

CONCORSO

arti e lettere



VIII
2016

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Maria Villano

Redazione

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Serena Benelli, Giulio Dalvit, Elisa Maggio, Giovanni Renzi, Massimo Romeri

Comitato scientifico

Elisabetta Bianchi, Marco Mascolo, Antonio Mazzotta, Federica Nurchis, Paolo Plebani, Paolo Vanoli

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: Antonio Mazzotta: pp. 6, 8, figg. 1-2: Pinacoteca Ambrosiana / De Agostini: pp. 16, 21, figg. 1, 4; p. 58, figg. 1-3; Fotostudio Rapuzzi, Brescia: p. 74, fig. 3.

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2016 Lubrina Editore Srl
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396
e-mail: editorelubrina@lubrina.it - web: www.lubrina.it

ISSN: 2421-5376

ISBN: 978-88-7766-603-1

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.



Sommario

Editoriale	5
Marco Flamine, <i>La «Madonna greca» di Santa Maria Segreta a Milano</i>	7
Massimo Romeri, <i>Ipotesi per un Ecce Homo all'Ambrosiana</i>	17
Elena Rame, <i>Un'opera bolognese per i Barnabiti: intorno al Martirio di San Paolo di Francesco Carboni in San Marco a Novara</i>	27
Adam Ferrari, <i>Un bolognese per la Confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona</i>	37
Floriana Conte, <i>Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera</i>	47
Andrea Daninos, <i>Cere borromaiche e sviste ambrosiane</i>	59
Fiorella Frisoni, <i>Per Clemente Bocciardo genovese nel Bresciano</i>	71
<i>Appendice documentaria</i>	77
Giulio Dalvit (con Giuliana Pignolo), <i>Milano – New York et retour: un murales dimenticato di Keith Haring in via Laghetto?</i>	83



1-3. Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia, *Anima dannata*, *Anima purgante*, *Anima beata*, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca

Andrea Daninos

Cere borromaiche e sviste ambrosiane

Nell'accettare con grande piacere l'invito a collaborare a questo numero di «Concorso» mi sono reso conto di un fatto: è molto difficile fornire notizie su artisti "forestieri" operanti in Lombardia nel campo della scultura in cera. Se in passato è stato possibile riportare in luce le figure di alcuni ceroplasti lombardi dimenticati, quali Anteo e Giovanni Paolo Lotello, attivi in Baviera e in Francia, o Martino Pasqualigo, operante a Venezia,¹ risulta invece molto più difficile documentare le presenze "esterne" in Lombardia (ma il discorso vale anche per il Piemonte). Le notizie su questi artisti sono infatti pressoché inesistenti e all'interno degli stessi musei lombardi scarseggiano opere di un qualche rilievo. Unica eccezione il piccolo ma significativo nucleo di cere conservato alla Pinacoteca Ambrosiana. È infatti merito della passione collezionistica di Federico Borromeo se, come si vedrà, le opere di due dei maggiori plasticatori attivi tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento si conservano oggi a Milano.

Ma i solerti custodi del patrimonio artistico lasciato dal cardinale Federico, così pronti a difendere consolidate autografie luinesche,² non altrettanta cura hanno dedicato alla schedatura delle opere loro affidate. Avviene così che, per limitarmi al mio solo campo di studio, delle opere in cera acquisite dal Borromeo e ben note agli studi, si continuino a ignorare i nomi degli autori e le relative voci bibliografiche, sia nelle guide degli ultimi anni che nel quinto tomo dei volumi dedicati alle collezioni della Pinacoteca che ha visto la luce nel 2009.³ Ritengo quindi utile emendare qui gli errori e integrare le notizie, basandomi sulle schede di quest'ultimo catalogo.

È questo il caso, per esempio, delle cere che raffigurano tre dei quattro *No-vissimi*, ossia gli eventi ultimi cui va incontro l'uomo (Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso): un *Dannato*, un'*Anima purgante* e un'*Anima beata*, così descritte:

Scultore milanese

(inizi del XVII secolo)

1720. *Dannato*

cera policroma modellata, lamina d'oro, vetro, legno

11 × 9,5 cm

(n. inv. 272)

Scultore milanese
(inizi del XVII secolo)

1721. *Anima purgante*

cera policroma modellata, lamina d'oro, lamina d'argento, vetro policromo, legno

11 × 9,5 cm

(n. inv. 273)

Scultore milanese
(inizi del XVII secolo)

1722. *Anima beata*

cera policroma modellata, lamina d'oro, lapislazzuli parzialmente dorato, smalto, ebano

11 × 9,5 cm

(n. inv. 274)

Sebbene nei cataloghi della Pinacoteca siano sempre state ritenute opera di un artefice milanese o lombardo degli inizi del XVII secolo, le tre cere sono tuttora esposte con l'incongrua indicazione «stile di Giulio Gaetano Zumbo», artista nato a Siracusa nel 1656.⁴ Queste opere, in nulla associabili a una presunta «raffinata arte ceroplastica milanese»,⁵ sono in realtà da ricondurre alla produzione del pittore e ceroplasta siciliano attivo a Napoli Giovanni Bernardino Azzolino (Cefalù, 1572 – Napoli, 1645), al quale sono state restituite da Viviana Farina nel 1999.⁶

Una bibliografia ben più vasta riguarda le numerose versioni – non tutte sicuramente autografe – dello stesso soggetto: le più note si conservano a Londra (Victoria and Albert Museum, inv. A.65- A.66-1938), Roma (Museo Praz, inv. 393-395) e Firenze (Palazzo Pitti, inv. A.s.e. 1911, 180-181). Le redazioni di Londra e Firenze, per esempio, già attribuite a Giulio Gaetano Zumbo,⁷ sono state ricondotte ad Azzolino da Alvar González-Palacios nel 1980⁸ sulla base di una menzione contenuta nelle *Vite* di Raffaello Soprani, in cui sono citati quattro *Novissimi* in cera realizzati per Marcantonio Doria.⁹ Ma ancor prima, nel catalogo della vendita all'asta della collezione Schevitch tenutasi a Parigi nel 1906, tre cere dallo stesso soggetto erano già correttamente attribuite ad Azzolino da Demetrio Salazaro, ispettore dei Musei napoletani.¹⁰

Le cere ambrosiane, così come altri esemplari noti, corrispondono poi esattamente alle incisioni dei *Novissimi* realizzate nel 1605 dal tedesco Alexander Mair (fig. 4). Non è ancora stato appurato però se queste incisioni derivino dalle cere o se siano servite da modello per il ceroplasta (fig. 4).¹¹



4. Alexander Mair, *Anima beata*, 1605

Nonostante la prima menzione di opere in cera di Azzolino risalga al 1608 e riguardi il pagamento ricevuto per «dieci teste di cera, che fa per la contessa di Lemos»,¹² la presenza dei *Novissimi* nel codicillo del 1611 al testamento di Federico Borromeo costituisce a oggi la prima testimonianza specifica di questo soggetto.

Resta ancora da chiarire se Federico sia entrato in possesso di queste sculture a Roma o se gli siano giunte da Genova grazie ai rapporti con i Doria, in particolare con Giovan Carlo (1576-1625); in alternativa si potrebbe supporre che nella stessa Milano spagnola potessero circolare simili opere. Non va infatti dimenticato che «almas de çera» di Azzolino erano assai diffuse in Spagna: alle varie menzioni inventariali, non sempre recepite dagli studi, e alle opere tuttora presenti *in loco*¹³ si dovranno ora aggiungere tre cere dallo stesso soggetto di quelle ambrosiane, donate al convento di Santa Clara a Medina de Pomar (Burgos) da Juan Fernández de Velasco, a più riprese governatore di Milano tra il 1592 e il 1612.¹⁴

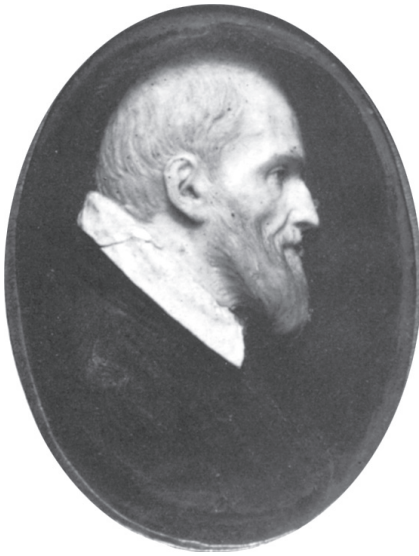


5. Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia, *Un moribondo, Limbo, Purgatorio, Inferno, Paradiso*, Vercelli, Museo Borgogna

Andrà infine ricordato come anche il medaglista Giulio De Grazia (Napoli, documentato dal 1610 al 1634), amico e sodale di Azzolino, realizzasse opere in cera, tra cui i *Novissimi* menzionati da Camillo Tutini nel 1664.¹⁵ Per il momento converrà dunque più cautamente indicare le cere dei *Novissimi* con la dicitura «Giovanni Bernardino Azzolino e/o Giulio De Grazia».

Non è però questo l'unico problema legato ai *Novissimi*. Bisogna infatti sottolineare che l'«Anatomia dell'ossatura umana» indicata da Raffaele Soprani tra le quattro cere possedute da Marcantonio Doria non compare in nessuna delle redazioni note ed è sostituita, in alcuni casi, dalla figura di un uomo sul letto di morte mentre, alle quattro cere, si aggiunge talvolta la raffigurazione di un'*Anima al Limbo*.

In attesa di pubblicare alcune novità sull'argomento, anticipo qui l'esistenza di una serie di cere, riunite in un unico pannello, in cui sono presenti le cinque raffigurazioni. Si tratta di un'opera acquistata nel 1899 da Antonio Borgogna in un'asta tenutasi a Torino¹⁶ (oggi a Vercelli, Museo Borgogna) e ignorata sinora da quanti si sono occupati dell'argomento (figg. 5, 8).¹⁷



6. Ludovico Leoni, *San Filippo Neri*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



7. Scultore milanese (?) del XVII secolo, *Ecce Homo*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

Un altro caso bisognoso di precisazioni è quello concernente il ritratto in cera policroma raffigurante Filippo Neri:

Scultore romano
(1586-1595 circa)

1725. *San Filippo Neri*

cera policroma modellata, pietra; 7 × 7 cm (rilievo 5,2 × 4 cm)
(n. inv. 278)¹⁸

Il ritratto del Santo, in precedenza genericamente indicato come «Arte italiana»,¹⁹ è oggi invece ricondotto alla mano di un ignoto scultore romano.

Nell'edizione inglese del catalogo della Pinacoteca a cura di Antonia Falchetti, la cera era erroneamente indicata come proveniente dalla donazione di Flaminio Pasqualini del 1670.²⁰ La stessa illustrazione dell'opera induceva a ritenere corretta tale provenienza sulla base dell'accostamento, riportato alla stessa dimensione, con un altro ovale in cera – un *Ecce Homo* – effettivamente giunto in Ambrosiana con la donazione Pasqualini (fig. 7).²¹

Il ritrattino è stato invece correttamente ricondotto alla mano del ceroplasta padovano Ludovico Leoni da Olga Melasecchi già nel 1998, attribuzione che ha trovato concorde la critica successiva.²² Ludovico Leoni (Padova, 1542 – Roma, 1612), padre del più noto Ottavio, fu medaglista e ceroplasta attivo tra Padova e Roma. Il suo primo biografo, Giovanni Baglione, ricordava che «nel fare i ritratti in cera, massimamente alla macchia, così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire alla sfuggita, egli in ciò era famosissimo. Da sé solo con la memoria, simili li faceva; ed era prerogativa, e dote d'animo e d'ingegno non così ad altri conceduta, d'havere sì gran talento, come egli possedeva sì, che per la vivezza, e per la similitudine de' suoi ritratti era sopra tutti eccellente. [...] Non vi fu Principe nel suo tempo, che dal Padouano non fusse ritratto; né Principessa, o Dama Romana, che il Leone al vivo rappresentata nelle sue opere non havesse. Facea le imagini di cera colorite, e a vedere quei ritratti, era cosa di stupore, con ogni diligenza, e naturalezza terminati».²³

La cera è stata sicuramente acquistata da Federico Borromeo a Roma. Il fatto è confermato dalla menzione – contenuta in una lettera inviata a Milano nel 1590 dall'oratoriano Giovanni Domenico Sant'Elia al sacerdote Giulio Petrucci, già tesoriere di Carlo Borromeo – di un ritratto di Filippo Neri opera di «messer Ludovico Padovano acquistata da un cardinale».²⁴ L'identità del cardinale è svelata dalla testimonianza di un altro oratoriano, Pietro Consolini: «So che esso vivente furono fatti di lui ritratti e fra gli altri ne viddi uno in cera, che l'havea fatto fare il Card.le Federico Borromeo».²⁵ Trova così riscontro anche l'ipotesi, già avanzata nel 1909 da Achille Ratti, all'epoca attento riorganizzatore delle collezioni ambrosiane, che il ritratto del futuro santo fosse stato eseguito quando questi era ancora in vita. Secondo Ratti, lo stesso Federico avrebbe richiesto a Filippo Neri di posare per il ritratto, realizzato – aggiungiamo noi seguendo Baglione – da Ludovico Leoni «alla macchia».²⁶

Il più recente catalogo della Pinacoteca elenca inoltre tre cere non provenienti dal lascito di Federico Borromeo: il già citato *Ecce Homo*, giunto con il lascito di Flaminio Pasqualini, e due ritrattini (inv. 276-277) ascritti ad Antonio Abondio, per cui valgono ancora le osservazioni – purtroppo senza seguito – di Barbara Agosti.²⁷

Per concludere questo *cabier de doléances*, varrà infine la pena interrogarsi su alcune assenze riscontrate nei cataloghi successivi agli anni Cinquanta rispetto agli elenchi d'opere diligentemente redatti da Achille Ratti. Un rilievo in cera raffigurante la *Morte della Vergine*, non compresa nel recente catalogo, sta invece appeso alle pareti della Pinacoteca,²⁸ mentre mancano all'appello un *Ritratto di Pio V* in cera e altri tre ritratti non meglio specificati della stessa



8. Il pannello con i *Novissimi* oggi al Museo Borgogna di Vercelli, in una fotografia del 1899

materia.²⁹ Infine nel 1907 nel Museo Settala appena riallestito, si conservavano il ritratto in cera di Ludovico Settala e quello di «Manfredo in scatolino miniato» da identificarsi con le «medaglie in cera» ancora menzionate nella guida di Giovanni Galbiati del 1951, unitamente agli avori torniti da Manfredo Settala.³⁰ Sul destino di questi ultimi ha scritto Alessandro Morandotti,³¹ ma ancora una volta nessun cenno della dispersione in tempi recenti di questi e di altre opere del museo settaliano si ha nel sesto e ultimo tomo dei cataloghi della Pinacoteca Ambrosiana.³² Il tutto con buona pace di Federico Borromeo che scriveva: «non sia lecito levargli [i quadri] dai luoghi loro nei quali già sono posti».³³

1 A. Daninos, *Qualche novità sulla scultura in cera tra Cinquecento e Settecento*, in «Prospettiva», 132, 2009, pp. 88-99; Id. *Martino Pasqualigo lo "sfregiato" del Leoni*, in «Prospettiva», 146, 2013, pp. 44-54.

2 <<http://storiadellarte.com/2014/06/il-dipinto-ritirato-dallambrosiana-alla-mostra-di-luini-intervista-a-giovanni-agosti-e-jacopo-stoppa.html>>. Sul livello della polemica, che giunge al punto di inaugurare un nuovo metodo critico: <http://www.ambrosiana.eu/ftp/Ambrosiana/Pinacoteca/Convegno_internazionale_20150609/Crepuscolo/Crepuscolo_dei_critici.pdf>.

3 C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto. Raccolte archeologiche – Sculture*, Milano, Electa, 2009, pp. 212-214, nn. 1720-1722. Curiosamente solo nella scheda di catalogo n. 1722 (*Anima beata*, inv. 274) si indica correttamente l'essenza lignea utilizzata per la cornice (l'ebano), riservando una più generica dicitura «legno» per le altre due opere.

4 Si veda P. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 282 (trad. it. Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 284).

5 Secondo C. Spanio (in *Pinacoteca Ambrosiana*, p. 214) la ceroplastica milanese della seconda metà del Cinquecento è «ben rappresentata da Jacopo del Trezzo o Antonio Abbondio [sic]». Del primo (Jacopo Nizzola, Trezzo, 1515 circa – Madrid, 1589) nessuna opera in cera è nota, mentre del trentino Antonio Abondio (Riva del Garda, 1538 – Vienna, 1591) non è documentata la presenza a Milano.

6 V. Farina, *Fortuna italiana e straniera dei Novissimi di Giovan Bernardino Azzolino*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 8-9, 1999, pp. 126-139, in particolare pp. 131-134. Le cere dell'Ambrosiana sono state successivamente menzionate e illustrate più volte da Christine Göttler che, pur accostandole alle altre versioni note, incomprensibilmente mantiene un'attribuzione a un «unbenkanker lombardischer Künstler» (C. Göttler, «*Seelen in Wachs*». *Material, Mimesis und Memoria in der religiösen Kunst um 1660, in Ebenbilder. Kopien von Körpern-Modelle des Menschen*, catalogo della mostra (Essen, Ruhrlandmuseum, 26 marzo – 30 giugno 2002), a cura di J. Gerchow, Ostfildern-Ruit, Hatje, 2002, pp. 83-96; Ead., *Wachs und Interdisziplinarität. Giovanni Bernardino Azzolino's vier Letzte Dinge, in Zwischen den Disziplinen? Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, a cura di H. Puff, C. Wild, Göttingen, Wallstein Verlag, 2003, pp. 116-117; Ead., *Shaping the Soul: Giovanni Bernardino Azzolino's Novissimi in Wax*, in Ead., *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Thurnout, Brepols, 2010, pp. 217-272).

7 R.W. Lightbown, *Gaetano Giulio Zumbo, 1. The Florentine Period*, in «The Burlington Magazine», CVI, 1964, pp.495-496; J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London, Her Majesty's Stationery Office, 1964, II, pp. 633-634, nn. 674-675; C. Piacenti Aschengreen, *Il Museo degli Argenti a Firenze*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1967, p. 176, n. 838.

8 A. González-Palacios, *Un adorno vicereale per Napoli*, in *Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), Firenze, Centro Di, 1980, II, pp. 88-89. Sui *Novissimi* in cera si veda almeno: M.C. Galassi, *Sulla produzione per Genova di Giovan Bernardino Azzolino detto «il Sciliano»*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9-10, 1985-1986, pp. 39-55; I. Lavin, *Bernini's Portraits of No-Body*, in Id., *Past Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 101-137 (trad. it. Torino, Einaudi, 1994, pp. 193-231; il solo saggio ripubblicato in *Il ritratto e la memoria: materiali 111*, a cura di A. Gentili, P. Morel e C. Cieri Via, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 161-194); M. Estella, *Obras Maestras inéditas del Arte de la Cera en España*, in «Goya», 237, 1993, pp. 149-160; S. Schütze, *Anima Beata e Anima Dannata*, in *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998) a cura di A. Coliva e S. Schütze,

Roma, De Luca, 1998, pp. 148-169; V. Farina, «Unica spes mea Iesus post Iesum Virgo Maria». *Affinità elettive tra un mecenate ed un pittore, Marcantonio Doria e Giovan Bernardino Azzolino*, in «Aprosia-na», IX, 2001, pp. 211-230.

9 «Ma molto maggior arte si scorge ne suoi rilievi di cera, tra quali celebratissimi, e di non ordinario valore sono i quattro novissimi dell'huomo, che egli espresse in quattro mezze figurine di ordine del signor Marc'Antonio Doria; in una delle quali (che rappresenta la morte) s'ammira un'esatta Anatomia dell'ossatura umana, nell'altra (che rappresenta l'inferno) vedesi un anima, che per dolore sgridando, mostra nel suo cruccio l'eternità del suo duolo; nella terza (che il Purgatorio dimostra) sono divinamente espresse in un'istesso volto le pene tormentose di quel luogo, e la speranza di un bene da doversi in eterno godere, e nella quarta (che de' beati significa lo stato felice) vedesi un anima già glorificata, nella serenità del cui volto sono dall'industrioso artefice brevemente compendiate le delitie d'un Cielo» (R. Soprani, *Le Vite de Pittori Scoltori, et Architetti Genovesi, E de' forastieri, che in Genova operarono con alcuni ritratti degli stessi*, Genova, per Giuseppe Bottario e Gio. Battista Tiboldi, 1674, p. 313).

10 *Catalogue des objets d'art et de Haute Curiosité [...] composant la collection de M.D. Schevitch*, Paris, Galerie Georges Petit, 4-7 aprile 1906, Paris, Impr. G. Petit, 1906, pp. 213-214, n. 313.

11 Le incisioni di Alexander Mair (Augusta, 1559-1620), di piccolo formato (mm 86 × 65), sono date alle stampe ad Augusta nel 1605 e dedicate all'arcivescovo di Eichstätt, Johann Conrad. Numerose sono le analogie tra sculture e incisioni: nel bordo superiore interno dell'Anima beata in cera, per esempio, è presente il volto di Cristo. Lo stesso particolare compare anche nella cornice superiore dell'incisione di Mair.

12 A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano», V, 1986, p. 111.

13 Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura* [1649], ed. a cura di B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990, p. 314) ricorda che la figura di un dannato nel *Giudizio finale* da lui dipinto tra il 1611 e il 1614 (Castres, Musée Goya, inv. 96-17-1) «imita una de las almas, y es la del inferno, que izo de cera de colores Juan Bernardino de Nápoles, insigne pintor, que es horrible a la vista». *Almas de cera* compaiono poi negli inventari di Juan Hurtado de Mendoza y Mendoza, duca di Mandas, Madrid (1624); di Cristóbal Gonzáles Cossío, Madrid (1636); di Fernando Afán Ribera, duca di Alcalá, Siviglia (1637); di Diego de Altamirano, Madrid (1642); del Real Alcázar, Madrid (1685). Si vedano Y. Bottineau, *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle*, in «Bulletin Hispanique», VI, 1956, 4, p. 456; J. Brown, R.L. Kagan, *The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution*, in «The Art Bulletin», LXVIII, 1987, p. 254; M.B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, The Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, I, pp. 214, 250, 370. *Novissimi* in cera si conservano ancora a Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas; a Monforte de Lemos, Convento de las Madres Clarisas; a Peñaranda de Bracamonte, Museo-Convento de las Carmelitas Descalzas; a Valladolid, Museo del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana; a Valencia, Museo de Bellas Artes.

14 A.A. Barrón García, *La colección artística del oratorio de María Girón, duquesa de Frías, en 1608*, in *Congreso Internacional Imagen y Apariencia (Murcia, Universidad de Murcia, 19-21 noviembre 2008)*, a cura di C. de la Peña, M. Pérez, M.M. Alberio et al., Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008, <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/1251/1231>>.

15 «Luiggi [sic] di Gratia, che lavorava in cera opere di esquisita bellezza e con gran diligenza, e fra l'altro fe' li quattro novissimi, che stimasi furono a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni singolarissima» (B. Croce, *Il manoscritto di Camillo Tutini sulla storia dell'arte napoletana*

na, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, p. 124). L'attribuzione a De Grazia di alcuni *Novissimi* è stata per la prima volta proposta in G. Finaldi, *Giulio de Grazia Medallist to the Spanish Viceroy of Naples*, in «The Medal», 24, 1994, pp. 3-9.

16 «350- Cinq figurines en cire colorée, très finement modelées en tout relief sur bois, et entourées d'ornement en bas-relief peints et dorés. Cadre en ébène à moulures. XVI siècle. Pièce remarquable» (*Catalogue d'une très grande vente qui aura lieu à Turin du 5 au 12 juin 1899 composée de tout le mobilier d'un palais princier*, Roma, Imprimerie de l'Union, 1899, p. 45; fig. 8).

17 L'opera, a quanto mi risulta, è riprodotta unicamente in *Il Civico Museo Borgogna VerCELLI*, a cura di L. Berardi, Milano, F. Garolla, 1984, p. 130, fig. 5 con la dicitura «Maniera di Gaetano Guido Zumbo XVIII secolo».

18 C. Spaino, in *Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 215-216, n. 1725.

19 *La Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di A. Falchetti, Vicenza, Neri Pozza, 1969, p. 110.

20 *The Ambrosiana Gallery*, a cura di A. Falchetti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, p. 194. Sulla collezione Pasqualini si veda G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in «Paragone», 696, 2008, pp. 67-110.

21 C. Spaino, in *Pinacoteca Ambrosiana*, p. 214, n. 1723.

22 O. Melasecchi, *Cristoforo Roncalli, Ludovico Leoni e la Congregazione dell'Oratorio romano*, in «Storia dell'arte», 92, 1998, pp. 5-26. Si vedano inoltre B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino, U. Allemandi, 2005, p. 23; M.C. Terzaghi, *Ludovico Leoni ritrattista tra Padova e Roma*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 147-179.

23 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 insino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia di Andrea Fei, 1642, pp. 144-145

24 L. Ponnelle, L. Bordet, *Saint Philippe Neri et la société romaine de son temps (1515-1595)*, Paris, Libr. Bloud & Gay, 1929, p. 70, citato in Melasecchi, *Cristoforo Roncalli*, p. 5.

25 Il documento (Roma, Archivio Congregazione dell'Oratorio, PI.2) è trascritto in Melasecchi *Cristoforo Roncalli*, p. 5.

26 «Alla tenerezza tutta particolare di Filippo pel cardinale Federico dobbiamo il piccolo arguto ritratto preso da cera colorata di finissima modellatura, per la quale è buona tradizione che San Filippo, ribelle ad ogni altra istanza, si rassegnasse a posare, pur di far contento il suo prediletto cardinale, che non voleva partire da Roma senza recar seco l'immagine del dolce e santo Padre dell'anima sua» (A. Ratti, *San Carlo Borromeo e san Filippo Neri* in «San Carlo Borromeo nel Terzo Centenario della Canonizzazione», 1, 5, 1909, p. 77, fig. 10; ripubblicato in A. Ratti, *Scritti storici*, Firenze, Libreria Edit. Fiorentina, 1932 p. 248).

27 I due ritratti sono schedati come *Busto dell'imperatrice Maria, moglie di Massimiliano II e Busto femminile*: C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana*, pp. 144-145, nn. 1631, 1639. Si veda la puntualizzazione in B. Agosti, *La Pinacoteca Ambrosiana. Aperture e chiusure*, in «Prospettiva», 87-88, 1998, p. 176, nota 5. Alle lacune bibliografiche qui segnalate si può aggiungere la menzione delle cere in E.J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 3.

28 Nella *Guida* di Ratti la cera è ascritta al XVIII secolo e risulta donata dalla baronessa Cavalletti: [A. Ratti], *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano, Tip. U. Allegretti, 1907, p. 80). Nell'attuale cartellino è invece datata al XVII secolo e risulterebbe provenire dall'Accademia Ambrosiana.

29 [A. Ratti], *Guida*, p. 80.

30 [A. Ratti], *Guida*, p. 104; G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, Hoepli, 1951, p. 192.

31 A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano, Officina Libraria, 2008, p. XXI, nota 56.

32 E. Mantia, *La collezione Settala*, in *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo sesto. Collezioni Settale e Litta Modignani – Arti applicate da donazioni diverse – Numismatica*, Milano, Electa, 2010, pp. 31-33.

33 F. Borromeo, *De educandis ingeniis*, a cura di R. Ferro, Busto Arsizio, Nomos, 2008, p. 138.