è sempre pericoloso. Subito giganteggia un pericolo: il desiderio di legittimare le scelte attributive può ridurre lo spirito critico e la capacità di osservare le cose con perspicuità, si rischia la perdita della lucidità di sguardo. È certo e documentato il suo coinvolgimento nella vita teatrale e musicale estense, farnesiana, gonzaghese e bentivolesca, è notevole la sua esperienza di architetto, scenografo, apparatore.

Nel 1587 Aleotti aveva allestito a Sassuolo le feste, svoltesi tra il 28 novembre e il 2 dicembre, per celebrare le nozze, avvenute il 2 agosto a Caprarola, tra Marco Pio di Savoia, signore della cittadina emiliana, e Clelia Farnese, figlia naturale del cardinale Alessandro³¹. Per l'occasione, aveva previsto la teatralizzazione urbana, dalle due porte in muratura innalzate all'ingresso del territorio di Sassuolo, ornate di «colonne, di nicchie, di statue, di trofei, d'imprese e d'armi», ai tre archi trionfali di legno dipinto nei tre ordini classici, alle luminarie, ai fuochi artificiali, alle giostre, ai balli, alle corse dei cavalli, agli addobbi delle sale e, infine, alla sistemazione del teatro provvisorio nella sala d'Orlando del Castello. Aveva esperienza anche di teatri permanenti. Sia nella sala allestita a Ferrara nel 1605-1606 per gli accademici Intrepidi, sia nel palazzo Farnese di Parma, Giovan Battista Aleotti aveva sperimentato la pianta ad U, più idonea del classico emiciclo all'opera-torneo che vi si ospitava. Il teatro degli Intrepidi fu uno dei primi esempi di teatro stabile in Italia. L'Aleotti lo aveva realizzato su incarico del marchese Enzo Bentivoglio riducendo «in forma di bellissima arena» un granaio. Pur rifacendosi alle soluzioni architettoniche del teatro Olimpico di Vicenza (1580) di Andrea Palladio, vi aveva scartato la scena fissa e anticipato alcune fondamentali caratteristiche dei teatri d'opera moderni. Per il marchese approntò inoltre moltissime scenografie e macchine teatrali per spettacoli cavallereschi. A Forlì nel teatro effimero dei Pacifici non un arco di proscenio, bensì una trabeazione con colonne corinzie incorniciava l'altare al centro della *scenae frons* animata ai lati dalle statue dei santi. Ritorna in mente l'architettura del teatro farnesiano di Parma, ma anche il resto della sua produzione architettonica e decorativa. Le incisioni del bolognese Floriano Dal Buono confermano una particolare accuratezza nel definire gli ordini degli apparati. Una precisa testimonianza dell'interesse dell'Argenta per gli ordini architettonici, oltre che per i congegni meccanici, ci è offerto dal suo sistematico confronto con la *Regola delli cinque ordini d'architettura* di Vignola postillata nella prima edizione del 1562³². Aleotti possedeva un cospicuo numero di testi sugli ordini, oltre, naturalmente, a quello ricordato or ora di Jacopo Barozzi: sette edizioni di Vitruvio, i trattati di Palladio, Serlio, Scamozzi, Labacco, Cataneo, Bertani, Fontana, e due testi in folio indicati genericamente «Architettura francese», forse i due volumi di Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, stampati a Parigi nel 1576 e 1579, unica pubblicazione francese di architettura in folio. Negli apparati forlivesi vediamo frontoni triangolari e ricurvi, il ricorrente modulo decorativo dei riquadri, delle fasce a precisare e delimitare gli spazi. Presentano analogie stilistiche sia con il monumento funebre a Ludovico Ariosto del 1610, sia con l'oratorio di Santa Margherita, in via de' Romei, sia con la chiesa di Santa Francesca Romana, tutte realtà ferraresi, sia con i fogli della raccolta Borromeo, ricca di disegni di architettura, con una consistente sezione

³¹ Ivaldi 1974.

³² Mattei 2010, pp. 101-124.



19, Giovanni Battista Aleotti (qui attr.), *Machina trionfale fatta dalla compagnia de Neri per la traslazione della Madonna del Fuoco di Forlì*, New York, Metropolitan Museum of Art

dedicata all'arredo e alla decorazione³³. Possiamo ricordare quale ulteriore stimolo per l'attribuzione ad Aleotti il mancato arrivo a Forlì il 20 ottobre dell'«architetto ferrarese», assente per malattia. Aleotti morirà il successivo 12 dicembre. Inoltre, è stato il progettista solo della macchina dei Neri o l'ideatore di tutti gli apparati? La sua consapevolezza della teoria e della prassi architettonica, la conoscenza dell'antico e la capacità di innovarlo, gli studi sui meccanismi di Erone alessandrino, attraverso un articolato sistema di riferimenti possibili, possono ben connettersi alle architetture degli archi trionfali forlivesi e del teatro, alle strategie messe in opera nelle macchine delle confraternite.

Accanto alle incisioni di Floriano Dal Buono Masini, per comprendere la complessità dei preparativi, ci può aiutare un foglio conservato al Metropolitan Museum of Art di New York (fig. 19)³⁴. Trattasi del disegno per l'elaborata macchina trionfale della confraternita dei Neri, ne vediamo il fianco e il retro. Al segno preciso nel delineare i soggetti si accompagna la scala

³³ La raccolta di disegni aleottiani era segnalata ad Argenta nella seconda metà del secolo XIX. In una data imprecisata, ma probabilmente fra il 1865 e il 1870, venne acquistata dal conte Giberto VI Borromeo per la sua ricca collezione di disegni e autografi. L'assemblaggio del codice, invece, venne presumibilmente realizzato tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, e solo in epoca successiva, certo dopo il 1833, venne premezza alla serie di disegni, tutti fissati sui fogli di un volume, la monografia di Aleotti redatta da Giuseppe Petrucci, traendola dalla nota pubblicazione *Vite e Ritratti di Trenta Illustri Ferraresi*, edita in Bologna nel 1833. Utile è ricordare quanto scritto da Cittadella 1847, p. 50: «Si rinvennero anche non ha guari ben oltre a settanta disegni di fabbriche, in parte erette, in parte di semplice studio, molti de' quali sono autografi, altri solamente da lui postillati. La Comune d'Argenta, patria dell'autore, non trovò (come si asserisce) del proprio interesse il farne la compra; e poco dopo furono acquistati dal ch. sig. con. Giberto Borromeo di Milano».

³⁴ Anonimo italiano di ambito romano-bolognese del XVII secolo, *Design for a processional float*, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1964, inv. 64.180.1, Penna e acquarello, cm 31.1×45.7. In occasione della mostra *Fireworks! Four Centuries of Pyrotechnics in Prints and Drawings*, di Suzanne Boorsch (New York, Metropolitan Museum of Art, 6 giugno-17 settembre 2000, per cui vedasi Boorsch 2000, p. 18) fu esposto il disegno, proveniente dalla collezione del principe Borghese, passata all'Harris Brisbane Dick Fund, e acquisita dal Museo nel 1943, inv. 43.58. Il disegno è ricordato di anonimo autore romano o bolognese da Pon 2015, pp. 180-181, fig. 84.

operativa in piedi di Forlì e l'indicazione della lunghezza in piedi dodici. Bezzi precisa la sua altezza in piedi sedici. Il foglio testimonia tutta la magnificenza e la complessità dell'ideazione, compresa la nascosta fonte del suo dinamismo; la macchina appare magnifica, anche se effimera, e il segno che la delinea è prossimo a quello dei fogli sicuramente riferibili ad Aleotti. Arricchito da una nuova dimensione poetica, vi si scorge una evoluzione del gusto, nella convinzione che il segno debba farsi e rinnovarsi procedendo dal dettaglio, spesso minimo, all'insieme.

BIBLIOGRAFIA

Angelini 2014

G. Angelini, *La chiesa di San Salvatore in Lauro (1591-1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, «Annali di architettura», 26, 2014, pp. 59-74

Bellori 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, I, Roma, Mascardi, 1672

Bellori 1976

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, I, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976

Bezzi 1637

G. Bezzi, *Il fuoco trionfante. Racconto della traslatione della miracolosa imagine detta La Madonna del Fuoco*, Forlì, G. Cimatti, 1637

Boorsch 2000

S. Boorsch, *Fireworks! Four Centuries of Pyrotechnics in Prints and Drawings*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», LVIII, Summer 2000, pp. 1-52

Cittadella 1847

L. N. Cittadella, *Memorie intorno alla vita e alle opere dell'architetto Giambattista Aleotti argentano*, Ferrara, Taddei, 1847

Coffin 1962

D.R. Coffin, *Some Architectural Drawings of Giovan Battista Aleotti*, «Journal of the Society of architectural historians», XXI, 3, 1962, pp. 116-128

Cortesi 2020

P. Cortesi, *Fiamme meravigliose. La storia della Madonna del Fuoco come non è mai stata raccontata*, Cesena, Il Ponte vecchio, 2020

Cruciani 1972

F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale», 5, 1972, pp. 1-16

Cuoghi 1991-1992

D. Cuoghi, *La rocca di Scandiano nei progetti di Giovan Battista Aleotti; dalla rocca dei Boiardo al palazzo dei Thiene e dei Bentivoglio*, tesi di laurea, relatore prof. Marcello Fagiolo, Università di Firenze, Facoltà di Architettura, a.a. 1991-1992, pubblicata parzialmente in Cuoghi 1994

Cuoghi 1994

D. Cuoghi, *La rocca di Scandiano nei progetti di Giovan Battista Aleotti*, «Atti e Memorie», Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi, 11, 1994, pp. 233-272

Cuoghi 2003

D. Cuoghi, *Giovan Battista Aleotti a Scandiano*, in *Giovan Battista Aleotti e l'architettura*, a cura di C. Cavicchi, F. Ceccarelli, R. Torlontano, Reggio Emilia, Diabasis, 2003, pp. 121-143

Erone di Alessandria 1589

Erone di Alessandria, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali. Tradotti da M. Gio. Battista Aleotti d'Argenta. Aggiuntovi dal medesimo quattro theoremi*, Ferrara, V. Baldini, 1589

Fabbri 2003

S. Fabbri, *La Madonna del Fuoco di Forlì fra storia, arte e devozione*, Quaderni degli «Studi Romagnoli», Cesena, Stilgraf, 2003

Fantuzzi 1972

V. Fantuzzi, s.v. *Brunelli, Francesco*, Dizionario Biografico degli Italiani, 14, 1972, pp. 553-554

Frabetti 2006

A. Frabetti, *Appunti per una storia del teatro all'italiana: la centralità di Giovan Battista Aleotti*, in *Artisti e Uomini di Teatro*, a cura di E. Tamburini, «Culture Teatrali», 15, 2006, pp. 35-66

Gandolfi 1989-1990

G. Gandolfi, *Nuove acquisizioni critiche sulla chiesa di S. Salvatore in Lauro*, «Ricerche di architettura e urbanistica», XXIII, 69-70, settembre 1989-aprile 1990, pp. 66-77

In forma di festa 1985

In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857, a cura di M. Pigozzi, Reggio Emilia, Civici Musei-Grafis, 1985

Ivaldi 1974

A.F. Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587. Studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano con intermezzi di G. B. Guarini*, Genova, E.R.G.A., 1974

Maschietto 1967

M.L. Maschietto, s.v. *Bezzi, Giuliano*, Dizionario Biografico degli Italiani, 9, 1967, p. 814

Mattei 2010

F. Mattei, *Giambattista Aleotti (1546-1636) e la Regola di Jacopo Barozzi da Vignola della Biblioteca Ariosteana di Ferrara (ms. cl. I 217)*, «Annali di Architettura», 22, 2010, pp. 101-124

Pasini 1982

A. Pasini, *Storia della Madonna del Fuoco di Forlì*, Forlì, Centro studi per il movimento cattolico forlivese M. Vasumi, 1982

Giovanni di Mastro Pedrino 1929-1934

Giovanni di Mastro Pedrino, *Cronica de suo tempo*, a cura di G. Borghezio, M. Vattasso, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1929-1934

Petrucci 1833

G. Petrucci, *Vite e Ritratti di Trenta Illustri Ferraresi*, Bologna, 1833

Pigozzi 2007

M. Pigozzi, *Apparati festivi nel ducato di Modena e Reggio Emilia*, in *Emilia*, a cura di M. Pigozzi, in *Atlante tematico del barocco in Italia, Le capitali della festa*, a cura di M. Fagiolo, Roma, De Luca Editori d'Arte, II, 2007, pp. 57-77

Pigozzi 2015

M. Pigozzi, *Gli aspetti spettacolari delle feste religiose e profane*, in *I Servi di Maria a Reggio Emilia (1313-2013). La strategia delle immagini e il fenomeno Ghiara*, a cura di E. Bellesia, A. Mazza, Reggio Emilia, Edizioni Tecnograf, 2015, pp. 251-260, 529-536

Pigozzi 2019

Ferdinando Galli Bibiena a jeho dosud nezveřejněný kresebný návrh pro oltář kaple Madonny del Fuoco v dómu ve Forlì (Ferdinando Galli Bibiena e il suo inedito progetto di altare per la cappella della Madonna del Fuoco nel duomo di Forlì), «Ars Linearis», IX, 2019, pp. 44-56, 193-107

Pirri 1952

P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani dei secc. XVI e XVII (Francesco Brunelli)*, «Archivum historicum Societatis Iesu», XXI, 1952, pp. 10-28, 41, 46-47

Pon 2015

L. Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy: Forlì's Madonna of the Fire in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015

Posse 1925

H. Posse, *Der römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig, E.A. Seeman, 1925

Ricceputi 1686

B. Ricceputi, *Istoria dell'immagine miracolosa di Maria Vergine detta la Madonna del Fuoco della Città di Forlì*, Forlì, per lo Selva, 1686

Righini 1981

D. Righini, *s.v. Cignani, Carlo*, Dizionario Biografico degli Italiani, 25, 1981, pp. 482-486

Sutherland Harris 1977

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of paintings*, Oxford, Phaidon, 1977

Viroli 1980

G. Viroli, *La Pinacoteca Civica di Forlì*, Forlì, Cassa di Risparmio di Forlì, 1980

Viroli 1998

G. Viroli, *Pittura dal Duecento al Quattrocento a Forlì*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1998

PAOLO PAGANI. JESUS MIRACULOUSLY HEALS A BLIND MAN

Veronika Lorencová

ABSTRACT

Paolo Pagani (1655-1716) is an artist whose work has not yet been fully explored. Based on the study of Pagani's work, it is now possible to incorporate in his work an unknown preparatory drawing on the theme of the Miraculous Healing of a Blind Man by Jesus Christ. This rare drawing is of fundamental importance for the understanding of the style of the artist's first production and could shed new light on the dating of other works by Pagani.

KEYWORDS: Paolo Pagani; 17th century; Venice; Painting; Drawing

Paolo Pagani. Cristo miracolosamente ridona la vista al cieco

ABSTRACT

Paolo Pagani (1655-1716) è un artista la cui opera non è stata ancora completamente esplorata. Sulla base dello studio delle opere di Pagani, è ora possibile incorporare nel suo corpus grafico un ignoto disegno preparatorio sul tema della Guarigione miracolosa di un cieco attuata da Gesù Cristo. Questo raro disegno è di fondamentale importanza per la comprensione dello stile della prima produzione dell'artista e potrebbe gettare nuova luce sulla datazione di altre opere di Pagani.

PAROLE CHIAVE: Paolo Pagani; XVII secolo; Venezia; pittura; disegno

Paolo Pagani (Castello Valsolda, 1655 – Milano, 1716)¹ is an artist whose oeuvre has still not been fully explored, and it is thus still possible to add new works to it, both paintings and especially drawings. Pagani's work as a draughtsman, which has been discussed on a number of occasions², is scattered among a number of public collections of old drawings throughout the world, and in many cases among private collections, too. Nevertheless, the main starting-point for the study of Pagani's style as a draughtsman is the collection of his drawings in the Research Library in Olomouc, which contains the largest collection anywhere of drawings attributed to him. However, in only a few cases can these and other drawings be linked to a painting based on them. It is therefore up to researchers and experts on drawings by old masters to add more works to Pagani's so far incomplete oeuvre, search for further drawings, examine more closely the attribution of drawings thought to be by him, and thus build up a coherent picture of his artistic output.

Paolo Pagani came from the Lombard town of Castello Valsolda. In the 1660s, however he moved to Venice, where he undoubtedly acquired his basic artistic training in the local artists' workshops. There are records of Pagani as an active artist in Venice up until June 1690³. After this he left Italy and went to Central Europe, where he probably worked in Vienna and later, in the service of the Bishop of Olomouc, Karl II Lichtenstein-Castlecorn, in Moravia and in Kraków in Poland⁴. In 1696 he returned to Italy, and in the same year he started working on

¹ On the life and work of Paolo Pagani see for example: Burri 1982, pp. 47-72; Karpowicz 1991, pp. 103-117; Bianchi 1998; Morandotti 2000; Mollisi 2008, pp. 228-237.

² Togner 1997; Togner 2005.

³ Burri 1982, p. 50; Morandotti 2000, p. 158

⁴ Kapowicz 1991, pp. 103-117; Bianchi 1998, pp. 51-64.



1, Paolo Pagani, *The Healing of a Blind Man*, Turin, Galleria Nazionale Sabauda © MIC – Musei Reali, Galleria Sabauda

monumental ceiling frescoes in the Church of St Martin in his birthplace Castello Valsolda. He spent the remainder of his life as an artist in Lombardy, where his output included a number of works in the service of the senator Cesare Pagani and commissions from other patrons⁵.

One of the drawings which, on the basis of a contextual study of the output of Paolo Pagani as a draughtsman, it is now possible to include among his early work, is a so far unknown drawing kept in the Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart⁶. This compositional study on the theme of a miraculous healing by Jesus Christ was hitherto attributed to Giuseppe Diamantini and included among a series of other drawings by him that are to be found in the collection. On the basis of a comprehensive study of Pagani's oeuvre and his drawing style, however, I believe that this drawing can undoubtedly be included among the early works of Paolo Pagani and, what is more, be connected with a resulting extant painting. As is indicated

by the unfinished state of the drawing and the minor changes that the artist made to it, it is a preparatory study for the composition of a hung painting today kept in the Galleria Nazionale Sabauda. At the same time, it is so far the only drawing made by Pagani during his early career in Venice which can be connected with a resulting painting.

Pagani's painting on the theme *The Healing of a Blind Man* (?)⁷ from the Musei Reali, Galleria Sabauda in Turin (fig. 1)⁸, for a long time escaped the attention of researchers. Although the painting has been part of the collection probably since 1850, when it was acquired as a bequest from Ottavio Moreno (1777–1852)⁹, it was described in a series of inventories¹⁰ firstly as the work of Annibale Carracci and in recent years simply as an anonymous 17th-century work¹¹.

⁵ Geddo 1995, pp. 125–155; Pescarmona 1991, pp. 118–126.

⁶ *A Miracle of Jesus Christ*, Red chalk and brown pen and ink, 41.1×27.9 cm, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Stuttgart, inv. no. 6286. Acquired by the Graphic Collection in 1872, previously part of the private collection of Giacomo Durazzo. Hitherto attributed to Giuseppe Diamantini.

⁷ *The Healing of a Blind Man*, oil on canvas, 203×145.5 cm, Turin, Musei Reali–Galleria Sabauda, inv. no. 748. Published in Cottino 1991, pp. 211–212; Morandotti 1993, p. 110 (note no. 2); Fossaluzza 1998, p. 37; Bianchi 1998, pp. 94–97, cat. no. 1; Morandotti 1998, p. 84; Geddo 1998, p. 196; Morandotti 2000, pp. 84, 87–89; Villano 2014.

⁸ Mollisi 2008, pp. 228–229.

⁹ Bianchi 1998, p. 94, cat. no. 1 (author of entry Federica Bianchi); Cottino 1991, p. 211, note no. 2; Villano 2014.

¹⁰ *Elenco dei quadri/ della Reale Pinacoteca/ Redatto nel 1851*, p. 21, n. 581; *Elenco dei Quadri/ della Reale Pinacoteca/ redatto nel 1853*, p. 28, n. 581. Quoted in Bianchi 1998, p. 94, cat. no. 1.; Villano 2014.

¹¹ Cottino 1991, p. 211; Villano 2014.

The first proposal to attribute the painting to Pagani came in an article by Alberto Cottino, who drew attention to the work not only because of its size, but especially because of the high quality of the execution¹². At the present time there is no doubt that Pagani was responsible for the painting, and it has been definitively included among his works¹³. According to studies of the work undertaken so far, it displays many features of Pagani's style as a painter, combining the monumental character that is so typical of him (*terribilità neotibaldesca*) with the elegant poses of curved figures reminiscent of the Lombard tradition, in contrast to the refined Venetian *chiaroscuro* painting and academic art¹⁴. Alessandro Morandotti places the painting in Pagani's early period, in the years 1680–1685, in other words the time when he was still working in Venice. However, Morandotti emphasises the journeys that Pagani may have made to other parts of northern Italy and his contacts with the Lombard tradition and local artists there¹⁵. Taking into account the style in which the work is executed and this proposed dating, it is possible that the painting in Turin is one of the oldest extant works by Paolo Pagani.



2, Paolo Pagani, *A Miracle of Jesus Christ*, Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie. © Staatsgalerie Stuttgart

In view of the theme of the painting, it may be supposed that it was part of a larger cycle celebrating the miracles of Jesus Christ¹⁶. The Gospels recount numerous examples of healing, but the traditional arrangement of the composition and the figure of the sick man, holding a stick and raising his eyes upwards, indicate that this is the gospel scene of *The Healing of a Blind Man*. The figure of Christ, depicted by Pagani in an elegant curve and with graceful gestures of the hands, is bending forward and placing his palm on the forehead of the blind man, miraculously returning his sight to him. The seated figure of the blind man clearly displays Pagani's tendency towards monumental figures, seen here especially in the execution of the bare body of the man and the expressiveness of his gestures. Attention should also be paid to the figures of two old people in the background who are observing the entire scene. Their facial type fully corresponds to the work of Paolo Pagani, and variations on it can be noted on a number of his other works.

The newly discovered drawing in Stuttgart depicts the entire original layout of this scene with slight modifications, and documents Pagani's artistic approach (fig. 2). He first captured the

¹² Cottino 1991, p. 211.

¹³ Cottino 1991, pp. 211–212; Bianchi 1998, pp. 94–97, cat. no. 1; Morandotti 2000, pp. 84–89.

¹⁴ Bianchi 1998, p. 96.

¹⁵ Morandotti 2000, pp. 84–85.

¹⁶ Bianchi 1998, p. 94, cat. no. 1.

original idea in rapid energetic lines using red chalk, and then elaborated the figures in more detail in pen and ink. The red chalk lines only define in outline the surrounding figures and the drapery of Christ's clothing. Christ's face was then executed in greater detail. It can be seen that while he was making the drawing Pagani decided to change the direction in which Christ was facing. The figure of the blind man, with the details again elaborated in pen and ink, is reminiscent of other drawings by Pagani and displays his traditional style. Although the drawing style gives the impression of great restlessness, there is no doubt that the drawing can definitively be attributed to Pagani. The characteristic execution of the face of the blind man, with the detailed elaboration of individual parts in pen and ink, is similar to that of other drawings known to be by Pagani and to the techniques used in them. The details of the execution of the blind man's face can be seen to be the same as in the faces in the extant drawing of *The Miracle of St Theodore*¹⁷, which has been preserved in a set of drawings in the Research Library in Olomouc, and which also belongs to Pagani's early period¹⁸. The execution of the two studies is comparable in the use of rapidly drawn lines, which in the case of the drapery are typically briefly sharply broken.

Until now, the drawing of *Christ's Miracle* has not been linked with the resulting painting in Turin. Nevertheless, there can be no doubt that it is a preparatory study for the composition, which underwent several changes in the resulting work. In the layout in this preparatory drawing the figure of Christ is already perfectly portrayed in an elegant stance. The figure of the blind man is interpreted by Pagani in the resulting painting in a more dynamic way with an open gesture. In view of the dating of the painting and the style of the study it can be assumed that the drawing was made no later than 1685 and thus also belongs to the period when Pagani was in Venice. At the same time, it is connected with one of the earliest extant works of Paolo Pagani and thus undoubtedly illustrates his early Venetian output. The extant drawing is evidence of Pagani's early activity as a draughtsman, and, thanks to its connection with the painting made from it, represents a significant part of his oeuvre. It makes us familiar with the early drawing style which was the starting point for Pagani's work and which in his later output developed into the drawing technique that was so typical for him. This connection between a drawing and a resulting painting is exceptional in Paolo Pagani's oeuvre as a whole, because drawings known to be by him can be linked to a final work only by chance. The drawing in Stuttgart thus represents a work of fundamental importance for the understanding of the artist's early output, and may throw fresh light on the dating of other works by Pagani.

¹⁷ *The Miracle of St Theodore*, pen and ink wash drawing, red chalk underdrawing, Research Library in Olomouc, alb. 38, fol 39r, sign. J III 51.727. Published in Togner, 1997, pp. 43–44, cat. nos. A9–A10; Togner 2005, pp. 259–261, cat. nos. 189–190.

¹⁸ The iconography of this drawing, with St Theodore, the patron saint of Venice, and an inscription referring to this local saint, was the main reason why Milan Togner connected the work with the Venetian milieu. See Togner 1997, pp. 43–45; Togner 2005, pp. 259–261. This compositional drawing was evidently intended as a study for a commissioned hung painting. Unfortunately, no mention can be found in Venice of a resulting painting on this theme by Pagani. Nevertheless, the theme and the connection with the local patron saint may indicate a commission for one of the local churches or even point towards the famous *Scuola grande di San Teodoro*, in the decoration of which Pagani may have been involved at this time. On the basis of the available sources, there is so far no evidence for any connection between Pagani and the *Scuola grande di San Teodoro*, and this hypothesis requires further study of the archive sources and the sources relating to the history of the Venetian *Scuola*.

BIBLIOGRAPHY

Bianchi 1998

F. Bianchi (ed.), *Paolo Pagani 1655-1716*, Milano, Electa, 1998

Burri 1982

S. Burri, *Paolo Pagani*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», XIII, 1982, pp. 47-72, 143-158

Cottino 1991

A. Cottino, *In margine alla mostra del Settecento lombardo. Uno sconosciuto Paolo Pagani nella Galleria Sabauda*, «Arte lombarda», IIC-IC, 1991, pp. 211-212

Fossaluzza 1998

G. Fossaluzza, *Paolo Pagani a Venezia: felice inventore e pittore veramente per genio*, in F. Bianchi (ed.), *Paolo Pagani 1655-1716*, Milano, Electa, 1998, pp. 33-50

Geddo 1995

C. Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Pagani*, «Paragone», XLVI, 1995, pp. 125-155

Geddo 1998

C. Geddo, *Regesto documentario*, in F. Bianchi (ed.), *Paolo Pagani 1655-1716*, Milano, Electa, 1998, pp. 193-212

Karpowicz 1991

M. Karpowicz, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, «Arte Lombarda», IIC-IC, 1991, pp. 103-117

Mollisi 2008

A. Mollisi, *Paolo Pagani*, «Arte & storia», VIII, 2008, pp. 228-237

Morandotti 1993

A. Morandotti, *Paolo Pagani: il ciclo Leoni Montanari e altre suggestioni*, «Verona illustrata», VI, 1993, pp. 87-110

Morandotti 1998

A. Morandotti, *Paolo Pagani disegnatore e le "Accademie" del nudo*, in F. Bianchi (ed.), *Paolo Pagani 1655-1716*, Milano, Electa, 1998, pp. 81-90

Morandotti 2000

A. Morandotti, *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda (Artisti dei Laghi, V)*, Lugano, Fidia, 2000

Pescarmona 1991

D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, «Arte lombarda», IIC-IC, 1991, pp. 118-126

Togner 1997

M. Togner, *Paolo Pagani. Kresby. Drawings*, Olomouc, Votobia, 1997

Togner 2005

M. Togner, *Italská kresba 17. století. Sbíрка Antonína Martina Lublinského ve Vědecké knihovně v Olomouci*, Olomouc, Muzeum umění Olomouc, 2005

Villano 2014

Sofia Villano, *Cristo ridona la vista al cieco nato, Paolo Pagani*, scheda OA ministeriale, Catalogo generale dei Beni Culturali, n. 01/00373243, 2014 [<https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100373243>]

«DIFESO... CON OGNI MEZZO SUL SUOLO PATRIO». ARMANDO OTTAVIANO QUINTAVALLE E IL SALVATAGGIO DEL PATRIMONIO ARTISTICO DI PARMA AL CASTELLO DI TORRECHIARA

Elisa Marangon

ABSTRACT

Questo articolo intende presentare le azioni svolte dal Soprintendente Armando Ottaviano Quintavalle (1894-1967) nell'ambito delle operazioni di salvataggio del patrimonio artistico di Parma e Piacenza trasferito all'interno del castello di Torrechiara, nel comune di Langhirano, durante la Seconda guerra mondiale. L'articolo rielabora e approfondisce alcuni risultati della ricerca condotta nell'ambito della tesi magistrale, partendo dalle fonti d'archivio conservate presso la Biblioteca della Galleria Nazionale nel Complesso Monumentale della Pilotta di Parma. Il primo paragrafo ripercorre gli inizi dell'attività del Soprintendente alla Regia Galleria, mentre il secondo si concentra sulla nascita e lo sviluppo dell'accentramento delle opere d'arte deciso al castello di Torrechiara. L'ultimo paragrafo, infine, esplora in una lunga disamina le azioni intraprese da parte del "capitale umano" di Quintavalle, cioè i suoi dipendenti, attraverso una ricostruzione tecnico-logistica dei fatti accaduti a Langhirano.

PAROLE CHIAVE: Armando Ottaviano Quintavalle; Protezione del patrimonio; Seconda guerra mondiale; Torrechiara; Galleria Nazionale di Parma

*«Difeso... con ogni mezzo sul suolo patrio». Armando Ottaviano Quintavalle
and the protection of Parma's artistic and cultural heritage inside the Castle of Torrechiara*

ABSTRACT

The aim of the article is to investigate the role played by the Superintendent and art historian Armando Ottaviano Quintavalle (1894-1967) for the protection of Parma's and Piacenza's cultural heritage inside the Castle of Torrechiara, in Langhirano, during the Second World War. The article elaborates and deepens some results of the research conducted during my master's thesis, starting from the archival sources preserved in Parma's Library of the National Gallery, in the Monumental Complex of Pilotta. The first paragraph analyses the activities of the Superintendent at the Regia Galleria, then, the second one focuses on the development of the shelter established inside the Castle, for the protection of the artistic heritage of the province. Finally, the last paragraph explores the actions taken by Quintavalle's "human capital", that is, his employees, through a technical-logistical reconstruction of the events that occurred in Langhirano.

KEYWORDS: Armando Ottaviano Quintavalle; Cultural Heritage Protection; Second World War; Torrechiara; National Gallery of Parma

Nel contesto della salvaguardia del patrimonio artistico nazionale durante la Seconda guerra mondiale, e degli sforzi compiuti dai Soprintendenti italiani nella protezione delle opere d'arte di musei, gallerie e collezioni private, le azioni promosse dal Soprintendente di Parma Armando Ottaviano Quintavalle (1894-1967)¹ si inseriscono a pieno titolo nella corrente più recente di studi, riguardanti la ricostruzione delle attività svolte da questi importantissimi funzionari².

Per quanto concerne Quintavalle, è nell'intervallo di tempo tra l'inizio del mandato come Soprintendente a Parma, nel 1939, e la fine del conflitto bellico, che egli portò a compimento il salvataggio della Regia Galleria e del patrimonio artistico di Parma e Piacenza all'interno del

Questo articolo è stato finanziato grazie al progetto «IGA_FF_2021_024», da parte del Ministero della pubblica istruzione, della gioventù e dello sport della Repubblica Ceca e assegnato all'Univerzita Palackého, Olomouc.

¹ Per tutte le notizie biografiche cfr. Giusto 2007, pp. 497-503.

² Per una più ampia bibliografia sul tema, si rimanda ai recenti lavori di Sgarbozza 2005; Dragoni, Paparello 2015; Franchi 2010; Melograni 2016; Ginex 2018; Modigliani 2019; Marangon 2018-2019; Spattini, Veratelli 2020.

castello di Torrechiara, a Langhirano. Si trattò di un salvataggio che coinvolse il trasferimento e la messa in sicurezza di migliaia di opere d'arte, sia di proprietà privata sia appartenenti ad enti religiosi, sia istituzioni museali dell'intera provincia, che il Soprintendente riuscì a radunare e mettere in salvo in più di cinque anni, nascondendole all'interno del ricovero castellano. Quintavalle è tutt'oggi ricordato come un importantissimo fautore dei piani di protezione antiaerea per la salvaguardia della Regia Galleria dai danni dei bombardamenti e, grazie a studi recenti, lo conosciamo quale strenuo difensore dell'unità e della salvaguardia del patrimonio artistico nazionale dalle mire di fascisti e tedeschi³.

Scopi del presente articolo sono la valorizzazione e la puntuale ricostruzione, condotta attraverso una prospettiva cronologica e documentaria, delle operazioni di salvaguardia attuate all'accentramento di Torrechiara, dai primi trasporti nel 1939 fino al 1944. Queste attività comprendono dunque le azioni di vita quotidiana svolte dal Soprintendente e dai suoi collaboratori al castello, dai turni di vigilanza notturna e diurna, alla limitazione all'utilizzo delle risorse per la sopravvivenza nel ricovero, fino ai fondi messi a disposizione per l'impiego del personale.

Trattandosi di una ricerca documentaria condotta – presso l'Archivio Storico del Complesso Monumentale della Pilotta, all'interno della Biblioteca della Galleria Nazionale di Parma⁴ – nell'ambito della mia tesi magistrale, l'inventario della documentazione citata nelle note seguenti esiste solamente come appendice di questo elaborato, poiché funzionale alla ricerca stessa⁵. Il presente articolo mira dunque a dimostrare, attraverso molteplici testimonianze lasciateci dal Soprintendente, la sua precisa volontà e capacità di salvataggio del patrimonio intrapresa a Torrechiara.

Questo studio, infine, focalizzandosi sui primi anni dell'attività di Quintavalle, privilegia gli aspetti tecnico-logistici della sua azione di salvaguardia del patrimonio artistico di Parma e Piacenza, periodo non ancora adeguatamente approfondito. Per quanto concerne gli anni finali invece, cioè dal 1944 all'aprile del 1945, questi hanno trovato una specifica trattazione in studi recenti, che illustrano gli elementi essenziali delle attività di quel periodo⁶. Uno studio ancor più approfondito e con puntuali riferimenti documentari sarebbe certamente auspicabile per la complessità delle azioni messe in campo dai vari attori in gioco e per l'esame dell'enorme mole documentaria che attesta tali eventi. Per questi motivi verranno presi in considerazione gli anni dal 1939, testimoni delle azioni attraverso le quali sarà possibile comprendere il modello operativo attuato da Quintavalle nella salvaguardia delle opere d'arte della nazione⁷.

³ In merito all'esperienza del Soprintendente a Torrechiara: Quintavalle 1945, pp. 112-116; Salvatori 2018; Spattini, Veratelli 2020.

⁴ Archivio Storico, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale di Parma, fascicolo *Torrechiara, Salvaguardia del Patrimonio artistico di Parma e Piacenza*, documenti sciolti: filza n. 1, *Trasferimento dei dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, Regia Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per le provincie di Parma e Piacenza; filza n. 2, *Accentramento di Torrechiara. Carteggio e documenti di Ufficio*, Regia Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per le provincie di Parma e Piacenza; filza n. 3, *Langhirano – Castello di Torrechiara. Oggetti d'Arte*, Regia Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per le provincie di Parma e Piacenza; filza n.4, *Bombardamenti*; filza n. 5, *1939-1943, Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, da ora AS CMP. Per la documentazione fotografica della *R. Galleria di Parma. N. 14 fotografie da alligare alla relazione dattiloscritta sul riordinamento della R. Galleria di Parma elencata N. 46 del foglio annesso alla domanda del Dr. Ottaviano Quintavalle*: AS CMP foto. Per la ricezione documentaria e l'incredibile supporto durante la ricerca, si ringraziano la ex bibliotecaria Marina Gerra, e i professori Gian Claudio Spattini e Federica Veratelli.

⁵ La trascrizione documentaria della maggior parte dei carteggi del Soprintendente, così come l'inventario del materiale è consultabile in Marangon 2018-2019 alle pp. 53-67 e 68-630.

⁶ Si rimanda dunque a Salvatori 2018 e Spattini, Veratelli 2020.

⁷ Spattini, Veratelli 2020, p. 701; per la definizione di “modello Quintavalle” si ringrazia la prof. Veratelli.

I. Un Soprintendente al castello di Torrechiara

Armando Ottaviano Quintavalle venne nominato Soprintendente alle Gallerie di Parma nel 1939, dopo la temporanea esperienza come direttore del Regio Museo Archeologico della città, dal 1934 fino al 1937. All'incarico di Soprintendente di Parma, svolto ininterrottamente per quasi vent'anni⁸, si aggiunse anche la breve ed intensa parentesi della reggenza, tra il marzo 1940 e il febbraio 1942, della Soprintendenza di Modena e Reggio Emilia⁹.

Fu proprio a partire da questi anni, pochi mesi prima dell'ingresso dell'Italia nel Secondo conflitto mondiale, e dell'ordine ministeriale dello sgombero di Piacenza¹⁰, che Quintavalle – grazie all'esperienza già maturata a Modena e poi a Parma – riuscì a organizzare lo sgombero del patrimonio artistico delle province emiliane dai centri cittadini verso i rifugi individuati nelle campagne, su richiesta del Ministero dell'Educazione¹¹. Per quanto riguarda il patrimonio artistico della provincia modenese, il più sicuro baluardo a protezione delle opere d'arte affidate alla rispettiva Soprintendenza venne identificato nel castello di Guiglia, sull'Appennino. Per quello di Parma e Piacenza invece, come si è detto, la scelta ricadde sulla fortezza di Torrechiara, nei pressi di Langhirano, nella campagna parmense¹².

Grazie alla testimonianza fornitaci in prima persona dallo stesso Soprintendente nella sua *Relazione* dattiloscritta del 15 maggio 1945¹³, è oggi possibile ripercorrere le tappe del salvataggio intrapreso a Langhirano, grazie all'aiuto fornitogli dai sottoposti e dal professore Albert Junker, il quale produsse a sua volta un resoconto del suo soggiorno parmense, raccolto nell'inserito speciale della "Gazzetta di Parma" del 1988¹⁴. Nel lungo memoriale pubblicato dal quotidiano, il prof. Junker racconta i momenti salienti dei diciannove mesi di permanenza trascorsi a Parma, in particolare della vicenda del salvataggio della Regia Galleria e la collaborazione con il Soprintendente «Quintavalle [per] mettere al sicuro i ricchi tesori artistici di Parma i quali di tale maniera non furono trafugati ne portati oltre il Po»¹⁵.

Junker fu uno degli attori principali dei fatti accaduti a Langhirano, secondo quanto descritto dallo stesso Soprintendente nella *Dichiarazione* del 18 dicembre 1946 riportata dal giornale¹⁶. Il supporto del tenente si rivelò infatti decisivo per le sorti dell'accentramento in molteplici

⁸ Incarico lasciato nel 1959 a causa del raggiungimento del limite di età.

⁹ Giusto 2007 p. 498.

¹⁰ Quintavalle 1945, pp. 112-116. Nel suo articolo, Quintavalle ripercorre le tappe del salvataggio del patrimonio culturale delle città di Parma e Piacenza: «[...] il Soprintendente alle Gallerie di Parma iniziava il 10 giugno 1940, all'ordine telegrafico del suo Ministero, lo sgombero di Piacenza, città della sua giurisdizione che, per il ponte sul Po [...] correva immediato rischio di un bombardamento da parte dell'aviazione francese», cit. p. 112.

¹¹ In merito all'esperienza del Fascismo e del suo rapporto con la cultura si veda, tra gli altri, Cazzato 2001; Morbidelli 2014; Melis 2018.

¹² Riguardo la salvaguardia del patrimonio artistico modenese intrapresa all'accentramento del castello di Guiglia, si veda la puntuale ricostruzione storica di Marcolini 1998. Per una trattazione esauriente sulla storia del castello di Torrechiara, cfr. Torrechiara 1972; Summer 1991; Cappelli, Medogni 1994; Serchia 2018.

¹³ A.O. Quintavalle, *Relazione sull'opera svolta da me e dal mio personale per la salvaguardia del patrimonio artistico di Parma e Piacenza dopo l'8 settembre 1943*, su carta della "Regia Soprintendenza alle gallerie ed alle opere d'arte medioevali e moderne per le provincie di Parma e Piacenza, Parma, Palazzo della Pilotta", fascicolo dattiloscritto di 27 pagine, pp. 3-5 (AS CMP).

¹⁴ Junker 1988, pp. 1-4. Per gentile concessione dei professori Arturo Carlo Quintavalle e Doloris Gloria Bianchino, che ringrazio cortesemente. Durante l'occupazione dell'Emilia, Junker era tenente e interprete del colonnello Hans Mühe nel Comando Militare Germanico delle provincie di Parma, Reggio Emilia e Piacenza; cfr. Spattini, Veratelli 2020, pp. 689-690.

¹⁵ *Ivi*, p. 1.

¹⁶ *Dichiarazione* del 18 dicembre 1946, fornita agli ufficiali americani della *Allied Military Government of Occupied Territories 5th Army* (AMG), cioè i capitani Dean Keller e Edward Croft-Murray, oltre al capitano Cecil Ross Pinsent, della divisione *Monuments, Fine Arts and Archives* operante nella *AMG Emilia Region*, successivamente pubblicata dal giornale, cfr. Spattini, Veratelli 2020, p. 689, nota 91.

occasioni, ad esempio nell'ottenimento della dichiarazione di zona aperta¹⁷, dei «documenti di riconoscimento e di indisponibilità»¹⁸ per il Soprintendente e i dipendenti e per i mezzi di trasporto¹⁹. Nel quinquennio trascorso facendo andata e ritorno dalla Soprintendenza di Parma fino a Torrechiara, Quintavalle riuscì ad organizzare e gestire il personale di guardia all'accentramento, posto a protezione delle opere d'arte occultate nei locali, dovendo inoltre, per qualche tempo, far fronte alla penuria quasi totale di mezzi e risorse. Queste spiccate doti di leadership e di attitudine al comando vengono rispecchiate, come vedremo, nell'obbedienza e nel senso civico che i suoi dipendenti seppero riservargli durante l'intera durata del conflitto, qualità ribadite dallo stesso Soprintendente in numerose testimonianze²⁰.

II. La nascita dell'accentramento di Torrechiara

Successivamente all'attuazione delle linee guida fornite dal “progetto Argan”²¹ all'inizio degli anni Quaranta, gli sforzi di Quintavalle si concentrarono nel trasferimento delle più importanti opere d'arte delle province centro-emiliane all'interno dei rifugi individuati già nel quinquennio precedente²². È grazie alle testimonianze forniteci in prima persona dal Soprintendente, se oggi conosciamo con precisione i metodi utilizzati nell'imballaggio e nello stoccaggio delle opere durante le delicate operazioni di trasporto verso i ricoveri provinciali²³. Riguardo alla prima fase, ad esempio:

I Soprintendenti e i Direttori di Gallerie [...] avevano da tempo chiuso nel tretto dei buoni propositi le elaborate revisioni museografiche [...] per la più impreveduta attività, quella degli spedizionieri e degli agenti di trasporto, con relativa specifica competenza in imballaggi con assi connesse a «spina» o con «battita», rinforzati da traversi a chiodi, ma col coperchio a viti e foderati

¹⁷ Dichiarazione ottenuta attraverso la mediazione del colonnello Mühe presso il Comando Militare Germanico, «per tutto il territorio compreso in km. 3 intorno al detto Castello di Torrechiara», oltre alla «proibizione assoluta alle truppe fasciste e tedesche di accedere per qualsiasi ragione al ricovero d'arte», cit. Junker 1988, p. 3

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il Soprintendente fa pure riferimento all'appoggio determinante di Junker presso il Comando generale «perché non fosse rimosso e portato oltre il Po» il patrimonio artistico depositato all'accentramento di Torrechiara, oltre alla sua stessa liberazione, per mano del professore, da un rastrellamento tedesco nella zona. Inoltre, «Junker scrisse un dettagliato rapporto di servizio in cui era detto che tale patrimonio era in luogo di nessun interesse strategico, protetto in modo efficacissimo dalla natura e dai miei apprestamenti e che non correva pertanto alcun rischio a rimanere dov'era, mentre ne avrebbe corso moltissimi se si fosse tentato [...] il passaggio del Po per il raggiungimento di altra incerta sede», cit. *Ibidem*.

²⁰ A.O. Quintavalle, *Relazione*, p. 1, «solo, coi miei pochi e fidati dipendenti, intrapresi il 9 stesso il lavoro di redistribuzione ed occultazione delle opere» (AS CMP). Si veda inoltre Appendice documentaria, da [1] a [4].

²¹ Ideato dall'allora Direttore della Regia Galleria Estense di Modena, Giulio Carlo Argan, nel marzo del 1935 con la *Relazione sulla protezione antiaerea del patrimonio Artistico Modenese dagli attacchi aerei*. Queste venne redatta dalla Sottocommissione per la difesa del patrimonio artistico, da egli stesso presieduta, in seguito alle disposizioni impartite nel dicembre del 1934 dalla Direzione Generale delle Antichità del Ministero dell'Educazione Nazionale, riguardanti le norme di protezione antiaerea del patrimonio culturale nazionale. Sul tema cfr. Marcolini 1998, pp. 61-62, doc. 4-5, pp. 79-80, doc. 16, p. 83.

²² Difatti, tutte quelle opere d'arte «che, pur essendo importantissime, non [avevano] il sommo interesse di quelle cui all'elenco compilato dal dr. Argan» furono stipate alla rocca di Guiglia, cfr. Marcolini 1998, doc. 42, pp. 95-96. Questa era stata infatti individuata dal Soprintendente già nel settembre del 1939 in luogo del fabbricato scolastico di Collegara, situato in campagna ma successivamente abbandonato poiché vi era sorta nei pressi una polveriera, *Ivi*, doc. 31, p. 93, doc. 14, p. 83. Un ulteriore deposito venne poi individuato da Argan alla Villa Aria di Marzabotto in provincia di Bologna, declassificata a rifugio insufficiente nel febbraio del 1940 da Quintavalle, *Ivi*, p. 76, nota 3, doc. 26 e 31, p. 93; doc. 42, pp. 95-96.

²³ Operazioni, ribadite in modo più specifico dalle “Disposizioni riservatissime” del primo marzo 1940, cfr. Marcolini 1998, doc. 42, pp. 95-96.



1, Anonimo, *Degli operai spingono una cassa al verricello*, s.d. (1940 circa), stampa fotografica in bianco e nero, 11×17 cm, AS CMP foto, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali – Complesso Monumentale della Pilotta-Galleria Nazionale (prot. 2670)

di cartoni impermeabili, con fori di aereazione, nonché imbottiture ignifughe per rilievi, cotoni sterili per miniature, alga invece di trucioli, e canfora più che la naftalina che cristallizza nei cretti²⁴.

Sullo stoccaggio degli imballaggi all'interno dei locali di Torrechiara, invece, «l'accesso, è vero, per l'erta salita e per gli ancora più erti spalti era arduo agli automezzi ed alle manovre, ed occorrevano non pochi espedienti e fatica per allogarvi le casse maggiori sollevate con gru di fuori dalle muraglie»²⁵ (figg. 1-2). Tuttavia, Torrechiara non fu la «prima sede dei dipinti decentrati»²⁶ per il patrimonio artistico parmense appartenente ad Enti religiosi, alla Regia Galleria ed al Museo di Antichità: inizialmente, il ricovero venne individuato nella Villa Paganini a Gaione. Solo in un secondo momento le opere d'arte confluirono a Langhirano, dove il castello «sembrava nel suo campestre isolamento fatto a bella posta per ricoverarle»²⁷.

Grazie all'imponente mole documentaria conservata presso l'Archivio Storico, e qui presa in esame²⁸, si apprende che i lavori di messa in sicurezza dei locali a Guiglia vennero eseguiti allo

²⁴ Quintavalle 1945, p. 112. In questo breve quanto ironico commento, Quintavalle testimonia i diversi tipi di imballaggio utilizzati a seconda del materiale di cui era composta l'opera d'arte da mettere in salvo. Questo breve articolo apparso su «Mercurio» è esso stesso una prova ulteriore delle intenzioni del Soprintendente di tramandare la propria attività ai posteri.

²⁵ *Ivi*, p. 113. Relativamente a queste complicate operazioni di trasporto, condotte a mano da numerosi dipendenti, Quintavalle ha prodotto una densa documentazione fotografica conservata in una carpetta, intitolata *R. Galleria di Parma. N. 14 fotografie da alligare alla relazione dattiloscritta sul riordinamento della R. Galleria di Parma elencata N. 46 del foglio annesso alla domanda del Dr. Ottaviano Quintavalle*, da ora AS CMP foto.

²⁶ *Ivi*, p. 112.

²⁷ *Ivi*, p. 113; Spattini, Veratelli 2020, cit. p. 695: «Si tratta del già citato episodio della villa di Veano [...] che costituisce – con il trasferimento del patrimonio artistico di Parma a Villa Paganini a Gaione [...] – una sorta di primo banco di prova per il soprintendente in carica».

²⁸ Si tratta in particolare la seconda filza, comprendente oltre duecento fogli tra appunti, telegrammi e *Rapporti*, in AS CMP, filza n. 2. Sui rapporti del servizio di vigilanza, il termine qui riportato presenta un errore ortografico, mantenuto anche nella forma e nella compilazione stessa dei dispacci, e sempre rispettato da chi scrive, che si è poi ripetuto a cascata nella maggior parte dei documenti. Ciò è probabilmente da attribuire al basso grado di istruzione dei collaboratori di Quintavalle.



2, Anonimo, *Trasporto di una cassa sulla terrazza*, s.d. (1940 circa), stampa fotografica in bianco e nero, 11×14 cm, AS CMP foto, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali – Complesso Monumentale della Pilotta-Galleria Nazionale (prot. 2670)

stesso modo anche a Torrechiara. Perfino le disposizioni impartite da Quintavalle ai dipendenti del ricovero modenese, relative alle regole del servizio di sorveglianza notturna e diurna, le limitazioni all'utilizzo dell'acqua, del legname e le norme antincendio, furono rispettate ugualmente dal personale di guardia a Langhirano²⁹.

Riguardo ai primi spostamenti di opere d'arte invece, sappiamo che questi vennero organizzati fin dal settembre del 1939 dal Direttore del Regio Museo di Antichità, Giorgio Monaco, il quale predispose la creazione delle casse e l'imballaggio degli oggetti artistici di maggior pregio del museo, con annessi i preventivi per il trasporto³⁰. Nel giugno del 1940, il Soprintendente si preparò dunque al trasporto del materiale della Regia Galleria alla Villa Paganini a Gaione e a Palazzo Recinto di Ronco Campocanneto³¹, avviato l'autunno seguente³². Il successivo 20 novembre 1940, venne infine autorizzato il trasferimento definitivo delle opere d'arte del Regio Museo a Torrechiara³³, seguito nel 1942 e nel 1943 da ulteriori decentramenti³⁴.

²⁹ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98.

³⁰ Monaco utilizzò infatti le risorse economiche per la protezione antiaerea stanziati dal Ministero dell'Educazione, come si apprende dal carteggio con Quintavalle, cfr. [5] e [6].

³¹ Cfr. [7] e [8], oltre a Francesco Proni ad Armando Ottaviano Quintavalle, 26 giugno 1940, nella quale si avvisa il Soprintendente della fine delle operazioni di catalogazione e imballaggio delle opere d'arte del Museo di Antichità di Parma da trasportare all'accentramento di Torrechiara (AS CMP, filza n. 5).

³² Armando Ottaviano Quintavalle e Riccardo Ricci, 19 settembre 1940. A questa data viene firmato dal Soprintendente e dal "custode capo servizio dell'accentramento" di Torrechiara il trasferimento delle opere dal Regio Museo di Antichità alla Villa Paganini, mentre nelle date del 14 e 15 novembre successivo si firma l'avvenuto trasporto dello stesso materiale dalla Villa al Castello di Torrechiara, concluso per il 21 (AS CMP, filza n. 5).

³³ Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini, telegramma, 12 novembre 1940 «Ministero autorizza trasporto opere castello Torrechiara et domani tempo permettendo inizierò operazioni» (AS CMP, filza n. 5).

³⁴ Sui verbali di consegna: Armando Ottaviano Quintavalle (a Giorgio Monaco), 9 settembre 1939, prot. 158, oggetto "Protezione antiaerea – Modifiche all'elenco degli oggetti medioevali e moderni"; Armando Ottaviano Quintavalle a Riccardo Ricci, 19 settembre 1940, oggetto "Elenco delle casse contenente il materiale del R. Museo

Concludendo, con l'aiuto dei «pochi e fidati dipendenti», Quintavalle dovette organizzare il trasferimento e, successivamente, anche il «lavoro di redistribuzione ed occultazione delle opere» all'interno del deposito di Torrechiara. Nella sua *Relazione*, il Soprintendente indica le modalità con le quali riuscì a portare a termine operazioni tanto delicate, cioè:

Sgombra[ndo] di tonnellate di sassi occulti [gli] ambienti entro cui furono murate a secco le casse più piccole, imitando tanto bene la massiccia struttura delle cortine e scegliendo con tanta accuratezza i sassi meglio patinati dal tempo che sarebbe stato impossibile anche con la percussione ritrovarne il nascondiglio³⁵.

III. Il capitale umano

A seguito dei numerosi spostamenti del patrimonio artistico delle province di Parma e Piacenza al castello di Torrechiara, e il relativo occultamento all'interno delle mura e dei locali della fortezza, dovette necessariamente essere istituito un servizio di vigilanza permanente, diurna e notturna. Grazie alla compilazione delle liste dei turni da parte dei custodi, è possibile apprendere sia i nomi dei dipendenti di Quintavalle, stipendiati cioè dalla Soprintendenza, sia le modalità di attuazione del servizio di sorveglianza, effettuato regolarmente già dal settembre del 1940³⁶. Sebbene in alcune lettere inviate ad amici e colleghi e nella sua stessa *Relazione*, Quintavalle non menzioni mai esplicitamente l'avvio di tali operazioni, egli ne informa i propri interlocutori ogni qualvolta vengano menzionati i decentramenti delle opere d'arte verificatisi al castello a partire dal 1940³⁷. Sapendo poi che la regolamentazione del servizio di vigilanza venne disposta il 26 giugno dello stesso anno, e che sono presenti alcune liste dei turni non datate, si potrebbe ipotizzare che una parte del patrimonio artistico parmense avesse potuto abitare il ricovero ancora prima³⁸.

Infine, è lo stesso Quintavalle a pensare al deposito di Langhirano come luogo di decentramento ideale, a fronte dell'esperienza maturata a Guiglia³⁹. Le precise informazioni relative ai trasferimenti di oggetti artistici presso i locali del castello, volutamente coperte dal riserbo, avevano con ogni probabilità lo scopo di proteggere le azioni del Soprintendente e dei suoi collaboratori, permettendogli al tempo stesso la continuazione delle operazioni di decentramento al ricovero. Per quanto riguarda invece la *Relazione* dattiloscritta, corredata da una carpetta contenente quattordici fotografie – raffiguranti alcune fasi del trasporto delle casse all'interno del castello –, ciò che pare trasparire da queste testimonianze “in presa diretta” delle operazioni di salvataggio, sembra essere la precisa volontà di Quintavalle di trasmettere il proprio

di Parma destinate al ricovero di protezione”; Giorgio Monaco, Giulio Iacopi e Armando Ottaviano Quintavalle, 4 novembre 1942, “Verbale di consegna”; Giulio Iacopi ad Armando Ottaviano Quintavalle, 21 gennaio 1943, prot. 182, oggetto “Verbale di consegna”; Giulio Iacopi ad Armando Ottaviano Quintavalle, 20 febbraio 1943, prot. 351, oggetto “Verbale di consegna del materiale del Regio Museo di Parma” (AS CMP, filza n. 5).

³⁵ A.O. Quintavalle, *Relazione...*, p. 1(AS CMP).

³⁶ *Villa Paganini – Servizio di Guardia Notturna nel Mese di Settembre e Ottobre 1940 XVIII*, e *Villa Paganini – Servizio di Guardia Notturna nel Mese di Novembre 1940 XIX*, nel quale si aggiunge anche il castello di Torrechiara (AS CMP, filza n. 2). In Anonimo, s.d., «Turni di servizio di custodia, al locale di accentrimento del materiale archeologico per protezione antiaerea dal 19 settembre 1940 al 22 gennaio 1941» (AS CMP, filza n. 5).

³⁷ Cfr. [9] e [10].

³⁸ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98. Solamente un'ulteriore ricerca potrà portare a nuove scoperte documentarie e quindi ad ulteriori ipotesi.

³⁹ La scelta è dettata dalle comuni caratteristiche che entrambi gli accentramenti presentano, come ad esempio l'essere vecchi manieri fortificati sorti in zone provinciali e in altura, dotati di numerosi spazi sotterranei, cunicoli, gallerie e solide mura. Spattini, Veratelli 2020, p. 696; Salvatori 2018, pp. 227-246, doc. 1 e 2, p. 238.

operato ai posteri⁴⁰, come attesta altresì l'articolo apparso su «Mercurio», attraverso una vera e propria narrazione dei fatti accaduti a Langhirano.

In merito alle forti doti di leadership dimostrate dal Soprintendente nell'organizzazione dell'accentramento, queste si rispecchiano nella misura con cui il capitale umano impiegato a Torrechiara veniva coinvolto nelle attività di protezione e salvaguardia delle opere d'arte protette nel castello⁴¹. Quintavalle riuscì infatti a instillare nei suoi sottoposti un forte senso di impegno civico e morale necessario ad affrontare il compito richiesto, ad esempio attribuendo per il servizio di guardia al castello, le cariche di «custode capo» e di «capo servizio all'accentramento» ai dipendenti della Soprintendenza⁴². Sono gli stessi collaboratori a firmarsi in questo modo nei rapporti, redatti settimanalmente, fornendoci un interessante indizio circa la consapevolezza della responsabilità per il ruolo svolto⁴³.

Il personale di guardia al deposito era composto da diverse persone, molte delle quali compaiono ripetutamente quali firmatarie dei rapporti, ovvero Sante Bussolati, Riccardo Ricci, Dante Sarti e Ugo Verrani, dipendenti della Soprintendenza. Altri ancora, in qualità di salariati del Museo di Antichità, sono presenti solamente nelle liste per il servizio di guardia notturna – Luigi Bravi, Giovanni Dellapina, Angelo Mesto, Giovanni Milani, Pietro Pezzali e Franco Zilonfi – e tra questi, alcuni figurano come «custodi designati» e firmatari dei verbali di consegna delle opere del Museo all'accentramento di Langhirano⁴⁴. È altresì interessante constatare come l'idoneità al servizio fosse disciplinata dalle disposizioni già impartite dal Soprintendente a Guiglia ed eseguite anche a Torrechiara⁴⁵. I custodi poi, avevano la possibilità di difendersi dalle accuse d'incapacità mosse nei loro confronti – Ugo Verrani testimonierà infatti in favore di Angelo Mesto, dichiarando di non averlo «mai visto ubriaco» dal «giorno della sua assunzione nel ricovero»⁴⁶ – oltre a poter operare dei cambi di turno per il servizio di guardia⁴⁷.

Seguendo le disposizioni impartite a Guiglia, salvo i casi urgenti, anche a Torrechiara ogni quattro giorni doveva essere compilato un rapporto sul servizio di vigilanza da parte del custode designato, da recapitare poi all'ufficio del Soprintendente⁴⁸. Quintavalle lamenta infatti l'enorme fatica del custode Bussolati nella consegna – in bicicletta – dei rapporti e delle lettere inviate a

⁴⁰ Salvaguardia altresì vincolata dalla legge n. 1041/1940, pubblicata in *Disposizioni relative al divieto di alienazione e di esportazione delle opere d'arte per la durata della guerra*, Tipografia della Camera dei Fasci e delle Corporazioni, Roma, MCMXLII-XX (AS CMP, filza n. 3).

⁴¹ Spattini, Veratelli 2020, p. 701. Si ringrazia la professoressa Veratelli per il suggerimento di utilizzare il termine specifico di “capitale umano”, già presente nel suo articolo, per designare il ruolo dei dipendenti di Quintavalle. Tale concetto è di fondamentale utilità per rendere l'immagine più autentica del rapporto che intercorre tra il Soprintendente e i suoi collaboratori nella salvaguardia del patrimonio custodito a Torrechiara.

⁴² Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98.

⁴³ Spattini, Veratelli 2020, pp. 700-701. Possiamo per esempio constatare dai *Rapporti*, la “promozione” attribuita a Riccardo Ricci il 24 novembre 1941, che da semplice custode diviene “custode capo servizio”, carica mantenuta fino all'aprile del 1944 (AS CMP, filza n. 2).

⁴⁴ Grazie all'accordo tra il Soprintendente Quintavalle ed il Soprintendente alle Antichità di Bologna, Gioacchino Mancini, i custodi del Museo di Antichità vennero affiancati ai dipendenti della Soprintendenza, cfr. [11] e [12].

⁴⁵ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98.

⁴⁶ Ugo Verrani, appunto, s.d. (AS CMP, filza n. 2).

⁴⁷ Marcolini 1998, «2) Il cambio tra i custodi deve avvenire sul posto», *ibidem*. Il 2 febbraio 1944, ad esempio, il custode Dante Sarti avverte del cambio di turno con il custode Franco Zilonfi (AS CMP, filza n. 2). Giulio Iacopi ad Armando Ottaviano Quintavalle, 15 ottobre 1942, prot. 1824, oggetto “Missioni al luogo di accentramento del materiale d'Antichità e d'Arte”, «Penso che ai turni di missione al luogo di accentramento di antichità e di arte della Provincia di Parma debbano prender parte tutti i custodi in servizio presso il R. Museo di Antichità» (AS CMP, filza n. 5).

⁴⁸ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98, «12) Ogni novità va comunicata al Soprintendente immediatamente e col mezzo più rapido. Anche se non vi fosse nulla di nuovo, il custode Capo dell'accentramento invierà ogni 4 giorni un rapporto scritto al Soprintendente alle Gallerie di Modena – Palazzo della Pilotta Parma».

Torrechiara fino a Parma, compito tuttavia inderogabile per la continuazione delle attività⁴⁹. Per un periodo, le consegne non poterono essere effettuate a causa della confisca della bicicletta da parte dei soldati tedeschi, ai quali verrà reclamata la restituzione attraverso l'intercessione dell'allora tenente Albert Junker⁵⁰.

Tramite l'analisi dei rapporti, ancora, si apprende come venisse annotato l'acquisto della legna per il riscaldamento dei locali occupati dai custodi, insieme al peso ed ai relativi prezzi d'acquisto al quintale, il costo del trasporto al castello e le limitazioni al suo consumo impartite dal Soprintendente⁵¹. Anche l'utilizzo dell'acqua era rigidamente controllato, in quanto prezioso strumento per la prevenzione e la difesa dagli incendi che potevano verificarsi a seguito delle esplosioni provocate dai bombardamenti⁵². Per questa ragione, la manutenzione degli impianti idrici era necessariamente ordinaria ed eseguita attraverso il controllo delle pompe degli idranti, del livello dell'acqua nelle cisterne di raccolta e delle tubazioni, che ghiacciando durante l'inverno otturavano i vasconi dell'acqua ed i gabinetti utilizzati dal personale di guardia al deposito⁵³.

Il pagamento delle relative fatture era poi condiviso tra la Soprintendenza di Parma e la Soprintendenza alle Antichità di Bologna, attraverso l'utilizzo dei fondi messi a disposizione dal Ministero dell'Educazione per la protezione antiaerea del patrimonio artistico italiano⁵⁴. Con gli stessi capitali, oltre alle spese previste per il riscaldamento, venivano finanziati anche gli stipendi

⁴⁹ Armando Ottaviano Quintavalle a Carlo Anti, 20 dicembre 1944, prot. 1029, «Poiché i mezzi di comunicazione tra le città e la provincia sono limitatissimi e, per Torrechiara, ridotti ormai alla sola bicicletta» (AS CMP, filza n. 1).

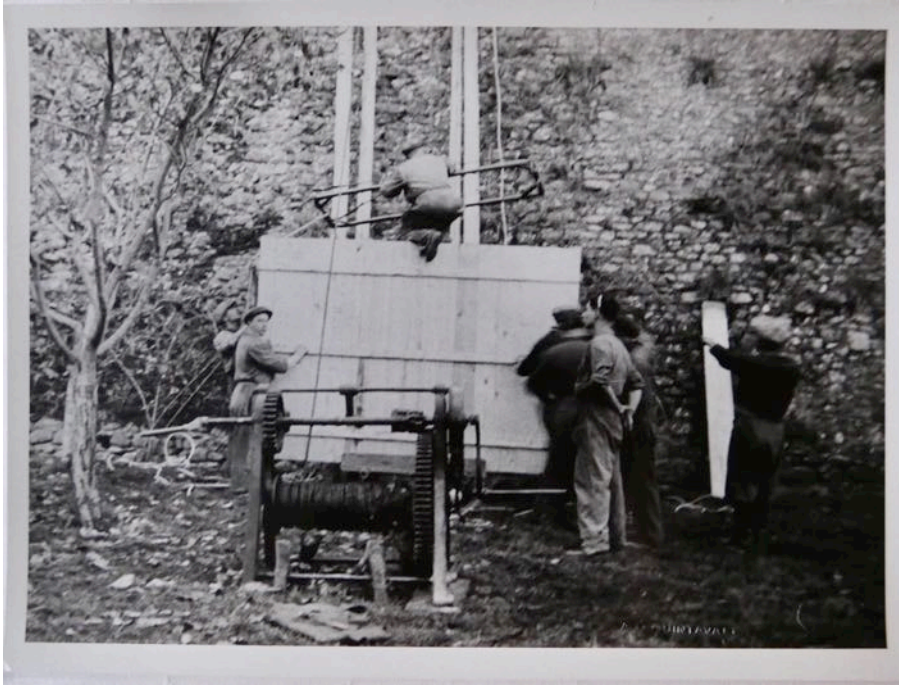
⁵⁰ Cfr. [13], [14].

⁵¹ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98, «11) Il consumo della legna per il riscaldamento del posto di custodia va limitato allo stretto necessario che non dovrà sorpassare i Kg. 30 giornalieri». Oltre alle numerose ricevute, Armando Ottaviano Quintavalle a Riccardo Ricci, «Acquistate subito presso Conte Zileri quintali 80 legna ardere per Galleria»; Riccardo Ricci, 4 marzo 1941, oggetto «Rapporto sul servizio di sorveglianza», «Il giorno 2 Marzo estato consegnato la legna e collocata nella stanza da Voi assegnata»; Riccardo Ricci, 28 ottobre 1941, oggetto «Rapporto sul servizio di sorveglianza», «Come siamo rimasti d'accordo ho conferito con il Cav. Lorenzi. Concede cinquanta quintali di legna benchè mi dice che la di già venduta al prezzo di L. 33 al quintale. A titolo di favore lo cede solo al Sig. Soprintendente a L. 32 [...] In quanto al trasporto mi permetto di suggerire che sarà bene vedere da qualche ditta di Parma Gondran, o Torelli, perchè questi anno il personale per trasportarla al posto» (AS CMP, filza n. 2).

⁵² Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98, «8) I serbatoi dell'acqua nella torre del castello vanno tenuti costantemente pieni, né è consentito di consumare tale acqua per altri usi». Ivi, doc. 59 e 60, p. 101. A seguito delle incursioni aerea sul castello di Torrechiara nel 1944, Quintavalle dovette inoltre occuparsi del restauro delle opere d'arte danneggiate: Armando Ottaviano Quintavalle al Ministero dell'Educazione Nazionale, 26 luglio 1944, oggetto «Statue di "Maria Luigia d'Asburgo" del Canova e di "Ercole" e "Bacco" d'arte romana del sec. II (fine) – III (inizi)»; Armando Ottaviano Quintavalle al Questore di Piacenza, 7 maggio 1944, prot. 339, oggetto «Arch. Sig. Pietro Berzolla; ricognizione e direzione dei recuperi delle opere d'arte sinistrate», e come si vede in generale in AS CMP, filza n. 4.

⁵³ Sante Bussolati, 12 aprile 1941, «La Ditta Betti a fatto trasportare il materiale per l'impianto delle tubazioni dell'acqua»; Sante Bussolati, 12 giugno 1941, «il fontanaio a già fatto il lavoro del vascone e il gabinetto»; Sante Bussolati, 16 ottobre 1941, «I lavori della tubazione dell'acqua continuano»; Sante Bussolati, 17 novembre 1941, «I lavori dei pozzi continuano, anzi con Ricci si è trovato una infiltrazione di acqua del tubo che viene dall'alto del vascone sarà una qualche guarnizione sicura»; Sante Bussolati, 14 gennaio 1942, «Quest'oggi il gran freddo è gelata l'acqua nel tubo che scorre nei gabinetti»; Riccardo Ricci, 24 gennaio 1942, «Le stufe sono state montate e funzionano bene. Causa il gelo la pompa non funziona»; Riccardo Ricci, 1 marzo 1942, «Vi comunico che oggi stesso è venuto idraulico Giovanardi di Langhirano per riparare il tubo incrinato, a due metri circa dalla ruota della pompa»; Sante Bussolati, 2 giugno 1942, «Oggi ho chiamato il fabbro Delmonte per una revisione alle valvole della pompa dell'Acqua che non funzionava»; Sante Bussolati, 20 aprile 1944, «a riguardo al soffitto del teatro c'è qualche goccia d'acqua che viene dentro che bagna il pavimento»; Riccardo Ricci, 10 marzo 1944, «[...] ofatto rinovare dal meccanico Delmonte la guarnizione del rubinetto danerto della pompa che alimenta l'acqua a questo accentramento» (AS CMP, filza n. 2).

⁵⁴ Cfr. [15], [16], [17], mentre in Gioacchino Mancini a Giulio Iacopi, oggetto «Indennità missioni P.A.A. – Pagamento», contiene tre assegni per i custodi Pezzali, Dallapina e Milani; in Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini, 7 novembre 1940, prot. 1614, il Soprintendente intercede per Pezzali, così da fargli ottenere un anticipo «sulle indennità di missione a lui spettanti per il servizio» (AS CMP, filza n. 5).



3, Anonimo, *Gli operai allestiscono l'impalcatura della gru per il trasporto di una grande cassa*, s.d. (1940 circa), stampa fotografica in bianco e nero, 8×11 cm, AS CMP foto, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali – Complesso Monumentale della Pilotta-Galleria Nazionale (prot. 2670)

dei custodi per l'espletamento del servizio di vigilanza, definito «missione» e spesso non pagato a causa della costante penuria dei mezzi economici della Soprintendenza⁵⁵.

In altri rapporti si accenna invece dell'arrivo delle casse contenenti le opere d'arte e del loro spostamento nei diversi locali del castello, oppure all'installazione del montacarichi per il sollevamento al piano superiore di quelle più pesanti ed ingombranti, nel caso in cui il trasporto a mano fosse risultato impraticabile, come attestano le stesse fotografie⁵⁶ (fig. 3). Vengono infine indicati, in un appunto del 17 maggio 1944, i nomi delle persone addette al trasporto delle casse all'interno dell'accentramento e il numero di ore lavorate⁵⁷. Il 6 maggio 1943, inoltre, Quintavalle viene informato dal custode Ugo Verrani di quante stanze del castello venivano utilizzate come deposito dei dipinti – ben 11 – e quante invece erano a disposizione del personale come alloggio per il servizio di guardia e dello stesso Soprintendente come abitazione⁵⁸. Una

⁵⁵ Gioacchino Mancini a Armando Ottaviano Quintavalle, 19 dicembre 1940, prot. 2999, oggetto "Parma – Missioni dei custodi inerenti alla difesa antiaerea", «Gli esigui fondi messi a disposizione di questo Ufficio sono esauriti e non sarà possibile pagare per ora le missioni in corso. È stato da me fatto un nuovo sollecito al Ministero, ma a tutt'oggi non mi è pervenuta risposta»; Bravi Luigi a Armando Ottaviano Quintavalle, 26 dicembre 1940, prot. 648, oggetto "R. Museo – Parma – Custodi salariati – Indennità di missioni al Presidio di Torrechiara", «[...] custodi salariati "MILANI" e "PEZZALI" i quali si trovano concordi, e dichiarano essere disposti a continuare a prestare servizio al Presidio di Torrechiara, pur rimanendo in sborso, in attesa di nuovi stanziamenti di parte degli uffici competenti» (AS CMP, filza n. 5).

⁵⁶ Sante Bussolati a Armando Ottaviano Quintavalle, 14 maggio 1944, telegramma, «Domattina 15 sarò costi per trasporto dipinti»; Ugo Verrani, 20 maggio 1943, «Oggi gli operai delle ditte Gondran han terminatol'impianto del montacarico» (AS CMP, filza n. 2). Armando Ottaviano Quintavalle a Giulio Iacopi, 19 dicembre 1942, prot. 1245, oggetto "Spese per lo spostamento di casse al luogo di accentramento opere d'arte" (AS CMP, filza n. 5).

⁵⁷ Anonimo, 17 e 21 maggio 1944, *Lavori eseguiti per trasporti di quadri nel Accentramento del Castello di Torrechiara* (AS CMP, filza n. 2).

⁵⁸ Ugo Verrani, 6 maggio 1943, «Il numero delle stanze di questo accentramento d'opere d'arte sono 19 – tutto compreso, così divise: accentramento n. 11 abitazioni S. Soprintendente n. 4. Custodi n. 4» (AS CMP, filza n. 2).

volta trovato posto alle casse contenenti il patrimonio artistico delle province di Parma e Piacenza, l'ispezione periodica dello stato di conservazione delle opere veniva effettuata mediante i sopralluoghi dei funzionari del Ministero e dei direttori delle istituzioni di Parma, della Regia Biblioteca e del Museo di Antichità⁵⁹.

Per il deposito di Torrechiara, infine, Quintavalle reputò necessario richiedere «a più riprese sin dal 1941 ad Armando Venè di “fissare una zona di isolamento intorno all’edificio”»⁶⁰ così da tenere alla larga i curiosi, avendo a disposizione un esiguo personale per la guardia del castello. A causa del «segreto di guerra»⁶¹, l'accesso al ricovero venne perciò consentito solo ai visitatori provvisti del regolare permesso rilasciato dal Soprintendente, come appunto funzionari del Ministero o ufficiali tedeschi⁶². Queste rigide regole di sicurezza personale, impartite dal Soprintendente per lo svolgimento del servizio di guardia all'accentramento, non si applicavano solamente ai custodi, ma anche ai proprietari delle collezioni artistiche ivi depositate⁶³. Quintavalle si riservò infatti il diritto di escludere dall'accesso al ricovero alcuni manufatti in metalli preziosi provenienti dal Museo di Antichità, negando al Soprintendente Iacopi il loro trasporto a Torrechiara poiché, sebbene non vi fossero ancora «state visite o peggio da parte di facinorosi di frazioni vicine» sino all'agosto del 1944, era noto «che nel Castello [vi erano] soltanto quadri od altro non immediatamente commerciabile», e che «senza alcun presidio di forze armate» e lo «scarso personale, per giunta ancora disarmato» di guardia al castello, Quintavalle non avrebbe potuto assumersi il rischio di pregiudicare «la sicurezza di tutto l'accentramento»⁶⁴.

IV. Un “modello Quintavalle” per la protezione delle opere d’arte in tempo di guerra

La ricognizione documentaria e fotografica fin qui illustrata, ci offre una chiara idea delle attività di salvaguardia promosse da Quintavalle e dal suo personale al castello di Torrechiara dal 1939 fino al 1944. Attraverso l'analisi di queste operazioni, è chiaramente riscontrabile un metodo solido e coerente, una sorta di *modus operandi* nella protezione delle opere d'arte messo in pratica dal Soprintendente fin dai primi banchi di prova al castello di Guiglia e alla Villa Paganini di Gaione⁶⁵. Le efficaci tecniche di protezione e sorveglianza attuate all'accentramento, unite alle capacità organizzative e logistiche del patrimonio parmense e piacentino, oltre al sostegno dell'interno personale di guardia e la costituzione di una rete di consenso all'azione del

⁵⁹ Sante Bussolati, *Rapporto sul servizio di sorveglianza*, 8 giugno 1941; Sante Bussolati, *Rapporto sul servizio di sorveglianza*, 16 ottobre 1941, «Il Dott. Monaco è venuto la mattina del giorno 15 per consultare la cassa numero 43 dei disegni e finirà domani giorno 17»; Sante Bussolati, *Rapporto sul servizio di sorveglianza*, 12 novembre 1941, «Oggi 13 c'è stato il Sig. direttore del R. Museo, che a fatto la verifica di n. 8 casse»; Riccardo Ricci, *Rapporto sul servizio di sorveglianza*, 6 maggio 1942, «Oggi nel pomeriggio accompagnato dal Dott. G. Monaco e venuto in visita all'accentramento il Prof. Iacopi Soprintendente alle antichità di Bologna»; Sante Bussolati, *Rapporto sul servizio di sorveglianza*, 21 ottobre 1942 (AS CMP, filza n. 2).

⁶⁰ Spattini, Veratelli 2020, p. 695; Salvatori 2018, p. 230.

⁶¹ Salvatori 2018, doc. 2, p. 238.

⁶² I custodi, dunque, avevano l'obbligo di comunicare a Quintavalle quali persone sprovviste o meno del permesso d'entrata si presentavano «alla porta del castello», come attestano numerosi *Rapporti* redatti dal gennaio 1943 all'aprile 1944, da parte di Bussolati, Ricci e Zilonfi (AS CMP, filza n. 2).

⁶³ Marcolini 1998, doc. 51, pp. 97-98: «4) uno dei custodi in servizio diurno e quello in servizio di notte dovrà indossare l'equipaggiamento della squadra di primo intervento», e «5) Ogni custode deve portare con se quando va a montare il turno all'accentramento, la propria maschera antigas che va tenuta sempre a portata di mano».

⁶⁴ Armando Ottaviano Quintavalle al Soprintendente alle Antichità dell'Emilia (Giulio Iacopi), 29 agosto 1944, prot. 766, oggetto “Parma-Museo di Antichità-Decentramento della suppellettile” (AS CMP, filza n. 1). Lo stesso episodio si verificò anche nel 1942, concludendosi con il diniego del Soprintendente: Giulio Iacopi a Giorgio Monaco e Armando Ottaviano Quintavalle, 3 novembre 1942, prot. 1959, oggetto “Restituzione ori del R. Museo di Antichità di Parma perché vengano portati al ricovero di P.A.A.” (AS CMP, filza n. 5).

⁶⁵ Spattini, Veratelli 2020, p. 695.

Soprintendente, concorrono insieme alla definizione di un vero e proprio «modello Quintavalle»⁶⁶ nella protezione del patrimonio artistico durante la guerra. Questo modello, infatti, si caratterizza per l'attiva partecipazione e la condivisione dell'esperienza da parte dei singoli protagonisti, da Quintavalle e i suoi dipendenti ai colleghi funzionari e Soprintendenti⁶⁷, fino agli ufficiali del Comando Militare Germanico di Parma, come appunto testimonia l'intero apparato documentario.

Dal 1944, con l'inasprirsi della situazione bellica e politica, anche l'attività del Soprintendente si fece più complessa. Durante l'ultimo anno di guerra, cioè dal giugno 1944, con l'ordine ministeriale di sgombero dei rifugi provinciali e il trasporto delle opere d'arte alle Isole Borromee, fino alla Liberazione nell'anno seguente, il Soprintendente dovette fronteggiare una situazione emergenziale che ruppe le regolari attività elaborate con grande impegno e partecipazione negli anni precedenti. Da questo momento infatti:

tutte le energie di Quintavalle saranno concentrate a scongiurare l'invio delle opere presso il Lago Maggiore, le cui sponde, sconfinanti in territorio svizzero, avrebbero potuto permettere il loro passaggio indisturbato in territorio straniero. Di questa ferma difesa basata sullo stratagemma di ritardo nell'invio delle opere ci rimane un fitto carteggio tra Quintavalle e il Ministero, costellato di continui richiami da parte del ministro Biggini e dal direttore Anti nei confronti del soprintendente dissidente⁶⁸.

In questa fase, dunque, il Soprintendente si ritrovò in mezzo a tendenze contrapposte: da un lato l'ordine di sgombero del ministro Carlo Alberto Biggini e le pressioni del Direttore Generale Carlo Anti, dall'altro gli stratagemmi attuati per ritardare l'invio delle opere, la collaborazione con i colleghi soprintendenti norditaliani e, contemporaneamente, le pressanti richieste inviate al Comando Militare Germanico per la ratifica della dichiarazione di "zona aperta" dalla guerra per il territorio circostante il castello di Torrechiara. A causa della complessità degli eventi e per la vastità della documentazione a riguardo, si è dunque deciso di non trattare in questa sede l'ultimo intenso anno dell'attività di salvaguardia del Soprintendente Quintavalle.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 701-703, «è proprio sull'appello a questo senso civico che si basa buona parte dell'operazione diretta da Quintavalle, quando interagisce con i vari Enti ecclesiastici, i direttori di musei, i collezionisti privati del territorio, per raccogliere consensi, sostegno (e ringraziamenti) a proposito dei loro beni nascosti dal soprintendente a Torrechiara assieme ai capolavori della Regia Galleria [...]. In questo frangente, il soprintendente Quintavalle fu in grado di realizzare un vero e proprio modello di tutela partecipato, in cui l'opera d'arte è intesa come bene pubblico e la sua tutela come pratica condivisa, aspetti che caratterizzano anche altri celebri e meno celebri salvataggi italiani», cit. p. 701.

⁶⁷ *Ivi*, p. 702, «Si tratta di un network nord-italiano sul quale una ricerca incrociata negli archivi potrebbe rivelare ancora aspetti inediti, dai rapporti con Roma ai vari piani strategici di difesa delle opere d'arte».

⁶⁸ *Ivi*, cit. p. 693.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Nella trascrizione dei documenti contenuti nel fascicolo *Torrechiara*, conservato presso l'Archivio Storico del Complesso Monumentale della Pilotta di Parma, il cui fondo è consultabile presso la Biblioteca della Galleria Nazionale, si è cercato di attenersi il più possibile al documento originale, come dimostra il mantenimento degli errori grammaticali. Al fine di snellire l'appendice, si è poi deciso di riportare solamente le citazioni salienti dei documenti qui presi in esame, indicando con [...] le eventuali omissioni dei brani riportati.

[1]. 1944, 18 agosto. Armando Ottaviano Quintavalle al Ministero dell'Educazione Nazionale. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 1.

[...]

Ricoveri di opere d'arte.

18 Agosto 1944 XXII

[...]

[...] Per ogni altra cosa e soprattutto per le eventuali e molto ipotetiche manomissioni o sottrazioni di opere da parte di malintenzionati nostrani, basteranno a stornarle i miei Custodi ed il nucleo di guardie giurate che, come ho detto nella mia n. 740 del 17 corr., sto organizzando; ma i "partigiani" della nostra montagna non hanno, almeno fino ad oggi, manifestato altra propensione che per i generi commestibili ed il denaro liquido, cose queste notoriamente inesistente nel Castello di Torrechiara. [...]

[2]. 1944. 12 settembre. Armando Ottaviano Quintavalle al Ministero dell'Educazione Nazionale. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 1.

[...]

12 Settembre 1944 XXII

[...]

[...] Il deposito di Torrechiara, come è già detto nelle mie relazioni dal 1940 in poi, è un grande complesso di opere; molte delle quali di vastissime dimensioni e senza imballaggio, in un Castello in cui la struttura quattrocentesca non permette alla maggior parte di esse il transito per le porte ed il trasporto dal primo al secondo spalto non si può effettuare che all'esterno, sollevando le opere con gru o con argani su castelletti; né vi è una corte inferiore per tenervi gli automezzi sotto carico. Questi non possono inoltre arrivare fino alla porta del Castello perché la via di accesso è molto ripida, come ripide ne sono le rampe interne, per cui occorre servirsi di un carrello speciale trainato da un trattore fin all'inizio dell'erta per portare le opere ai camions.

[...] A Torrechiara [...] oltre gli addetti all'accentramento, da me che lo dirigo al personale di custodia, non v'è uomo che si disinteresserebbe al deposito, né per l'amore e la cognizione delle opere stesse ne sarebbe possibile anche nelle più gravi contingenze, la dispersione o il danneggiamento. Come ho pure scritto, tutti i colti ed i migliori cittadini di Parma sono con me ed a mia disposizione per tale difesa [...].

[3]. 1945, 24 febbraio. Armando Ottaviano Quintavalle a Renato Bartoccini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 1

[...]

Castello di Torrechiara (Parma), 24 Febbraio 1945 XXIII

[...]

Caro Bartoccini,

ti ringrazio per aver voluto far cenno al Ministero del mio lavoro e dei rischi corsi per la salvaguardia delle opere d'arte affidatemi, ma ti prego, e ciò non per far vana e certamente fuori luogo mostra di coraggio, di voler pregare l'Eccellenza il Ministro ed il Direttore Generale di non aver ulteriori apprensioni in merito, in quanto, sia pure disarmati e soli come siamo qui, nessun pericolo minaccia ormai più noi e le opere che custodiamo, e che appunto per tale favorevole situazione, a determinare la quale è occorso tanto, non è assolutamente il caso nemmeno di tentare spostamenti di quadri che, oltre ad essere materialmente impossibile, dato lo stretto controllo esercitato su tutta la via da Langhirano a Parma dagli aeroplani inglesi, sarebbero intesi da tutti non precisamente come una ulteriore misura di salvaguardia delle opere d'arte.

[...] Pertanto e per la posizione stessa di Torrechiara, lungi da ogni obiettivo bellico e chiusura al Sud da una impervia barriera di monti, conviene più tenere qui il deposito d'arte la cui complessità è la ragione stessa della sua importanza, che trasferirlo altrove; e575 comunque, ai pericoli delle bombe e dei cannoneggiamenti, oltre quello che si è già fatto qui, è possibile ancora ovviare con ulteriori incavernamenti delle opere, mentre un mitragliamento sui convogli all'atto del caricamento o per la strada, o la caduta nel Po anche di una sola cassa, sarebbe tale gravissimo e irreparabile danno, da non aver in ogni tempo giustificazione [...].

[4]. 1944, 5 settembre. Armando Ottaviano Quintavalle ad Alfredo Barbacci. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 6.

[...]

5 Settembre 1944 XXII

[...]

[...] in risposta alla ultima circolare in merito, la n. 58, assicuravo il Ministero che per ogni evenienza nè io nè i miei dipendenti avremmo mai anche con pericolo personale lasciato incustodito il deposito di Torrechiara.

Questo si trova, come ho già fatto presente, in una posizione eccezionalmente favorevole rispetto alle eventuali zone di combattimento,829 perché lontano dalle arterie interessanti il traffico bellico, e sia perché in un punto morto della pianura pedemontana parmense. Per quanto poi ai partigiani od altro, nessuno ha mai tentato di danneggiare o manomettere il deposito [...].

[5]. 1939, 7 settembre. Giorgio Monaco ad Armando Ottaviano Quintavalle. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, *1939-1943, Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, fogli sparsi n. 6.

[...]

Oggetto: Sgombero del materiale artistico medioevale e moderno del R. Museo d'Antichità.

Parma 7 Settembre 1939/XVII

In risposta alla vostra in oggetto, e dopo che è stata fatta al R. Museo, dalla R. Soprintendenza alle Antichità di Bologna, la assegnazione di una somma per provvedere allo sgombero, mi premuro di comunicarvi quanto segue.

La R. Soprintendenza alle Antichità di Bologna mi ha trasmesso la somma di lire 6000.== (seimila) per lo sgombero del materiale archeologico ed artistico di maggior pregio. Poiché prevedevo, pur non avendo ancora avuto un preciso preventivo, che la somma non sarebbe bastata per lo sgombero anche del materiale medioevale e moderno, ho chiesto istruzioni in merito al Soprintendente alle Antichità di Bologna, che, con sua lettera n. 2141 ricevuta stamattina 7 c.m., mi fa notare "Quanto alla spesa, mi sembra naturale che la Regia Soprintendenza alle Gallerie debba sostenere in tutto od almeno contribuire, con i fondi a sua disposizione, alla tutela del materiale artistico della parte medioevale e moderna di codesto Museo". Ciò corrisponde a una necessità reale, che ho potuto constatare stamattina dopo aver avuto il preventivo della ditta

Spocchi, per le sole casse d'imballaggio. La sola spesa di casse per il materiale archeologico è di circa lire 3200.== (tremiladuecento), e per la rimozione, imballatura e facchinaggio sono necessarie al minimo lire 2000.== (duemila), e ciò limitandosi a un semplice spostamento delle statue di Velleia nei vani delle finestre, senza portarle via.

Per converso, per imballare solamente il materiale medioevale e moderno, quale elencato nell'Elenco già da me trasmessovi ieri, non ci vorranno meno di lire 4800.== (quattromila)(ottocento) di casse e gabbie.

Colla somma messami a disposizione potrò quindi al massimo contribuire per lire 1000.== (mille) per il materiale medioevale e moderno.

Attendo quindi di conoscere da Voi quali opere d'arte dovranno definitivamente essere designate a essere poste al sicuro e la misura del contributo che codesta Soprintendenza vorrà concedere per i lavori inerenti al loro sgombero [...].

[6]. 1939, 14 settembre. Giorgio Monaco ad Armando Ottaviano Quintavalle. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, fogli sparsi n. 7.

[...]

Oggetto Protezione antiaerea del materiale artistico medioevale e moderno del R. Museo di Antichità

Parma 14 Settembre 1939/XVII

A riscontro della vostra lettera in oggetto, vi trasmetto, compilato secondo il mod. Allegato A del Regolamento Prot. Antiaerea materiale artistico, l'elenco degli oggetti medioevali e moderni del R. Museo di Antichità di Parma, di cui predisporre lo sgombero. Sono pure indicate le casse con il loro numero e le relative misure interne. Ho pure indicato a matita, per vostra conoscenza, il prezzo da me preventivato, su indicazioni della ditta Spocchi di Parma, per la sola confezione delle casse e gabbie con legno nuovo.

[...] Termino facendovi presente la opportunità, possibilmente, di tenere, nel luogo di ricovero, vicino il materiale medioevale-moderno e quello archeologico del R. Museo.

Poiché in questi giorni avete la possibilità di esaminare Voi stesso il futuro luogo di ricovero, Vi prego quindi di tenere conto di questo fatto, tenendo presente che per tutto il materiale del Museo (archeologico e medioevale-moderno) sarebbero sufficienti da quattro a cinque camere di media cubatura

Non appena possibile, Vi prego infine di comunicarmi la disponibilità della vostra Soprintendenza per il materiale medioevale e moderno del R. Museo, per potere iniziare la fabbricazione delle casse, che non è possibile iniziare se non si è a conoscenza del numero definitivo delle casse e della somma che è possibile spendere [...].

[7]. 1940, 30 agosto. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, fogli sparsi n. 2.

[...]

Parma – Salvaguardia del patrimonio artistico.

30 Agosto 1940 XVIII

[...]

[...] mi prego comunicarVi che essendo pervenuta, per quanto non nella misura richiesta, l'autorizzazione alla spesa per la protezione ed il trasporto nei locali di accentrimento degli oggetti d'Arte e di cultura di questo patrimonio, fra giorni e, cioè, appena provveduto come alla ministeriale n. 3959 del 5 Giugno u.s. alla regolare stipula dei fitti, passerò all'attuazione del

progetto di protezione già predisposto e, quindi, al trasporto degli oggetti stessi a Gaione (Vigatto) ed a Ronco Campocanneto [...].

[8]. 1940, 29 luglio. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, *1939-1943, Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, fogli sparsi n. 5.

[...]

Salvaguardia del patrimonio artistico.

29 Luglio 1940 XVIII

[...] Nulla ancora posso dirVi in merito alla data in cui si effettuerà il trasporto ai luoghi di accentrimento degli oggetti d'Arte e di cultura del patrimonio artistico di questa Provincia e, soprattutto, della R. Galleria e del Museo di Antichità, in quanto sono ancora in attesa che il superiore Ministero mi autorizzi alla spesa preventivata, autorizzazione richiesta con pressanti lettere e telegrammi dall'11 giugno sc. al 1 corr., nonché sollecitata dalla Prefettura di Parma.

[...] In quanto al luogo di accentrimento prescelto per le opere del detto Museo, essendo stato di molto ridotto in seguito al Vostro sopralluogo il numero delle casse, sarebbe opportuno, così come ho avuto modo di dirVi a voce, trasportarle assieme con quelle della R. Galleria, della Galleria Stuard, dell'Archivio di Stato e di alcune Chiese, nella Villa Paganini in Comune di Vigatto (Parma), e ciò anche per lo scarso numero di personale disponibile che non permetterebbe di distaccare due presidi, uno alla detta Villa Paganini, e l'altro al Palazzo Recinto in Ronco Campocanneto (Comune di Treccasali) ove, su richiesta dell'Ispettore Dott. Monaco si era in un primo tempo deciso di alloggiare le opere del Museo [...].

[9]. 1945, 29 gennaio. Armando Ottaviano Quintavalle a Gottfried Lang, già pubblicata in R. Siviero, *L'Arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere italiane 1938 – 1963*, a cura di M. Ursino, Firenze, 1984, pp. 119 – 120. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 2, *Comando Germanico*.

[...]

Castello di Torrechiara (Parma), 29 Gennaio 1945 XXIII

[...]

Chiarissimo Dottore,

ho ricevuto a suo tempo il nuovo cartello protettivo per il Castello di Torrechiara ove, come sapete, sono depositate le opere d'arte di Parma e ringrazio vivamente il Colonnello Prof. Langsdorff e Voi per la cortesia e la sollecitudine usatemi, ulteriori prove della grande ed ambita solidarietà di codesto Comando nell'opera così vasta e complessa della protezione del patrimonio artistico e culturale cui è votata ogni nostra energia.

Fortunatamente, qui a Torrechiara, lontana com'è da ogni obiettivo di guerra e chiusa a Sud da impervi monti, ove dal 1940 ho portato tutto il portatile e dove continuamente provvedo a nuovi accorgimenti perché il deposito possa essere ancora più sicuro, non v'è, credo, da preoccuparsi di veri e propri pericoli di guerra, e per quanto alla minaccia aerea, fino ad oggi però mai attuata, basterà incavernare ancora altre opere in gallerie sotterranee per essere più che tranquilli [...].

[10]. 1944, 4 novembre. Armando Ottaviano Quintavalle a Francesco Borri. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 4, *Gli enti depositari... il trasferimento*.

[...]

Protezione antiaerea delle opere d'arte – Accentrimento di Torrechiara.

4 Novembre 1944 XXIII

[...]

Posso infine assicurarVi che il superiore Ministero, addivenendo per quanto alla protezione del patrimonio artistico di Parma alle proposte di questa Soprintendenza tendenti ad evitare ulteriori alee di danneggiamenti alle opere per il passaggio con mezzi di fortuna del Po o di manomissioni e dispersioni per il loro avviamento e giacenza in questo periodo di tanto angosciosa incertezza per la vita italiana in ricoveri di frontiera, ha disposto di non trasferire, come per altre province emiliane, il deposito di Torrechiara ma di lasciarlo come è stato in un quadriennio raccolto nel Castello ivi, custodito dal personale della Soprintendenza stessa e da me personalmente diretto [...].

[11]. 1940, 11 giugno. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, gruppo n. 2.

[...]

Parma – Personale del Museo

11 Giugno 1940 XVIII

[...]

[...] Per ovviare ai quotidiani prelievi di personale che hanno messo questa Soprintendenza nell'impossibilità di funzionare – dei sei custodi dipendenti non ne rimangono che due e uno in procinto di essere mobilitato anche lui – e per poter stabilire il servizio di custodia nei locali di accentramento, interessante anche codesta Soprintendenza, vivamente Vi prego di voler mettere a mia disposizione i custodi del Museo di Antichità di Parma al cui servizio di vigilanza, come a quello della Galleria, si provvederà cumulativamente e con elementi che fanno parte della squadra di primo intervento.

I custodi del Museo di Antichità sono tutti minorati di Guerra e pertanto in congedo assoluto – due di essi, soprattutto per tale loro qualità, li ho assunti io negli anni che ho diretto il Museo – né potranno, meno uno, il Larini che è invalido per fatti bronchiali, essere richiamati alle armi. Ciò, come il fatto che sono già pratici del servizio, mi darebbe la possibilità di procedere nell'attuazione delle misure di protezione antiaerea del patrimonio artistico e culturale delle provincie affidatemi – con quelle della Soprintendenza di Modena sono ben quattro e non ho nemmeno un ispettore! – attuazione che dovrei altrimenti sospendere non potendo affidarla ad un personale nuovo assunto, se pure è possibile ancora trovarne.

Ma, anche per il funzionamento del servizio di vigilanza negli Istituti di Parma e nei luoghi di accentramento in provincia, è necessario che l'elemento nuovo sia abbinato a custodi già pratici e, soprattutto, ben noti all'Amministrazione; ed è in ciò, oltre che nella necessità del lavoro e nell'assistenza all'imballaggio ed alla protezione sul posto delle opere nelle chiese ed Istituti parmensi, la ragione prima della richiesta.

Ho scritto già in merito al Ministero facendo presenti le particolari condizioni che si traducono in vera e propria impossibilità in cui si svolge il vastissimo e complessissimo lavoro delle due Soprintendenze affidatemi, ma è in modo particolare alla Vostra comprensione come al Vostro gentile appoggio che prospetto tali necessità, onde sia possibile in un momento così eccezionale per la nostra amministrazione continuare la nostra opera di conservazione e di tutela [...].

[12]. 1940, 20 giugno. Gioacchino Mancini ad Armando Ottaviano Quintavalle. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, gruppo n. 2.

[...]

Oggetto Parma – Personale del Museo.

Bologna, 20 giugno 1940 – XVIII

[...]

In relazione alla Vostra lettera sopra indicata, Vi dichiaro di essere ben lieto di mettere a disposizione di codesta Soprintendenza i custodi del Museo di Antichità di Parma per un servizio di vigilanza delle opere d'arte che saranno depositate per il periodo della guerra nella località prestabilita [...].

[13]. 1944, 18 settembre. Armando Ottaviano Quintavalle ad Albert Junker. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 2, *Comando Germanico*.

Torrechiara, li 18 Settembre 1944 XXII

[...]

Gentile Dott. Junker,

per la materiale impossibilità di venire a Parma – come ho comunicato a codesto Comando i “partigiani” mi hanno portato via l'automobile di servizio, né io posso per la mia invalidità di guerra fare tanti km in bicicletta – non ho da tempo il piacere di rivederLa [...] al latore, Custode Bussolati del mio Ufficio, è stata requisita la bicicletta con la quale viene da Torrechiara a Parma per cose di servizio da me comandategli. È il solo umile mezzo del quale si dispone per la tutela delle opere d'arte e non Le dico quanto prezioso; può interessarsi perché ne sia riveduta la requisizione e possibilmente restituita la bicicletta?

[14]. 1944, 19 settembre. Albert Junker ad Armando Ottaviano Quintavalle. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 1, *Trasferimento di dipinti nel ricovero alle Isole Borromee*, gruppo n. 2, *Comando Germanico*,

[...]

Parma, li 19 settembre 1944.

Gentile Professore,

sono lieto di poter comunicarVi che le Vostre preghiere sono state esaudite. La bicicletta del Bussolati è stata restituita [...].

[15]. 1940, 27 dicembre. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, *1939-1943, Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, fogli sparsi n. 1.

[...]

Parma-Missioni dei custodi inerenti alla protezione antiaerea

27 Dicembre 1940 XIX

[...]

[...] ho fatto interpellare i singoli custodi del R. Museo di Parma per sapere se potevano anticipare le spese della permanenza a Torrechiara fino a quando l'Economato di codesta Soprintendenza avesse potuto provvedere al loro rimborso. Come ero sicuro, tutti hanno risposto affermativamente, con piena comprensione dei particolari doveri incombenti al personale delle Belle Arti in questa congiuntura [...].

P.S. – Per quanto riguarda il contributo di codesta Soprintendenza alla spesa di riscaldamento degli alloggi dei custodi a Torrechiara tenuto presente che l'unica stufa impiantata deve rimanere accesa di continuo il giorno e la notte, con un consumo di legna non lieve, malgrado si sia cercato di ridurlo al minimo, esso dovrebbe essere di almeno un terzo della spesa preventivata che è di circa L. 1500, quindi L. 500.

Vi prego pertanto, anche in considerazione che per il doppio trasporto a Vigatto ed a Torrechiara, come per la sistemazione degli alloggi ivi, tutto il fondo a disposizione di questa Soprintendenza è stato non soltanto assorbito ma anche sorpassato, di voler fare in modo ch'io possa contare su tale contributo, per il quale particolarmente Vi ringrazio.

[16]. 1940, 20 novembre. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, gruppo n. 1.

[...]

Parma e Provincia – Locale di accentramento delle opere d'arte – Servizio di custodia.

20 Novembre 1940 XIX

[...]

In merito al servizio di custodia delle opere d'Arte nel nuovo accentramento del Castello di Torrechiara, ho anch'io considerata la convenienza di ridurre il più possibile il numero degli addetti a tale presidio, ma non penso che sia il caso, prima ancora che i R. Carabinieri abbiano istituito un posto fisso in questa frazione e prima di essersi resi esatto conto di tutte le necessità della sorveglianza, addivenire a cambiamenti troppo immediati, tanto più che il Castello è vastissimo, con numerosi sotterranei, scale e vani intercomunicanti, tale insomma da richiedere un vero e proprio servizio di scorte, non un piccolo presidio di tre uomini, quanti attualmente ve ne sono.

[...] Ma, oltre il servizio di sorveglianza che ha bisogno di almeno due uomini, uno per il giorno e l'altro per la notte, è necessario tenerne ancora un altro per i servizi di primo intervento, ora soprattutto che non è ancora impiantato l'idrante con una congrua riserva di acqua in cassoni sopraelevati.

Epperò spero, almeno da quanto sembra in seguito al richiamo a Parma di reparti della 80° Legione della M.V.S.N. dislocati in Toscana, di poter riavere un custode straordinario di questa Soprintendenza mobilitato dalla stessa e limitare così il concorso del Museo di Antichità ad 1 solo elemento, allo stesso modo come ho fatto per la Soprintendenza del Piemonte all'accentramento di Guiglia, ove sono depositate oggetti di Antichità e d'Arte di tale regione [...].

[17]. 1941, 11 gennaio. Armando Ottaviano Quintavalle a Gioacchino Mancini. AS CMP, fasc. *Torrechiara*, filza n. 5, 1939-1943, *Museo di Antichità. Opere trasportate a Torrechiara e salari dipendenti*, gruppo n. 3.

11 Gennaio 1941 XIX

[...]

Illustre Professore,

per i rigori veramente eccezionali di questo inverno, e per l'impossibilità da parte mia di aumentare la dotazione giornaliera di legna per il riscaldamento del presidio di custodia nel Castello di Torrechiara, Vi sarei sommamente grato se voleste gentilmente aderire alla mia richiesta di una partecipazione delle Vostra Soprintendenza alle spese del detto riscaldamento, onde rendere meno gravoso ai custodi il servizio di sorveglianza che, come sapete è continuativo e si svolge in ambienti vasti e non facilmente riscaldabili [...].

BIBLIOGRAFIA

Cappelli, Medogni 1994

Il Castello di Torrechiara. Storia, architettura, dipinti, a cura di G. Cappelli, P.P. Medogni, Parma, Public Promo Service, 1994

Cazzato 2001

Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001

Dragoni, Paparello 2015

In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la Seconda guerra mondiale, a cura di P. Dragoni, C. Paparello, Firenze, Edifir, 2015

Franchi 2010

E. Franchi, *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, Pisa University Press, 2010

Ginex 2018

G. Ginex, *“Sono Fernanda Wittgens”. Una vita per Brera*, Milano, Skira, 2018

Giusto 2007

M. Giusto, s.v. *Armando Ottaviano Quintavalle*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 497-503

Junker 1988

A. Junker, *Parma kaputt. Un tedesco racconta*, inserto speciale della «Gazzetta di Parma», CCLIII, 110 (24 aprile 1988), pp. 1-4

Marangon 2018-2019

E. Marangon, *“Mai la guerra passerà per Torrechiara”. Armando Ottaviano Quintavalle e la salvaguardia del patrimonio artistico di Parma e dei suoi territori durante la Seconda Guerra Mondiale (1940-1945)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Parma, a.a. 2018-2019, relatore Prof. G.C. Spattini, correlatrice Prof.ssa F. Veratelli

Marcolini 1998

G. Marcolini, *La Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte di Modena e Reggio Emilia contro la guerra: la difesa e la salvaguardia del patrimonio artistico*, in *Il valore della tutela. Storia e attualità della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia*, a cura di J. Bentini, vol. 1, Modena, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia, 1998, pp. 61-131

Melis 2018

G. Melis, *La macchina imperfetta. Immagine e realtà dello Stato fascista*, Bologna, Il Mulino, 2018

Melograni 2016

A. Melograni, *«Per non ricordare invano». Il “Diario” di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione Generale delle Arti (1940-1946)*, «Bollettino d'Arte», 7, 100, XXVII (luglio-settembre 2015), pp. 115-200

Modigliani 2019

E. Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, Milano, Skira, 2019

Morbidelli 2014

La cultura negli anni '30, a cura di G. Morbidelli, Firenze, Passigli Editori, 2014

Quintavalle 1945

A.O. Quintavalle, *Strategia delle opere d'arte*, «Mercurio», II, 16, 1945, pp. 112-116

Salvatori 2018

R. Salvatori, *Il Soprintendente Armando Ottaviano Quintavalle e l'accentramento di opere d'arte nel Castello di Torrechiara durante la Seconda guerra mondiale. Documenti e fonti dall'Archivio della Soprintendenza di Parma e Piacenza*, «Bollettino d'Arte», 7, 102, XXXIII-XXXIV (gennaio-giugno 2017), 2018, pp. 227-246

Serchia 2018

L. Serchia, *«La settima porta: qui trovasi una scultura marmorea del signore e fondatore»: documenti, nuove ipotesi e inediti sulle fasi costruttive e trasformative del castello di Torrechiara*, «Bollettino d'Arte», 7, 102, XXXIII-XXXIV (gennaio-giugno 2017), 2018, pp. 97-130

Sgarbozza 2005

I. Sgarbozza, *Venezia 1935-1945. La difesa della città dai pericoli degli attacchi aerei*, in *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. Callegari, V. Curzi, catalogo della mostra (Roma, 21 dicembre 2005-19 febbraio 2006), Bologna, Bup, 2005, pp. 129-136

Spattini, Veratelli 2020

C.G. Spattini, F. Veratelli, *Armando Ottaviano Quintavalle e il salvataggio della Regia Galleria di Parma (1943-1945)*, *Storia di Parma. La storia dell'arte: secoli XVI-XX*, a cura di C.A. Quintavalle, vol. X, Parma, 2020, pp. 671-703

Summer 1991

L. Summer, *Il Castello e la Badia di Torrechiara. Nuova guida storico-artistica*, Pro-Loco Langhirano, Parma, Tipografia Benedettina, 1991

Torrechiara 1972

Torrechiara: rivivere un tempo antico, Parma, Amici della Badia di Torrechiara, 1972

Sergio Marinelli, *Storia della prospettiva significativa*, Verona, Colpo di fulmine Edizioni, 2021, 231 pp., 170 ill.

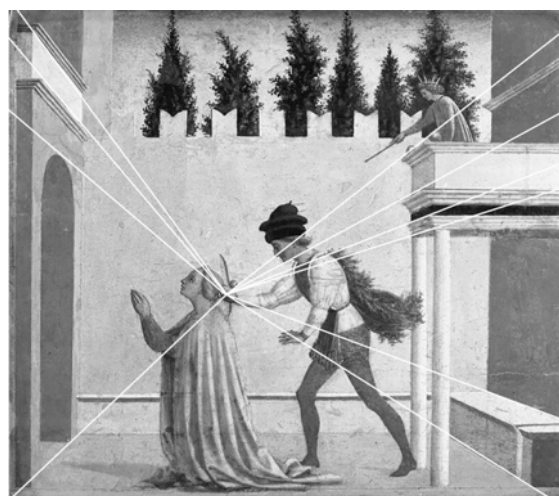


La *Storia della prospettiva significativa*, ora pubblicata da Colpo di fulmine, è la continuazione degli studi prospettici di Sergio Marinelli, iniziati nella sua giovinezza con la tesi di laurea sulla prospettiva di Jacopo Tintoretto e Paolo Veronese. Riprendendo il tema, l'autore si propone la sistematizzazione del tema in un contesto storico più generale, italiano ed europeo. Ne risulta la rilettura e la riconsiderazione, in qualche caso anche ribaltante, della storia dell'arte attraverso gli schemi prospettici, dai testi della pittura del Quattrocento ai nostri giorni. Marinelli cerca lo sguardo dell'artista oltre la pellicola pittorica, si muove nello spazio e nel tempo, indaga il rapporto storico tra gli artisti, cercandolo attraverso i sistemi prospettici delle loro opere. Ricerca i significati delle immagini aiutandosi, e aiutandoci, con la prospettiva quale strumento di analisi, seguendo le linee prospettiche, fasci indicatori e sottolineatori dell'azione. Indagando il

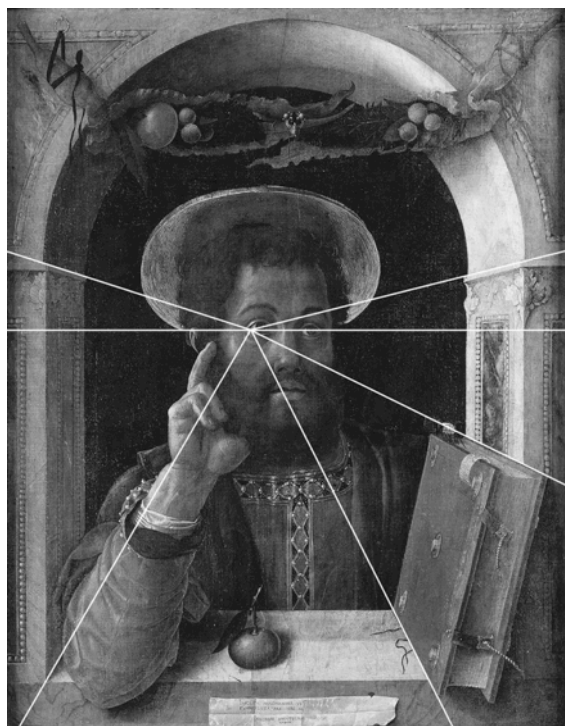
rapporto fra realtà pittorica e percezione, vuole individuare che cosa c'è al di là di quello che vediamo, usando la prospettiva quale guida della visione e strumento indicativo della narrazione.

La prospettiva, in questo momento di possibile perdita della prospettiva per l'intera umanità, soprattutto per le giovani generazioni, diventa guida della visione e strumento della narrazione. Siamo tutti macchine percettive limitate, non è solo colpa del nostro corredo genetico. Influiscono negativamente anche i limiti culturali e cognitivi. Le linee indagatrici precise dello spazio, che la prospettiva ci aiuta a riconoscere, sono anche strumenti di un racconto, ora spirituale, ora pietoso, ora celebrativo, mostrato dall'artista creatore, ci aiutano nella comprensione, arricchiscono l'idea che ci facciamo di un'immagine, di un autore, di un committente, del mondo fisico, storico e culturale in cui collochiamo l'opera. La nostra fragilità ci fa preferire tutto ciò che ha margini definiti, che una cornice racchiude. In ogni atto d'osservazione c'è un'aspettativa di significato e la prospettiva può essere una chiave di lettura, una finestra aperta su ciò che guardiamo, su ciò che cerchiamo. Con la conoscenza e la consapevolezza della prospettiva il nostro sguardo indagatore si fa più profondo e complesso.

Con l'Umanesimo e l'introduzione della prospettiva centrale nelle arti figurative, ogni



1, Domenico Veneziano, *Martirio di santa Lucia*, Berlino, Gemäldegalerie

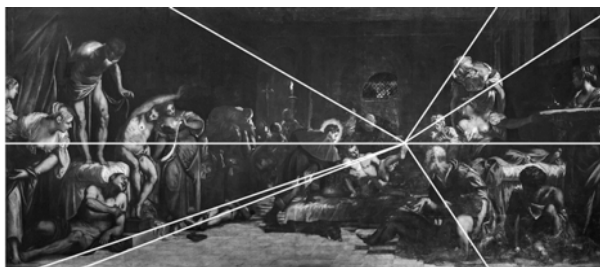


2, Andrea Mantegna, *San Marco*,
Francoforte, Städel Museum

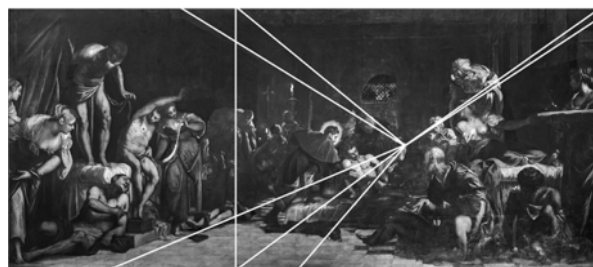
immagine era interpretata quale rispecchiamento scientifico della realtà. Erwin Panofsky, sua è *La prospettiva come "forma simbolica"* del 1927, e Marisa Dalai Emiliani, che ha accompagnato con un fondamentale saggio la traduzione italiana del testo nel 1961, hanno analizzato la prospettiva in sé, evidenziandola quale mutevole pratica di bottega, non esercizio di teoria, senza interrogarsi sul significato delle immagini. Negli anni Ottanta del Novecento incominciarono a notarsi nelle opere le prime coincidenze tra i sistemi prospettici e quelli semantici, ma gli studi sulla prospettiva storica sono pressoché scomparsi negli ultimi decenni, troppo complicati, troppo poco remunerativi per gli studiosi e gli editori. Eppure la prospettiva è un invito all'analisi psicologica dei protagonisti, ci sollecita al confronto con i personaggi, ci testimonia tutta la didattica dimostrativa della Controriforma, con l'esposizione e la spiegazione al popolo delle benemerite della Chiesa di Roma.

«La convergenza sull'occhio di un personaggio rappresentato, controparte di quello del riguardante, nella raffigurazione

artistica, pare l'aspetto primario del discorso, il più legato al significato stesso dello strumento prospettico», scrive lo studioso (p. 9). Marinelli ricorda la convergenza sull'azione, l'evidenza visuale di un gesto, associandole al fenomeno della percezione del movimento, quale è spiegato da J.J. Gibson in *The perception of the visual World* (Boston 1950). Non si occupa di concetti teorici. Accompagna il lettore e osservatore invitandolo ad osservare dalla pala di Santa Lucia de' Magnoli di Domenico Veneziano, con la martire accoltellata alle spalle sul collo con enfasi gestuale dall'assassino, dal *San Marco* di Andrea Mantegna a *La partenza degli Argonauti* di Giorgio de Chirico, aiutandolo a individuare nel coltello dell'assassino, nell'occhio destro del santo dello Städel Museum di Francoforte e nella piccola nave del quadro nel Castello di Rivoli il significato delle opere. Ha indagato i precisi significati delle rappresentazioni di Michael Pacher, di Lorenzo Lotto, ma è Jacopo Tintoretto l'artista cui Marinelli dedica più pagine. La chiesa di San Rocco con i suoi teleri è la palestra degli studi prospettici di Jacopo. Seguendolo nelle pagine che accompagnano la vita artistica del pittore, immaginiamo il pittore solo nella sua bottega, nel suo buio teatro-laboratorio dotato di lumi artificiali e modellini di cera. Vediamo l'autore guidarci ad individuare il gesto benedicente del Cristo nella *Cena in Emmaus* di Budapest, privilegiare il San Marco in picchiata rovesciata a liberare lo schiavo dall'impalamento, a determinare la vittoria della Giustizia. Le prospettive ribaltate, quelle polifocali, la lateralità delle convergenze evidenziano con la perdita del centro l'azione dei protagonisti, sono fasci indicatori del loro operato. Nel San Rocco che guarisce un appestato non è il santo aureolato il perno della visione. Lo vediamo fra appestati nella chiesa che fungeva anche da ospedale e che conserva le sue reliquie, lo costatiamo salire su un letto con gli stivali, su quel letto un giovane nudo solleva una gamba e ci mostra la pianta del suo piede. È un gesto volgare? Tintoretto, con le linee



3, Jacopo Tintoretto, *San Rocco guarisce un appestato*, Venezia, chiesa di San Rocco



4, Jacopo Tintoretto, *San Rocco guarisce un appestato*, con schema di sezione aurea, Venezia, chiesa di San Rocco

prospettiche dirette all'alluce del giovane, ci dice che è il segno della sua guarigione, della sua recuperata mobilità donatagli dal santo sopraggiunto. Caravaggio si servirà della luce per indicare il momento preciso dell'azione, Tintoretto usa la prospettiva, la sua interpretazione della prospettiva.

Marinella Pigozzi