

CONCORSO

arti e lettere



IX

2016

Sommario

Editoriale	5
Chiara Battezzati, <i>Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835</i>	7
Claudio Gulli, <i>La «Madonna Greca» di Pier Francesco Sacchi ad Alcamo: contesto lombardo e via ligure</i>	29
Stefano Martinella, <i>Appunti per l'attività marchigiana di «Petrus Franciscus Renulfus Novariensis»</i>	41
Veronica Cassini, <i>Giuseppe Vismara a Roma e un sonetto sul Longino di Bernini</i>	51

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: Worcester Art Museum: p. 28, fig. 2; Museo Diocesano, Genova: p. 29, fig. 3; Studio Perotti, Milano: p. 38, fig. 1; Confraternita del Santissimo Sacramento, Mogliano: p. 41, fig. 2; Francesco Benelli, Bologna: p. 43, fig. 3; Veronica Cassini: p. 48, fig. 1.

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

© 2016 Copyright Lubrina

ISSN

ISBN

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.

Editoriale

Dopo lo scorso fascicolo sui *Forestieri in Lombardia*, in cui si tentava di fare il punto riguardo ad alcune presenze artistiche “fuori contesto” nel territorio lombardo, abbiamo provato a ribaltare la prospettiva per approfondire l’attività fuori sede di alcuni artisti locali. Ne è uscito un numero, i *Lombardi in trasferta*, che è speculare rispetto al precedente e si avvale di quattro contributi volti a indagare, grazie alla varietà delle forme d’approccio, le dinamiche e la fortuna degli spostamenti d’artista in giro per l’Italia.

Anche la cronologia dei casi in esame è abbastanza variegata: Claudio Gulli si misura con la Madonna Greca di Alcamo, rara occorrenza pavese di inizio Cinquecento in Sicilia, ragionando sullo stile e sulla committenza mentre Stefano Martinella ordina e integra la documentazione d’archivio sull’attività nelle Marche, a cavallo tra Cinque e Seicento, del pittore novarese Pietro Renolfi. Il contributo di Veronica Cassini, esito della sua tesi triennale, sposta il punto d’osservazione alla letteratura artistica e analizza l’intervento poetico dello scultore milanese Giuseppe Vismara nella polemica suscitata a Roma dal Longino di Gian Lorenzo Bernini. Con analoghi presupposti di metodo, Chiara Battezzati si concentra sulla precoce fortuna storiografica di un caso emblematico di “fuori contesto”, il soggiorno napoletano del tardogotico Leonardo da Besozzo.

La messa a punto del numero s’è svolta per intero negli ambienti del Dipartimento di via Noto: per questo il nostro ringraziamento va, oltre che a tutti gli autori, a Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa che, con dritte e consigli, hanno assistito le fasi del lavoro.

Chiara Battezzati

Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835*



1. Leonardo da Besozzo, *Natività della Vergine*, Napoli, San Giovanni a Carbonara, particolare

Fino alla pubblicazione – avviata nel 1859 – delle *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza* di Girolamo Luigi Calvi,¹ Milano è l'unica grande città d'Italia priva di una «storia pittorica particolare»² nonostante, già dalla metà del Settecento, generazioni di studiosi lombardi siano impegnate nella raccolta di materiali e informazioni che, come in una sorta di lunga e tortuosa staffetta, passano nelle mani di diversi, colti amatori e protostorici dell'arte milanese. L'urgenza di rendere pubblici e fruibili questi materiali cresce negli anni in parallelo con le attese del pubblico dei dotti e con la quantità delle carte che lievita nelle mani degli intellettuali che partecipano a questo processo, come Pietro Custodi, Giuseppe Bossi, Gaetano Cattaneo e, poi, Ignazio Fumagalli. Spesso, inoltre, quest'impresa si intreccia con le istanze proto-risorgimentali della Milano francese.³

È questo il contesto in cui, ormai in piena Restaurazione, trova giustificazione la lettera che Gaetano Cattaneo (Soncino, Pavia, 1771 – Milano, 1842) invia a Firenze il 10 luglio 1835 a Johann David Passavant (Francoforte sul Meno, 1787-1861).⁴

Figura chiave, ancora troppo spesso sottovalutata, della cultura milanese della prima metà dell'Ottocento,⁵ Cattaneo è in quegli anni impegnato sia sul fronte della numismatica sia nelle ricerche sulla storia delle belle arti lombarde, riprese dopo la morte dell'amico Giuseppe Bossi e che lo studioso spera presto di licenziare e pubblicare.⁶

Passavant, il destinatario della lettera, è un pittore votatosi alla storia dell'arte, dal 1832 collaboratore della rivista «Kunstblatt», supplemento al quotidiano di Tubinga «Morgenblatt für gebildete Stände» uscito dal 1807 al 1865 per la casa editrice Cotta.⁷ Proprio sulle pagine del «Kunstblatt» trovano spazio i *Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei*, frutto di un soggiorno in Italia settentrionale – e a Milano in particolare – del futuro

* L'articolo rende noto e amplia un capitolo compreso in C. Battezzati, *Ricerche su Gaetano Cattaneo*, tesi di specializzazione, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore G. Agosti). Sono particolarmente riconoscente a Giovanni Agosti, Rossana Sacchi, Alfonso Litta e Miriam Laffranchi. Ringrazio anche Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Marco Flamme, Giovanni Renzi e Massimo Romeri.

ispettore dello Städel Museum di Francoforte, tra 1834 e 1835.⁸ I nove articoli che compongono i *Beiträge*, dedicati a diversi artisti lombardi e scalati tra l'agosto e il settembre 1838, risarciscono almeno in parte le lacune della storiografia italiana e, allo stesso tempo, valorizzano gli sforzi degli studiosi milanesi che non riescono a trovare la via del torchio, *in primis* – e apertamente – quelli dell'amico Gaetano Cattaneo.⁹ Passavant riconosce, infatti, il debito nei confronti dell'erudito milanese che non solo gli aveva messo a disposizione i materiali sulla storia dell'arte lombarda ancora inediti, ma gli aveva aperto le porte dei circoli culturali più vivaci e di molte collezioni private di Milano, anche le meno frequentate, come casa Manzoni.¹⁰ Ma, nonostante l'argomento trattato, questi articoli non hanno grande circolazione in Lombardia, complice anche la difficoltà linguistica, e tardano a inserirsi nel circuito degli studi: «ho la mortificazione di confessarle che qui non mi è riuscito di trovarlo» scriverà lo stesso Cattaneo al suo corrispondente tedesco, riferendosi a un fascicolo del «Kunstblatt»; persino un “espatriato” ben addentro ai fatti artistici milanesi come Enrico Mylius «non è abbonato a quel giornale».¹¹

Anche se, purtroppo, non si conserva la lettera corrispondente, dalla risposta inviata da Cattaneo il 10 luglio 1835 si intuisce che, questa volta, è Passavant ad aver soccorso l'amico segnalandogli la scoperta di un ciclo di affreschi in San Giovanni a Carbonara a Napoli firmati da un pittore lombardo, «Leonardo da Besozzo o da Bisuschio» per Cattaneo, «da Bissuccio» per Passavant che, tre anni dopo, darà largo spazio alla notizia sul «Kunstblatt» del 16 agosto 1838 (fig. 1).¹²

Leonardo da Besozzo è un artista ancora poco frequentato dagli studi a queste date: si spiega così perché a Passavant, ma anche a Cattaneo – sorpreso dall'assenza di queste pitture nella *Breve Descrizione della città di Napoli e del suo contorno* di Giuseppe Maria Galanti che, invece, segnala la presenza in San Giovanni a Carbonara di uno scultore milanese, «lo Scilla» –,¹³ siano sfuggiti i precedenti interventi di Aubin Louis Millin (1812, fig. 2)¹⁴ e di Raffaele di Liberatore (1830)¹⁵ che, giustamente, riferivano il ciclo a Leonardo da Besozzo e a Perinetto da Benevento, distaccandosi dalla critica precedente che lo assegnava a Gennaro di Cola e a Stefanone.¹⁶

Cattaneo – che, per sua stessa ammissione, durante i soggiorni nella città partenopea si era sempre interessato alle antichità, tralasciando le testimonianze figurative quattro-cinquecentesche –¹⁷ ringrazia infatti entusiasta l'amico di averlo reso partecipe della novità e, anche in vista della stesura del suo «lavoro storico delle arti Lombarde», si mette subito di impegno per stabilire la patria del pittore attivo a Napoli «facendo le più scrupolose indagini sulle pergamene della metà del secolo XV». La conoscenza capillare del territorio lombardo e le ricognizioni sul campo devono infatti indirizzarlo presto verso una ristretta rosa di nomi che possono avere delle assonanze



2. Filippo Marsigli, *Natività della Vergine* (da Leonardo da Besozzo), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie

con il toponimo presente nella firma dell'artista lombardo, come Bisuschio e Besozzo, in provincia di Varese.

Può suonare strano, o per lo meno curioso, che Cattaneo non figuri fin da subito l'ipotesi di un collegamento con Michelino da Besozzo, un artista a lui certamente noto ma, pare, esclusivamente come Michelino (o Michele) da Milano.¹⁸ Cattaneo, nel 1825, ne aveva infatti letto la firma «Michelin. P.» sotto gli affreschi della corte vecchia di Palazzo Borromeo a Milano, oggi perduti, a eccezione di qualche lacerto come quello raffigurante *Uomini e donne su una nave* oggi alla Rocca di Angera.¹⁹ La notizia è riportata, a ridosso del suo ritrovamento, in una nota anonima dell'edizione milanese della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi: «Tutt'altro che buffe sono le figure ch'egli [Michelino] dipinse nel cortile della casa Borromeo, ove sta scritto il suo nome recentemente scoperto dal ch. Sig. Cattaneo direttore del Gabinetto Numismatico. In quanto al fare si manifesta per uno dei più distinti allievi di Giotto».²⁰ Quindici anni dopo i meriti di Cattaneo sono ribaditi da Giovanni Rosini,²¹ seguito, in un articolo postumo, da Girolamo d'Adda, il primo a dedicare uno studio congiunto ai da Besozzo, pur senza riuscire a sciogliere il rapporto di parentela tra Michelino e Leonardo.²²

In un'altra lettera a Passavant, datata 4 dicembre 1839 e conservata allo Städel Museum di Francoforte, Cattaneo torna su Leonardo da Besozzo e sulle sue scoperte relative a Michelino. Cattaneo riesce in questa occasione a mettere in qualche modo in relazione i due artisti – che ritiene contemporanei e alfieri della «maniera giottesca» – e propone di dare a Michelino «i freschi dell'antica cappella di San Giovanni di Monza, finora attribuiti gratuitamente a Trosio». ²³ In questo ragionamento devono aver in qualche modo pesato le precedenti ricerche storico-artistiche relative agli artisti lombardi e, soprattutto, l'influenza di Giuseppe Bossi, «l'infaticabile Bossi», che tanto desiderava scoprire un'opera certa di Michelino, di cui possedeva alcune prove grafiche. ²⁴ Un passo della stessa lettera assicura però che Cattaneo continuasse a ignorare il rapporto di parentela tra i due pittori, attestato da un documento del 1421, scoperto e pubblicato solo molti anni dopo negli *Annali della Fabbrica del Duomo*. ²⁵

Questo episodio fuori contesto nella geografia e nella letteratura artistica milanese testimonia quindi un precoce interesse per un pittore primitivo e attivo lontano dalla sua regione d'origine e conferma la ramificazione e l'ampiezza delle ricerche e degli scambi eruditi di Gaetano Cattaneo che, anche in quest'occasione, travalica i confini regionali e nazionali. ²⁶

1 G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, I, Milano, Ronchetti, 1859; II, Milano, Pietro Agnelli, 1865; III, Milano, Fratelli Borroni, 1869.

2 G. Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806* [1806], in *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze, S.P.E.S., 1982, p. 351.

3 L'assenza di una storiografia artistica lombarda è già lamentata da J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* [1924], Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 532 e da R. Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda* [1958], in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 229. Dopo le aperture in D. Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi proto libro di storia dell'arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti del convegno (Milano, Istituto Lombardo – Accademia di Scienze e Lettere, 4-5 febbraio 1997), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, pp. 177-206 e Id., *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano pareva deserta... 1848-1859 l'invenzione della patria*, atti del convegno (Milano, 19-21 marzo 1998), a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli, Milano, Comune di Milano, 1999, pp. 275-289, fa ora il punto S. Bruzzese, *Genesi, tempi e composizione delle Memorie*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi* [1773-1778], a cura di S. Bruzzese, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. XXI-LXIII. Si veda anche G. Agosti, *Per le Memorie milanesi di Stefano B.*, in Albuzzi, *Memorie*, pp. VII-XI. Per lo specifico apporto di Gaetano Cattaneo: C. Battezzati, *Liberale visto da Milano. Due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo*, in «Verona Illustrata», 26, 2013, pp. 21-33.

4 Gaetano Cattaneo a Johann David Passavant, 10 luglio 1835 (*Appendice 1*); autografo non rintracciato; la lettera è trascritta nel registro della Corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto Numismatico di Brera, conservato presso l'Archivio Storico Civico – Biblioteca Archeologica – Biblioteca d'arte – Casva (d'ora in poi CEU), v, pp. 79-82 e rubricata in R. La Guardia, *La corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto numismatico di Brera (1805-1851)*, Milano, Comune di Milano, 1985, p. 90, n. 1148; qui il corrispondente è identificato come «I.D. Passavanti».

5 La figura di Gaetano Cattaneo – centrale per le esperienze della Cameretta portiana e della Sala Rossa e cardine per la ricezione delle opere di Giuseppe Bossi e Alessandro Manzoni in Germania, solo per fare alcuni esempi – è stata risarcita da studi recenti. Si veda almeno A. Manzoni, *Carteggi letterari*, I, a cura di S. Bertolucci, G. Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2010, con bibliografia precedente. Per la biografia rimane ancora valido il profilo tratteggiato in A. Savio, G. Della Ferrera, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, in «Archivio Storico Lombardo», 116, 1990, pp. 347-374. Per la numismatica: A. Savio, *La fondazione del Gabinetto Numismatico di Brera, in Storiografia ed erudizione. Scritti in onore di Ida Calabi Limentani*, a cura di D. Foraboschi, «Quaderni di Acme», 39, 1999, pp. 217-240 e i numerosi contributi di Rina La Guardia, da ultimo R. La Guardia, *Per il centenario dei Civici Musei d'Arte del Castello Sforzesco (1900-2000): la formazione delle raccolte archeologiche e numismatiche*, in «Rassegna di Studi e Notizie», 24, 2000, pp. 83-92; si veda anche R. Martini, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco*, in *Musei dell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, Palazzo Morignia, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli, F. Valli, Torino, Umberto Allemandi & C., 2012, pp. 345-353.

6 Risalgono, per esempio, all'autunno del 1836 due lettere dell'amico Alessandro Manzoni che incitano Cattaneo a concludere l'impresa, a dare uno «scappellotto a codesta opera desiderabile e desiderata» (Manzoni, *Carteggi*, I, pp. 100-101, n. 1.47, 3 ottobre 1836; pp. 105-106, n. 1.50, novembre 1836). L'incoraggiamento di Manzoni coincide probabilmente con un momento di difficoltà di Cattaneo che, oberato dagli impegni al Gabinetto Numismatico, non riesce a dedicare abbastanza tempo alla *Istoria delle Belle arti in Lombardia e nei vicini territorj*, a cui – a quelle date – Cattaneo lavora da più di venticinque anni: Battezzati, *Liberale visto da Milano*, pp. 22-23, nota 2. Il titolo dell'opera è desunto dal necrologio steso dal cugino Carlo Cattaneo: *Annunci funebri. Gaetano Cattaneo*, in «Il Politecnico», 1841, pp. 496-500.

7 A. Litta, *Introduzione*, in J.D. Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia* [1838], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. XV-XVI, con bibliografia precedente.

8 Questi articoli, oggi disponibili tradotti e commentati (in Passavant, *Contributi*), sono preceduti da appunti in presa diretta registrati su alcuni taccuini datati 1834 e 1835, conservati presso lo Städel Museum di Francoforte; si veda M. Laffranchi, *Johann David Passavant in Lombardia nel 1834-1835*, tesi di laurea magistrale, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2011-2012 (relatore G. Agosti). Le date del soggiorno lombardo di Passavant erano già state fissate da Alfonso Litta grazie ad alcuni riferimenti presenti nei *Beiträge*: Litta, *Introduzione*, p. XXVI, nota 73.

9 L'omaggio a Cattaneo, che attesta l'amicizia tra i due studiosi, cementata dalla proficua collaborazione scientifica del 1834-1835, trova spazio nel primo articolo della serie: «Kunstblatt», 66, 16 agosto 1838, pp. 261-262; si veda Passavant, *Contributi*, pp. 4-5.

10 Al 1834 si data, per esempio, la tappa a casa Manzoni, registrata nel secondo taccuino francofortese (Laffranchi, *Johann David Passavant*, p. 17), segnalata sul «Kunstblatt» (71, 4 settembre 1838, p. 291; Passavant, *Contributi*, p. 102) e certamente propiziata da Cattaneo. In quell'occasione Passavant ha modo di vedere la *Maddalena penitente* di Giampietrino, a Brera dal 1835 per interessamento di Gaetano Cattaneo (Reg. Cron. 454). Offrendola alla Presidenza dell'Accademia «a nome della Sig^{ra}. D^{sa}. Giulia Manzoni Beccaria», madre di Alessandro Manzoni, Cattaneo sottolinea l'importanza dell'acquisto «per la storia dei Pittori Lombardi [...] mancandovi affatto opere di questo stimabile Pittore» nelle collezioni braidensi. «Il prezzo richiesto per questa tavola è di settanta Luigi d'oro, né mi sembra punto esagerato, considerata la rarità delle opere di Gio. Pedrino, e lo stato di una sufficiente conservatezza» (lettera del 20 gennaio 1835; Milano, Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Archivio Antico, parte 1, 5/9, n. 606); si veda anche P.C. Marani, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano, Electa, 1988, pp. 182-184, n. 114. Risale invece al 28 aprile 1835 una lettera a Gaetano Cattaneo di Enrico Mylius, banchiere originario di Francoforte ma da lungo tempo residente a Milano, dalla quale si apprende che Passavant aveva acquistato per lo Städel un dipinto allora dato a Giorgione – non ancora identificato – che Mylius e Cattaneo avrebbero dovuto spedire a Francoforte, ulteriore testimonianza della generosità di Cattaneo nei confronti dell'amico (Enrico Mylius a Gaetano Cattaneo, 28 aprile 1835, Biblioteca Nazionale Braidense, MANZ.B.XXXIII.139/18): Litta, *Introduzione*, p. XIV, nota 1; si vedano anche pp. XXI-XXIII.

11 Gaetano Cattaneo a Johann David Passavant, 4 dicembre 1839 (*Appendice 11*). L'autografo si conserva a Francoforte sul Meno, Städel Museum, Ms. F.J.D. Passavant n. 103, segnalato

da Miriam Laffranchi. Per le implicazioni di Enrico Mylius con il mondo dell'arte si veda almeno: «...rispettabilissimo Goethe... caro Hayez... adorato Thorvaldsen...». *Gusto e cultura europea nelle raccolte d'arte di Enrico Mylius*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 24 ottobre-12 dicembre 1999), a cura di R. Pavoni, Marsilio, Venezia 1999. Sulla scarsa frequentazione di questa fonte da parte degli studiosi italiani, e non solo: Litta, *Introduzione*, pp. XIX-XXI. Alla lista qui tratteggiata, si può aggiungere che il Passavant delle «Addizioni supplementari per la storia delle antiche scuole pittoriche lombarde, nel Kunstblatt, anno 1838» è citato almeno nella vita di Bramante in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, VII, a cura di una Società di amatori delle Arti belle, Firenze, Felice Le Monnier, 1851, pp. 128-129.

12 Passavant, *Contributi*, pp. 8-10; si veda anche Litta, *Introduzione*, p. XXIV. La firma LEONARDVS DE BISSVCCIO DE MEDIOLANO HANC CAPELLAM ET HOC SEPVLCRV(M) PINXIT, oggi non più leggibile, si trovava sotto il riquadro con la *Nascita della Vergine*: A. Delle Foglie, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 35, 72.

13 G.M. Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* [1792], a cura di M.R. Pelizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro Editore, 2000, pp. 168-170. Lo scultore «Scilla Milanese» è per Galanti coinvolto nell'esecuzione della «cappella de' marchesi di Vico [che] merita di essere osservata per li belli marmi, ond'è adornata» e non dei monumenti a re Ladislao e a Sergianni Caracciolo come segnala Cattaneo. Sia Galanti sia Passavant (*Contributi*, pp. 8-9) attribuiscono questi ultimi sepolcri ad Andrea Ciccione, pseudonimo di Andrea da Firenze creato da Bernardo De Dominici (*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [1742-1745], a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli, Paparo, 2003, pp. 220-221), e su De Dominici si basa anche Galanti. Oggi la critica riferisce ad Andrea Ciccione almeno una parte dei sepolcri di re Ladislao e di Sergianni Caracciolo. Lo «Scilla Milanese» potrebbe essere invece identificato con Silla Longhi da Viggiù, scultore varesotto morto nel 1619: Galanti, *Breve descrizione*, p. 323, nota 198. Si veda anche F. Quinterio, M. Cocchieri, *Il sepolcro del principe: studio sulla cappella rotonda di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara*, in *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, a cura di G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo, Milano, Skira, 2007, pp. 99-109.

14 Per la riscoperta del ciclo pittorico da parte dello studioso francese: G. Toscano, *Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo*, in Delle Foglie, *La cappella Caracciolo*, pp. XVII-XXIV; su Millin in generale: *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, a cura di A.M. D'Achille, A. Iacobini, M. Preti-Hamard et al., Roma, Campisano, 2012. L'affondo è simultaneo ai disegni di Filippo Marsigli, richiesti da Millin e oggi alla Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (fig. 2). Stupisce il silenzio su Millin che, già all'inizio del secondo decennio dell'Ottocento, è in rapporti certi con Cattaneo, come testimoniano quattro lettere – scambiate, a intervalli irregolari, tra il 1811 e il 1818 –, oggi alla Bibliothèque Nationale de France (Ms. FR. 24681, fols. 95-96/97-98/99/100-101V) e segnalate da Stefano Bruzzese, che ringrazio. Il nome di Millin ricorre poi anche in una lettera al dresdano Karl August Böttiger in cui Cattaneo, esprimendo un giudizio severo sull'operato del francese, dimostra di conoscerne i lavori: «J'ai lu les deux premières vol. des Voyages de M.r Millin en Italie, qui ne contiennent que la portion qui regarde le Savoye, le Piemonte et l'Etat de Gènes. Puis-je vous dire franchement ce que j'en pense, votre amitié pour lui n'en sera-t-elle pas irritée? – Voici ma profession de foi à son égard. Ce voyage est un Pot-pourri qui ne réponde nullement à l'attente ou ses larges promesses, tant de fois répétées en mille manières, avaient fait naître en Europe. Cet ouvrage nous représente Mr. Millin assis

dans son Cabinet au milieu d'un tas de Guide, qu'il a en soin de ramasser chemin faisant dans tous les coins qui en ont fait imprimer» (Gaetano Cattaneo a Karl August Böttiger, 8 gennaio 1817, Dresda, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd.h.37, 4°, Bd. 23, n. 73). Sulla permanenza di Millin nel Nord Italia e i rapporti intessuti con gli studiosi locali, *in primis* con Giuseppe Bossi: S. Bruzzese, *L'«Ancienne Lombardie» nei viaggi e nella corrispondenza di Aubin Louis Millin*, in *Viaggi e coscienza*, pp. 395-413.

15 R. Liberatore, *Viaggio Pittorico nel Regno delle due Sicilie dedicato a Sua Maestà il Re Francesco primo*, 1, Napoli, Cuciniello e Bianchi, 1830, p. 210; si veda anche M.R. Nappi, *Il Viaggio Pittorico nel Regno delle due Sicilie*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», VIII-IX, 1999, pp. 50-68.

16 Per esempio in De Dominici, *Vite de' pittori*, pp. 197-199, capace di orientare a lungo la lettura critica degli affreschi nonostante la presenza delle firme dei pittori; per gli affreschi di Leonardo e Perinetto si veda almeno Delle Foglie, *La cappella Caracciolo*, in particolare pp. 31-68, con bibliografia precedente; si veda anche Passavant, *Contributi*, p. 10, nota 23, che ne ripercorre le tappe della fortuna critica.

17 Cattaneo è certamente a Napoli tra il 1810 e il 1812, quando visita i musei e i resti archeologici. Poiché parla di più visite, si potrebbe ipotizzare un precedente passaggio negli anni del pensionato romano (1794-1796): N. Parise, s.v. *Cattaneo, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 22, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, p. 458.

18 Il pittore è semplicemente segnalato come Michelino, per esempio, da Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, II, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, Firenze, Sansoni Editore, 1967, p. 248), da Giovanni Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, II, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, Centro Di, 1975, p. 315; una menzione si rintraccia anche nella *Tavola* a corredo del *Trattato: Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. Agosti, G. Agosti, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1997, pp. 27, nota 109, 41), da Antonio Francesco Albuzzi (*Memorie*, pp. 34-35) e da Luigi Lanzi (*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], II, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni Editore, 1970, p. 289). Il nome del pittore, rubricato semplicemente come «Michelino», ricorre anche nell'elenco dei documenti consultati da Giuseppe Bossi prima, e da Gaetano Cattaneo poi, presso l'Archivio di San Fedele a Milano: si veda Battezzati, *Ricerche su Gaetano Cattaneo*, pp. 13-15, 79, note 5, 10; e soprattutto S. Bruzzese, *Per una «ironaca» delle Memorie: 1783-1948*, in Albuzzi, *Memorie*, pp. XLVI, I-LI, nota 24.

19 S. Buganza, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*, Milano, Scalpenti, 2008, pp. 128-133; M. Natale, *Dalla Galleria dei Quadri alla Galleria Berthier, dalla fine del Settecento a oggi*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 58. Riferiscono la presenza della firma, ma non il nome dello scopritore, anche Ambrogio Nava (*Memorie e documenti intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano, Tipografia Borroni e Scotti, 1854, p. 146) che li vede già ammalorati e ne descrive anche l'iconografia come «un trionfo del Petrarca con ritratti della famiglia Borromeo», Giovanni Battista Cavalcaselle – sia in un appunto del taccuino It. IV. 2036 (=12277), fasc. XVII, conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia («Caffi mi disse a Padova il 25 set. 57 che le pitture le quali erano nel Palazzo Borromeo furono dipinte da Michelino e che così stava segnato in un angolo delle pitture, forse quelle imbiancate nel tempo che il palazzo fu convertito in caserma militare»: Buganza, *Palazzo Borromeo*, pp. 145, 180,



3. Ferdinando Lasinio, *Il gioco dei tarocchi* (dal Maestro dei Giochi Borromeo), in G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* (1841)

nota 30) sia in G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A new History of Painting in Italy*, II, London, John Murray, 1864, p. 258, nota 3 -, e Girolamo Luigi Calvi, *Notizie*, I, p. 124 che precisa come le pitture, già logore nel 1827 (G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle Belle Arti*, Milano, co' tipi di Francesco Sonzogno, 1827, p. 155), siano state scialbate nel 1848, quando il palazzo è convertito in caserma.

20 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII Secolo*, III, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1825, p. 491, nota a.

21 G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, III, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1841, pp. 205, 235, nota 5, tav. 275; ringrazio Elisabetta Bianchi, che all'impresa di Rosini ha dedicato la sua tesi di dottorato (E. Bianchi, *Ricerche sulle illustrazioni della Storia della pittura di Giovanni Rosini*, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010, relatore G. Agosti), per l'aiuto nella verifica della notizia. L'incisione a corredo del testo di Rosini – spesso trascurata – dovrebbe essere la prima dedicata a una scena dei *Giochi Borromeo* (fig. 3): G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio – 25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, p. 104.

22 «C'est Gaetano Cattaneo, le savant directeur du Cabinet des médailles du musée de Brera qui découvrit, en 1825, la signature de Michelino sur les peintures de la cour du vieux palais Borromeo, peintures maintenant perdues à l'exception d'une épauve se trouvant dans le musée de mon érudit ami, le comte Gilbert Borromeo; il a fallu, en effet, gratter et badigeonner par couches très épaisses les murailles et les portiques qui entourent la cour, pour faire disparaître les infamies qu'y avait perpétrées un bataillon autrichien qui y avait ses malades». Dopo aver ricordato che Bossi possedeva alcuni disegni di Michelino, già in collezione Monti e De Pagave, giunti poi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (si veda la nota 24), ma che «ne nous semble pas avoir connu les trois fresques du palais Borromeo», D'Adda riferisce che Bossi aveva steso un profilo del pittore di Besozzo, «écrit qui a passé par nos mains», che riproponeva quanto detto da Giovanni Paolo Lomazzo nel *Trattato* discorrendo della «Composizione delle allegrezze e risi» (Lomazzo, *Trattato*, II, p. 315). In conclusione, Girolamo D'Adda dichiara di aver consultato queste carte, che con ogni probabilità erano state anche a disposizione di Cattaneo, alla Melziana, cioè la biblioteca di Gaetano Melzi, sita nel palazzo di famiglia sull'attuale via Manzoni a Milano; qui infatti erano confluiti i materiali inediti relativi alle ricerche sugli artisti lombardi accumulati da Bossi e dagli altri studiosi coinvolti nella corale impresa storiografica che, purtroppo, pare siano andati distrutti nell'incendio del palazzo seguito a un bombardamento durante la Seconda guerra mondiale. Gaetano Melzi dichiara di essersi servito di tali materiali per il suo articolo: «Les manuscrits de la Melziana ne nous apprennent que peu de choses sur son compte [di Michelino]; il en est de même d'un écrit du peintre Bossi, d'où nous n'avons pu tirer que les louanges empruntées à Lomazzo, louanges que nous empruntons à notre tour à nos deux prédécesseurs» (G. D'Adda, *Une famille d'artistes lombards au XVIe et au XVIIe siècle: les Besozzo*, in «L'Art», 1882, pp. 85-89).

23 Questa linea critica riscuoterà una certa fortuna e sarà seguita, per esempio, da Cesare Cantù (*Milano e il suo territorio*, II, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1844, p. 243) che, tra le rare testimonianze della pittura a Milano prima dell'arrivo di Leonardo da Vinci, ricorda gli affreschi di casa Borromeo affiancandoli al ciclo della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Gli affreschi monzesi, attribuiti a Troso a partire da Carlo Torre (*Ritratto di Milano*, Milano, Federico Agnelli, 1674, p. 219) e ancora al de Medici da Albuzzi (*Memorie*, pp. 73-75), sono restituiti agli Zavattari in Calvi, *Notizie*, II, p. 238; fanno il punto sulla fisionomia di Troso R. Cara, E. Rossetti, *Troso de Medici prospettico lombardo tra Monza e Milano*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 115-127.

24 Disegni di «Michelino milanese» sono brevemente menzionati nel sommario dell'inventario per la vendita della collezione di disegni di Giuseppe Bossi nel febbraio 1818 (in G. Nepi Sciré, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione di disegni*, Milano, Electa, 1982, p. 27) e nuovamente segnalati in D'Adda, *Une famille*, p. 85. Dovrebbero coincidere con i disegni del *Taccuino degli animali*, e con il foglio con *Figure femminili e maschili e Virtù* conservati alle Gallerie dell'Accademia e spostati su un anonimo lombardo dell'inizio del XV secolo: U. Ruggeri, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni lombardi*, Milano, Electa, 1982, pp. 16-21, nn. 1-12 e, in ultimo, A. Delle Foglie, *Temì e araldica Visconti nei disegni del Libretto degli anacoreti dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, in «Rivista d'arte», serie V, II, 2012, p. 91; si veda P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [1912], Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987, p. 190, nota 5; G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici* [1964], Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989, p. 177 e anche Albuzzi, *Memorie*, pp. 32-33. Per scoprire un'opera certa di Michelino bisogna, invece, aspettare l'inizio del Novecento quando, quasi contemporaneamente, Wilhelm Suida (*Neue Studien zur Geschichte der lombardischen Malerei des*

XV. Jahrhunderts, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», xxv, 1902, p. 343) e Pietro Toesca (*Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi: ricerche sull'antica pittura lombarda*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 325-329) gli riferiscono lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina con i Santi Giovanni Battista e Antonio Abate* della Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 171) firmato «Michelinus fecit».

25 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente. Appendici*, II, Milano, Tipografia Sociale, E. Reggiani e C., 1885, p. 2; il documento attesta il legame di sangue tra «Magistro Michelino de Bexutio» e «Leonardus filius suus» e l'attività di Leonardo da Besozzo a fianco del padre nella cappella dei Santi Quirico e Giulitta nel Duomo di Milano.

26 Per i rapporti internazionali di Cattaneo, in particolare con la Germania: C. Battezzati, «Avec toute l'ardeur dont je suis capable». Gaetano Cattaneo e la storia dell'arte lombarda tra Milano e Dresda, in Bossi e Goethe. *Affinità elettive nel segno di Leonardo*, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 167-187.



4. Placido Doria, *Adorazione dei Magi* (da Cesare da Sesto), in P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina* (1644)

Nella trascrizione si è cercato un compromesso tra fedeltà all'autografo e leggibilità. Si sono adattati alla norma attuale l'uso delle minuscole e delle maiuscole e i segni diacritici e interpuntivi. Le sottolineature nell'originale sono rese con il corsivo. Le integrazioni tra parentesi quadre risarciscono un guasto meccanico del foglio, mentre le unciate segnalano una parola non decifrabile. Il commento in calce alle lettere si riferisce alle notizie che esulano dalle comunicazioni relative a Leonardo da Besozzo, argomento principale del contributo.

I

GAETANO CATTANEO A JOHANN DAVID PASSAVANT, FIRENZE

Milano, 10 luglio 1835

Di quanti ringraziamenti non son'io debitore verso il mio caro Passavant per la premura da lui presa nel procurarmi i mezzi di arricchire il materiale pel quale vado tessendo il mio lavoro storico delle arti lombarde? La scoperta da lei fatta di un artista nostro, che fino ad ora era sconosciuto non solo a me ma a tutti gli scrittori che hanno trattato di artisti italiani, mi è riuscita oltremodo gradita, molto più che le opere che ella mi descrive le sono sembrate degne di essere ricordate.

Non è meraviglia se l'esistenza dei dipinti del Leonardo da Besozzo o da Bisuschio non è arrivata fino a me e malgrado che io abbia, per ben tre volte che vi fui, cioè venticinque anni sono, io aveva tutt'altro in mente che d'intraprendere il lavoro storico che la morte del mio amico Bossi mi ha fatto affrontare. Tutte le volte che io fui in Napoli i miei passi si rivolsero preferibilmente alle antichità; e le pitture non occuparono, lo confesso, in quel tempo che un posto secondario nelle mie ricerche. In tal modo io ho potuto lasciare alla di lei amicizia per me di fare quest'interessante scoperta, e della quale io saprò approfittare rendendone il dovuto onore a chi appartiene siccome io sono solito fare.

Siccome ella ha veduto più sopra, trovandosi in Lombardia due luoghi i quali hanno un nome che molto si assomiglia sto facendo le più scrupolose indagini sulle pergamene della metà del secolo XV per istabilire a quale dei due luoghi appartenga l'onore di essere la patria di un artefice di tanto riguardo. E se mi vien fatto, come io spero, di scoprire la verità, mi farò premura di comunicarle il risultato delle mie ricerche.

È cosa singolare come nella Descrizione di Napoli stampata anonimamente da Giu.^c M.^a Galanti non si trovi menzione alcuna delle pitture di Leonardo mentre non tralasciò di accennare altre opere però di scultura, di artefice parimenti milanese, lo Scilla, attribuendogli senza indicarle alcune delle statue che adornano i sepolcri del re Ladislao e di Sergianni Caracciolo nella chiesa medesima.

Non meno per me importante è la proposta ch'ella ha fatto del ritratto del divino nostro Cesare da Sesto. Questo ritratto si desiderava ancora, ed io sono beato di poterlo aggiungere alla fine di quello che ho già avuto la soddisfazione di mostrarle. Ma mi è necessario di avere notizie più circostanziate sull'attribuzione a codesto pittore del ritratto del quale ella mi ha favorito il lucido.

Probabilmente ella ha stabilito essere la testa disegnata il ritratto di Cesare dietro lo stesso principio che mi ha fatto assegnare al vecchio Luino, e ad Aurelio suo figlio, il primo tratto della Disputa fra i dottori di Saronno, ed il secondo del Martirio di S. Vincenzino che ora trovasi tra i freschi della nostra Pinacoteca, e più tardi quello di Callisto da Lodi, da uno dei dipinti dell'Incoronata di Lodi stesso, che ora trovasi a Milano per il restauro. Questo principio consiste nell'attitudine di guardare lo Spettatore data ad una sola figura di un dipinto mentre tutte le altre prendono parte alla rappresentazione del soggetto. Se dunque ho bene indovinato, mi riesce preziosissima questa scoperta, e mi svela che spesso Cesare ritrasse se medesimo in parecchi quadri a risparmio di modello prestandogli vantaggiosamente il bel carattere dolce ed avvenente della testa da lei disegnata.

Giudicando dalla stampa che il Sampietri, nella sua Iconologia della B. Vergine p. 200, ha dato della gran Tavola dei Magi detta della *Epifania* che era un tempo in Messina nella Casa Professa dei Gesuiti, e che dicesi essere la stessa che fu portata a Napoli non molti anni sono, da lei riportata sotto il N. 74, si deve convenire che o il quadro non è lo stesso, o che fu copiato molto arbitrariamente da chi fece il disegno per quella brutta incisione. Infatti non si vede in tutte le otto figure componenti il gruppo de' Magi nessuna testa che somiglia a quella del lucido che ella mi ha favorito né nell'attitudine del capo, né nell'acconciatura. Gradirò quindi infinitamente una di lei delucidazione sopra questa importante osservaz.^e per evitare un errore di fatto.

Del resto io riposo interamente sopra quanto ella mi scrive riguardo all'attribuire a Cesare da Sesto, anziché a Cesare Magno i tre quadri da lei descritti. Ella ha troppo buon occhio per confondere l'un coll'altro dopo che ha potuto consultare la vera maniera di disegnare e di dipingere sopra opere indubitate d'ambidue e i sud.ⁱ artefici, maniera di una diversità cotanto pronunciata.

Qualora poi io dovessi, come non ne dubito, far eseguire dal solito disegnatore il ritratto di Cesare da Sesto, mi sarebbe necessario di averne una copia più dettagliata che non è un semplice lucido. Ella forse potrebbe suggerirmi un mezzo opportuno per riuscirvi giacché le persone alle quali io avrei potuto dirigermi per ciò in Napoli ora sono tutte morte. Sarebbe un aggiungere alla mia riconoscenza già molta verso di lei se avesse modo di soddisfare questo mio bisogno. Ella è troppo buona per pensare che coll'avermi fatto un favore gliene vengano degli impicci e di disturbi. Ben volentieri glieli avrei risparmiati; ma come fare nel caso mio?

Ho comunicato la di lei lettera all'amico Mylius, il quale la gradi al medesimo segno, da lui e dalla sua famiglia qui restituita da Sesto pel prossimo arrivo della seconda sorella della moglie di Giorgio da Londra col suo sposo.

Sarei ben fortunato se nel giro che ella si propone di fare nell'Umbria, ad Urbino, e nelle Marche, nonché in Toscana le venisse fatto di scoprir qualche altra cosa che giovasse al caso mio.

Tanti lombardi hanno operato in quelle parti che non sarebbe improbabile la cosa.

Mi continui la sua graziosa benevolenza e si accerti etc.

P.S. Non ho detto ancora nulla sul conto della carissima vostra prima lettera senza data e luogo ed alla quale non feci risposta per non sapere dove dirigerla. Rispondo però ora all'osservaz.^e che mi faceste intorno alla vera epoca della chiesa di San Michele di Pavia. Voi vorreste avvicinarne la costruzione di quattro secoli appoggiandovi a qualche somiglianza in altra chiesa di Ratisbona. Ma debbo mettervi in guardia sopra confronti d'opere d'arte quando queste appartengono alla Germania, e che si vogliono paragonare ad altre dell'Italia. Accadrà anche a voi quello che mi è accaduto, viaggiando in Germania cioè di trovarsi ingannato nelle congetture. Alla prima vista di un monumento che seguendo il calcolo delle opere italiane avrei dovuto assegnare p.e. al XV secolo provai molte volte la più grande sorpresa leggendo le date scolpite sui monumenti medesimi che li assegnavano invece al XVII. Non dubito punto che lo stesso debba dirsi anche del carattere degli edificj di più antica data stanteché uno stile di architettura, che senza dubbio ci è venuto dal Nord, fu in Germania continuato per molto tempo più che in Italia. Soggetti noi a frequenti straniere invasioni, il nostro stile di edificare ha subito molte maggiori variazioni, e molto più presto che in Germania, voltosi alla crisi che fece abbandonare poi affatto lo stile Germanico.

Ho notato ciò non per fare il maestro a voi, che tanto sapete delle arti, ma solo per farvi palesi i *disappointements* che ho provato quando credeva di poter misurare due cose apparentemente somiglianti con uno stesso metro. Vi rinnovo l'espressione del mio più cordiale affetto. Addio.

Il ritratto di Cesare da Sesto proposto da Passavant è estrapolato dalla *Adorazione dei Magi* oggi a Capodimonte (inv. Q. 98; M. Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1994, pp. 196-200, n. 16; per la questione si veda anche Passavant, *Contributi*, p. 69). Cattaneo dichiara di aver già fatto trarre alcuni lucidi per i ritratti di Bernardino e Aurelio Luini e di Calisto Piazza, rispettivamente cavati dal *Cristo fra i dottori* di Saronno, in cui Bernardino Luini è tradizionalmente riconosciuto nel vecchio canuto, come sostenuto anche da Passavant (*Contributi*, p. 120), dal *Martirio di San Vincenzo* della Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 69) e dalla *Presentazione della testa del Battista* (Lodi, Tempio dell'Incoronata) che, grazie alle ricerche di Miriam Laffranchi, si sa in restauro «bei Fidanza oder De Antoni», cioè

il restauratore Antonio Fidanza (1783-1863) e il pittore (e restauratore) Antonio De Antonio (1780 circa - 1854): si veda Passavant, *Contributi*, pp. 148-49. Per Fidanza e De Antoni: S. Sicoli, *I restauratori nella Regia Pinacoteca di Brera: le origini di una professione nella Milano napoleonica*, in «Bollettino d'Arte», supplemento al n. 98, 1996, pp. 33-56; Bianchi, *Ricerche sulle illustrazioni*, pp. 367, 412, 422, 444, 510, 632; I. Piazzoni, *Antonio Fidanza (1783-1863)*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, a. a. 2009-2010 (relatore G. Agosti).

Cattaneo desidera che i ritratti degli artisti, basati sulle *verae imagines*, siano la spina dorsale del corredo iconografico dell'*Istoria*. Diretti precedenti sono il Museo Milanese di Antonio Francesco Albuzzi (in Albuzzi, *Memorie*, pp. 255-277) e il Gabinetto dei ritratti dei pittori di Giuseppe Bossi; ulteriore stimolo sono i consigli dell'amico Leopoldo Cicognara (Gaetano Cattaneo a Leopoldo Cicognara, 5 agosto 1823, autografo non rintracciato; la lettera è trascritta in CEU, IV, pp. 315-317; La Guardia, *La corrispondenza*, p. 74, n. 1026). I disegni preparatori per le incisioni, che non è certo siano state realizzate, sono presentati a Brera nel 1825, sezione «Oggetti di Belle Arti»: si tratta di un «saggio di ritratti a matita nera che serviranno di corredo alla storia degli artisti lombardi che sta scrivendo il signor Gaetano Cattaneo, direttore dell'I. R. Gabinetto numismatico, eseguiti dal signor Giovanni Pagani» (*Atti della Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano, Cesarea regia stamperia di Governo, 1825, p. 47), frutto di almeno due anni di lavoro. Il disegnatore dovrebbe coincidere con un allora giovanissimo Giovanni Pagani (1810-1882), ricordato tra gli allievi di Palagi anche da Girolamo Luigi Calvi (Milano, Università degli Studi, Centro Apice, Archivio Calvi, busta 21, fascicolo 100) e da Antonio Caimi (*Delle arti del disegno e degli artisti nelle province di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1862, pp. 57-58): A.M. Comanducci, s.v. *Pagani, Giovanni*, in *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, IV, quarta edizione a cura di A. Restelli, L. Servolini, Milano, Luigi Patuzzi, 1973, p. 2282; D. Trento, *Una copia di Giulietta Manzoni da Leonardo/Bossi*, in *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di S. Bertolucci, C. Liermann, G. Meda Riquier et al., Loveno di Menaggio, Villa Vigoni, 2004, p. 45.

Il disorientamento di Cattaneo davanti alla tavola che riproduce l'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto, firmata in basso a destra da Placido Doria (in P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina* [1644], a cura di G. Lipari, E. Pispisa, G. Molonia, Messina, Intilla, 1990, I, pp. 228-229, mentre a p. 200 è la breve descrizione della pala; fig. 4. Si veda F. Mangiola, *L'arte incisoria a Messina nel Seicento: il caso dell'Iconologia di Placido Samperi*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno», 79, 2009, pp. 12, 14) non deve dipendere tanto dalla rozzezza, quanto dalla scarsa fedeltà all'originale e dall'incompletezza della stampa che cancella personaggi e particolari decorativi e rimane ciò che resta. È difficile capire a cosa si possa riferire la cifra «74»; è escluso il fascicolo settantaquattresimo del «Kunstblatt» di giovedì 13 settembre 1838 (pp. 301-302) in cui Passavant pubblica la prima *tranche* dell'articolo sui Piazza da Lodi, dato alle stampe tre anni dopo la lettera in oggetto: Passavant, *Contributi*, pp. 141-145. Un controllo di Miriam Laffranchi sui taccuini di Francoforte ha escluso un rapporto anche con la numerazione di questi materiali inediti.

Passavant è il primo a ritagliare chiaramente la fisionomia di Cesare Magni da quella più grande – in tutti i sensi – di Cesare da Sesto. La mancanza della lettera corrispondente di Passavant non permette di identificare le tre opere che, dopo il vaglio dello studioso tedesco, passano dal catalogo di Cesare Magni a quello di Cesare da Sesto; è però certo che Passavant riconduca a Cesare Magni la *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro e Gerolamo*, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 91), la *Madonna con il Bambino tra i Santi Pietro Martire e Vincenzo Ferreri* a Codogno, chiesa di San Biagio, a lungo trascurata dagli studi, e gli affreschi al Santuario di Saronno, tutte opere firmate. Per le riflessioni di Passavant sul problema Cesare Magni-Cesare da Sesto, che aveva tratto in inganno anche Carl Friedrich von Rumohr (*Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen* [1832],

in *Sämtliche Werke*, XII, a cura di E. Y. Dilk, Hildesheim-Zürich-New York, Olms-Weidmann, 2003, pp. 312-313), si veda Passavant, *Contributi*, pp. 29-30.

La «seconda sorella della moglie di Giorgio» potrebbe essere la cognata di Georg Melchior, al fianco dello zio Enrico Mylius anche negli affari: A. Moioi, *Enrico Mylius negoziante e banchiere*, in «...rispettabilissimo Goethe», p. 35. Grazie a Miriam Laffranchi, è possibile segnalare altre due lettere spedite da Mylius a Passavant nel 1835, conservate presso lo Städel Museum, MS. Ff. J.D. Passavant, nn. 517-518, f. 892-893.

I rapporti della chiesa pavese di San Michele con la coeva architettura tedesca sono ancora difficili da chiarire e devono essere con ogni probabilità ricondotti alla circolazione delle macstranze. Forse i dubbi di cronologia nutriti da Passavant sono da collegare alla lettura che dell'edificio dà Seroux d'Agincourt, che lo illustra nella *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVII^e* (Paris, 1808-1823), subito tradotta anche in Italia da Stefano Ticozzi (Prato, 1826-1829). Sulla chiesa si veda almeno L.C. Schiavi, *La basilica di San Michele a Pavia*, in *Lombardia Romanica. I. I grandi cantieri*, a cura di R. Cassanelli, P. Piva, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 147-162.

Cattaneo fa tappa a Ratisbona nel 1812 nel corso del suo viaggio in Europa centrale. Dai brevi appunti stilati in vista della pubblicazione, mai avvenuta, del resoconto del viaggio (che doveva intitolarsi *Ordine e tessitura del Viaggio Ongarico-Germanico fatto nel 1812*) e oggi conservati presso la BNB (ms. AH.XI.6; in parte editi in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1998, pp. 983-989) è possibile ricostruire la mappa delle attrazioni visitate a Ratisbona: «Cattedrale, Casino detto armonia, Palazzo del Granduca di Francoforte, Contorni, Ponte sul Danubio». Si veda anche F. Tasso, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria*, in *Bossi e Goethe*, pp. 153-165. È possibile che questi ragionamenti siano successivamente confluiti nel più ampio *Discorso sull'architettura*, una delle parti che avrebbe dovuto comporre il lavoro storiografico di Cattaneo, che, grazie a due lettere di Carlo Zardetti, allora assistente al Gabinetto numismatico, dirette a Gaetano Cattaneo (15 ottobre 1824 e 1 ottobre 1825), si sa ultimato e revisionato. Queste lettere sono parte di un nucleo di altre quarantasei, quasi tutte indirizzate da Zardetti a Cattaneo, da scalare tra il 1812 e il 1840. Si tratta di un piccolo fondo non catalogato conservato presso l'Archivio Storico Civico – Biblioteca Archeologica – Biblioteca d'arte – Casva; devo alla cortesia della Direzione della Civica Biblioteca Archeologica e Numismatica i controlli sulle lettere (si veda anche *Carteggi*, pp. XXI-XXIII). Una lettera del 22 marzo 1830 all'archeologo, collezionista e mercante inglese James van Millingen conferma lo stato dei lavori e dell'interesse di Cattaneo verso l'architettura longobarda e gotica: «Vous me faites l'honneur de me demander des nouvelles de mon travail sur les Arts en Lombardie; mais je suis obligé de vous répondre qu'il avance péniblement à cause des continuelles distractions aux quelles je me trouve condamné, et aussi parce que la besogne est devenue beaucoup plus grande, qui je ne l'avais pensé au commencement. J'avais même traité dans le volume de l'Introduction l'argument de l'architecture longobarde, mais il a paru depuis divers ouvrage sur ce même sujet qui m'ont engagé non pas à des changements dans ce que j'avais établi dans mon travail, mais à démontrer l'erroneité plutôt de plusieurs théories qui on y a avancées. Je serais bien charmé de discuter avec vous les noms des différents genres d'architecture qu'on a si abusivement désignés sous le nom de *gothiques* aujourd'hui que vous êtes pris d'affection pour ce genre de monuments» (Gaetano Cattaneo a James van Millingen, autografo non rintracciato; trascritta in CEU, v, p. 4; La Guardia, *La corrispondenza*, p. 83, n. 1091). Per van Millingen, a lungo in rapporto con il Gabinetto numismatico: R. La Guardia, *La corrispondenza tra Gaetano Cattaneo ed Enrico Sanclemente (1810-1814)*, Milano, Comune di Milano, 1993, pp. 18-19, nota 42. Ulteriore riprova dell'esistenza del testo è la nota di Achille Mauri in data 24 gennaio 1832: «Stamattina fui da Cattaneo a far colazione, e a leggere parte della sua Introduzione alla storia dell'Architettura, che è un mirabil lavoro per tutto quanto riguarda l'erudizione, la critica dei fatti e l'acutezza delle vedute generali. Lo stile zoppica un pochetto, ma

con una rivistella accurata è subito raddrizzato e fuso. Cattaneo se lo è lasciato dire colla sua amabile bonomia, e m'ha pregato di volermi prendere io l'impiccio di rivedere il manoscritto, quando si risolverà a disporlo per la stampa. È questo un incarico tanto onorevole, e che mi prova tanto la stima e la benevolenza di questo caro amico, ch'io mi compiaccio di prendermelo e nel terro di tutto buon animo» (B. Prina, *Il giovedì. Lettura dei giovanetti compilato per cura di Achille Mauri. Numero unico pubblicato per l'inaugurazione di una lapide ad Achille Mauri*, Milano, Giacomo Agnelli, 1885, p. 21). Nel catalogo on-line della Biblioteca Ambrosiana è, in effetti, inserito un manoscritto assegnato a Gaetano Cattaneo dal titolo *Osservazioni sull'architettura in Lombardia dopo l'era cristiana, formanti parti del suo discorso premesso alla Storia degli artisti lombardi*, cui purtroppo non è assegnata, almeno on-line, una segnatura che permetta di reperirlo; né in loco hanno saputo fornire ulteriori indicazioni. Mi auguro che future ricerche in Ambrosiana permettano di rintracciare e studiare il manoscritto.

II

GAETANO CATTANEO A JOHANN DAVID PASSAVANT, FRANCOFORTE SUL MENO

Milano, 4 dicembre 1839

Mio carissimo Amico

Al mio ritorno dalla campagna, verso la fine dell'ora passato novembre, mi trovai favorito, per parte del mio, e nostro, buon Amico Mylius della di lei bell'opera sopra Raffaele che, per un eccesso di bontà, ella volle regalarmi.

Desidero di avere alcune giornate libere per potergliele consacrare e per trovarmi, in certo modo, in conversazione colla carissima di lei persona, parlando di Raffaele, e dell'arte.

Da una rapida scorsa, che la mia impazienza non poté a meno d'indurmi a fare su di essa opera, ho potuto abbastanza rilevare quale ingente lavoro ella ha avuto il coraggio e la costanza di portare a termine, con quell'acutezza d'occhio e tatto nell'arte ch'ella così bene possiede.

Codesta di lei opera, del pari che i viaggi del nostro amico Ruppell, mi fan oltremodo rammaricare di non possedere il tedesco abbastanza per poterla leggere e comprendere correttamente, siccome tanto mi piacerebbe. Ma mi è d'uopo chinare il capo a quella specie di sentimento nazionale, non del tutto esente da orgoglio, che da alcuni anni ha invaso gli scrittori della Germania, e che li fa rinunciare al partito, finora così utilmente seguito dagli autori delle varie nazioni, di scrivere nella *lingua dei dotti*, nessuno potendo concepire

la stessa idea di scrivere per la sola nazione cui appartiene. Per quanto uno scrittore tedesco possa farsi illusione, s'egli ha appena avuto occasione di uscir dalla Germania, avrà dovuto convincersi che la pregevolissima sua lingua è pochissimo studiata al di fuori, anche dagli eruditi. Anch'io non mi vergogno di confessare in ciò la mia insufficienza, per aver preso a studiarla quando la mia età era già troppo matura e quindi il mio cerebro privo di quella pieghevolezza tanto necessaria per ricevere e conservare le mentali reminiscenze. Questo l'ho detto a solo fine di dimostrare al mio caro Passavant l'interesse che prendo a tutto ciò che produce la di lui colta penna.

Mi fa meraviglia ch'ella non abbia ricevuta, a suo tempo, la lettera di ringraziamento ch'ebbi la cura di scriverle in risposta alla carissima di Lei del 26 p.p. maggio. Convien dire che il servizio della posta non sia troppo regolare, se lettere di loro natura così inocua possono andare smarrite. Ma quello ch'ella non ha ricevuto allora, cioè i miei più sinceri sentimenti di riconoscenza per le notizie ch'ella non cessa di somministrarmi a pro' del mio storico lavoro, mi pregio di rinnovarglieli colla presente, lusingandomi ch'ella non vorrà credermi capace di tanta sconoscenza verso chi si degna di giovarmi, meno poi verso la carissima di Lei persona.

E per aggiungerle ciò che si riferiva in quella mia lettera alla scoperta ch'ella mi scrisse di aver fatto intorno alla tela a tempera che abbiam esaminata assieme in una delle stanze di questa R. Pinacoteca, comunemente già attribuita a Raffaele, ne' suoi più verdi anni, le dirò che ho consultato i registri della Pinacoteca med.^{ma} per saperne la vera provenienza, e che vi ho trovato ciò che segue: «La Madonna col Bambino e due Santi, con un Angioletto, a tempera, proviene da Urbino = Confraternita di S.^a Croce 1811 = 10. Giugno. L'autore si crede Giovanni Sanzio padre di Raffaello.»

Ella dunque vede ch'ebbe ragione di crederle d'altra mano, e godo ora di saperne per di lei mezzo, il vero autore. Peccato però che quella tela non sia suscettibile di un ragionevole restauro!

Riguardo all'articolo ch'ella mi dice di aver pubblicato intorno agli artisti nostri nel *Morgenblatt*, ho la mortificazione di confessarle che qui non mi è riuscito di trovarlo. Anche il Sig.^r Mylius non è abbonato a quel giornale. Le sarei ben riconoscente s'ella volesse avere la bontà di procurarmene un esemplare.

Le scrissi pure in quell'occasione che avevo già nelle mie Note il nome del Leonardo da Besuccio, o Besozzo, del quale ella mi diede notizia, parlandomi dei dipinti che adornano la cappella dei conti Caracciolo di S. Gio. a Carbonaro di Napoli. Le dicevo allora ch'io aveva opinione ch'egli fosse contemporaneo di quel Michelino da Milano di cui parla il Lomazzo, e del quale io fui abbastanza fortunato di scoprire il nome sopra uno dei tanti bei freschi che arricchivano le pareti del portico del Palazzo Borromeo di Milano, ora quasi interamente e



5. Timoteo Viti, *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Crescentino e Donnino*, Milano, Pinacoteca di Brera

barbaramente distrutti. Anche Michelino tendeva alla maniera giottesca: ma nessuno seppe, prima di me, indicarne un lavoro, nemmeno l'infaticabile Bossi, che tanto desiderava di vederne. Non le taceva altresì che, indotto dallo stile e dal metodo seguiti da quello stimabile pittore, io m'era determinato ad assegnargli pure i freschi dell'antica cappella di San Giovanni di Monza, finora attribuiti gratuitamente a Trosio. Oh quanto mi gioverebbe se potessi avere la fortuna di rivedere in di lei compagnia tutti gl'indicati dipinti e discuterne seco lei i rapporti e le affinità di scuola e di maniera! Ma chi sa quando potrò soddisfare codesto caldo mio desiderio? Ella è giovane e vigoroso ancora ma io mi avanzo a gran passi in una vecchietta, pur troppo accompagnata da quelle conseguenze che mi rendono meno atto al lavoro che più ne avrei di bisogno! Ella mi consoli almeno col farmi sperare di poterla presto rivedere.

Mi conservi intanto la di lei preziosa benevolenza, e riceva i più cordiali saluti, compartibili anche al caro Rüppell, ed al Sig.^r Launitz, per parte pure dell'ottimo mio amico Mylius.

Il di lei amico Aff.^{mo}

G.° Cattaneo

La monografia recapitata a Cattaneo da Enrico Mylius è il primo volume di J.D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1839-1858 (trad. it. Gaetano Guasti, Firenze, 1882-1891): si veda anche Litta, *Introduzione*, pp. XIII-XIV.

Eduard Rüppell (1794-1884), intimo della famiglia Mylius e amico comune dei due corrispondenti, è un celebre naturalista ed esploratore. Le sue esperienze di viaggio sono raccolte in vari volumi, tra cui i *Reise in Abyssinien*, editi a Francoforte in due volumi corredati da un atlante tra il 1838 e il 1840. All'inizio degli anni Cinquanta, Rüppell è inoltre autore di un commento a una serie di incisioni, commissionate da Enrico Mylius già dalla metà degli anni Trenta, raffiguranti il tempio eretto a Loveno di Menaggio in memoria del figlio Giulio, precocemente scomparso: *Erklärende Notizen zu einer Reihenfolge bildlicher Darstellungen der Villa Mylius zu Loveno am Comer See und der benachbarten Gegend*, Milano, Bernardoni, 1852 (E. Rüppell, *Una cronaca ottocentesca: chiarimenti su una serie di immagini di Villa Mylius a Loveno sul lago di Como e sui dintorni, presentati da un vecchio amico di famiglia*, a cura di S. Bertolucci, G. Meda, Loveno, Villa Vigoni, 2000). Rüppell è poi l'estensore anche di alcuni contributi per il «Kunstblatt», tra cui, nel 1839, *Villa Sommariva am Comersee*; si veda G. Meda, in «...rispettabilissimo Goethe», p. 80, n. 8a; W. Klausowitz, *Rüppell, Wilhelm Peter Simon Eduard*, in *Neue Deutsche Biographie*, XXII, Berlin, Duncker&Humblot, 2005, pp. 226-227. Nella CEU si conservano inoltre numerose lettere testimonio dell'amicizia tra Cattaneo e Rüppell: La Guardia, *La corrispondenza, passim*. Lo «storico lavoro» sono invece le ricerche sull'arte lombarda che Cattaneo sta da tempo conducendo.

L'opera che Cattaneo e Passavant hanno esaminato insieme a Brera nell'autunno-inverno 1834-1835 – e di cui Cattaneo discorre in una lettera, al momento non nota, del 26 maggio 1839 – è la *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Crescentino e Donnino* (Reg. Cron. 576; B. Cleri, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Electa, 1992, pp. 210-213, n. 87; fig. 5) di cui entrambi gli studiosi rimarcano le pessime condizioni di conservazione. Correttamente attribuita a Timoteo Viti da Giorgio Vasari (*Le vite*, IV, p. 267), la rovinatissima tela è rubricata anche nell'Inventario Napoleonico, n. 543, come Giovanni Santi: «1811. Urbino, Confrat. di S. Croce, La Madonna con il Bambino e due Santi laterali e sotto un angiolino, tela, padre di Raffaello», riportando quindi sostanzialmente quanto Cattaneo ha trovato nei «registri della Pinacoteca». L'attribuzione di Passavant a Timoteo Viti, unita alla descrizione della ammalorata tela, è già nel primo taccuino francofortese (p. 20: Laffranchi, *Johann David Passavant*, pp. 36-37) e successivamente in Passavant, *Rafael*, I, pp. 375-376 (trad. it., I, p. 243).

Per Eduard Launitz (1797-1869), allievo di Berthel Thorvaldsen a Roma e a lungo in Italia: H.-J. Ziemke, *Schmidt von der Launitz, Eduard*, in *Neue Deutsche Biographie*, XIII, Berlin, Duncker&Humblot, 1982, pp. 717-718. Mentre i rapporti tra Launitz e Passavant sono confermati da una serie di lettere conservate a Francoforte sul Meno, Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg, Zentralbibliothek (<<http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/en/ead?ead.id=DE-611-HS-130196>>), tracce della frequentazione tra Launitz e Mylius rimangono anche sulle pagine del «Kunstblatt» (100, 15 dicembre 1840, p. 430) in occasione dell'erezione di una statua in memoria di Goethe a Francoforte.

Claudio Gulli

La «Madonna greca» di Pier Francesco Sacchi ad Alcamo: contesto lombardo e via ligure



1. Pier Francesco Sacchi, *Madonna con il Bambino, San Francesco, San Benedetto e donatori in preghiera*, Alcamo, Santa Maria del Gesù

Sebbene il tema dei “lombardi in Sicilia” sia stato sondato a più riprese negli studi,¹ certe tessere del mosaico risultano ancora da collocare con saldezza; e il mancato inserimento si può spiegare con la poca abitudine a soffermarsi sulle mediazioni. Prendiamo il caso della «Madonna greca» di Alcamo (fig. 1): in quel *Frammento siciliano* che la critica ha appena recepito nella sua complessità, Roberto Longhi aveva riferito il dipinto al pavese Pier Francesco Sacchi.² Nonostante un’iniziale ricezione positiva negli studi sul pittore,³ l’attribuzione non è poi entrata nella letteratura sul dipinto, pur in mancanza di valide alternative.⁴ Bastava prendersi la briga di verificare l’intuizione sulla base dei confronti. Difficile rintracciare pietre di paragone migliori, per il dipinto siciliano, della pala datata 1516 con i *Quattro Dottori della Chiesa* del Louvre, che includeva una cimasa dispersa con un *Compianto di Cristo fra San Francesco e San Lorenzo*, o del polittico di San Lazzaro, oggi nel Museo diocesano del capoluogo ligure.⁵ Come si può dubitare della correttezza dell’attribuzione, una volta che si affiancano le due Madonne e la medesima articolazione dei loro volti, improntata alla massima regolarità, in piena luce chiara, e solo lievemente in chiaroscuro, a indicare una rotondità solida e statica (figg. 2-3)? L’identificazione dei *tic* stilistici produce evidenze ulteriori: basta guardare il braccio e la mano benedicenti del Bambino, la sua testa lievemente inclinata, la mano destra della Madonna, davvero identica nei due dipinti, tanto che la pittura sembra esemplata sullo stesso modello grafico. E che dire della vicinanza fra il San Francesco alla sinistra della Vergine, nel dipinto alcamese, e il San Girolamo fra i *Dottori della Chiesa*, contratti nella stessa smorfia di sapienza, in profilo perduto? Sono potenti le attenzioni che il Sacchi presta agli oggetti: come il santo assiate regge al contempo un librone e una croce, intrecciandovi due dita; così, sul tavolo dei Dottori, penne, volumi, calamai, cuscinetti e guanti in bilico articolano un registro di precisioni vibranti. L’angelo di Parigi potrebbe stare accanto al terzo giovane inginocchiato, il più vicino al Santo, ad Alcamo. Sono definizioni di matrice lombarda, irrobustite dal clima fiammingo che si respirava a Genova, con gli arrivi dei polittici di Gerard David o di Joos van Cleve.⁶ Peccato che ad Alcamo manchi un paesaggio splendidamente azzurro, dove gli alberi sfavillano di verde e di luce; ma ci si può consolare guardando fuori dalla finestra dell’incantevole *Madonna del garofano*, da restituire al Sacchi



2. Pier Francesco Sacchi, *Madonna con il Bambino, San Francesco, San Benedetto e donatori in preghiera*, Alcamo, Santa Maria del Gesù (particolare)

di questi anni, del Worcester Art Museum, Massachusetts (fig. 4).⁷ La *Madonna con il Bambino in trono fra San Francesco e San Benedetto e donatori in preghiera* si trova oggi sul secondo altare di destra della chiesa di Santa Maria del Gesù, a poca distanza dall'antica cerchia muraria e dal castello di Alcamo. Della collocazione originaria si è persa ogni traccia, a causa di un rifacimento integrale della chiesa fra 1762 e 1766 e di alterazioni successive.⁸ Sebbene il dipinto fosse ammirato anche alla fine del Settecento da Carlo Gastone, conte della Torre di Rezzonico,⁹ viene propriamente riscoperto a metà Ottocento da Giuseppe Meli, vicedirettore del Museo Nazionale di Palermo, che lo ritrova «abbandonato in un luogo pieno di polvere» e ne ordina un restauro, eseguito l'anno successivo da Luigi Pizzillo.¹⁰

Alcune scritte del convento tramandavano che «il prezioso quadro della *Madonna Greca* venne alla chiesa degli Osservanti di Alcamo dalla nobile famiglia Morfino nel 1507».¹¹ Proprio un notaio di nome Vincenzo Morfino aveva rogato un contratto a Genova fra Pierfrancesco Sacchi e un certo Nicola da Assereto, a proposito di una pala d'altare destinata a Rapallo.¹²

Solamente per una cappella della chiesa alcamese si conserva memoria della conformazione originaria: è di patronato genovese, ossia dei Vernazza, una famiglia di mercanti che provava a importare ad Alcamo merci di fattura estera.¹³ Un grande arco marmoreo, istoriato con quattro figure di *Profeti* in facciata e una *Resurrezione* nella chiave: la formula andava ormai di moda in una Sicilia sempre più disseminata dalle soluzioni gaginesche.¹⁴ Testimoni dell'accordo per la cappella Vernazza sono proprio due Morfino, i chierici Pietro Gregorio e Marco, con ogni probabilità i titolari del patronato della cappella in Santa Maria del Gesù.¹⁵

Il dato più convincente per stringere i rapporti attorno al nodo ligure e sachiano viene però dalla serie dei confronti visivi, non dal tavolo documentario. È infatti forte la somiglianza di due *Apostoli* – uno dei quali individuato da

Gianni Romano come criptoritratto del committente – nella *Pentecoste* della Cattedrale di Albenga e due dei personaggi in ginocchio nella «Madonna greca» di Alcamo.¹⁶ Oltre all'identità di stile, sembra di vedere effigiate le stesse persone (figg. 5-6). È quanto basta per sospettare che le indagini sul dipinto debbano riprendere a muoversi in maniera diversa da quella percorsa nei tempi recenti. Proprio al grande riscopritore della pittura primitiva siciliana, Gioacchino Di Marzo, spetta l'aver indirizzato le ricerche sull'opera per altra via. In età giovanile, prudentemente, lo studioso non avanza un'attribuzione per la «Madonna greca».¹⁷ Solo in seguito, nel suo capolavoro della maturità, propende per un riferimento deciso a Pietro Ruzzolone e soprattutto si sbilancia a proposito dell'identificazione dei personaggi inginocchiati, committenti dell'opera.¹⁸ Alla luce di nuovi studi, Di Marzo aveva rinvenuto un'antica identificazione dell'effigiato nel canonico Adamo Morfino, ma aveva scartato l'ipotesi.¹⁹ Ora crede che ai piedi della Madonna siano ritratti i conti di Modica, Calatafimi e Alcamo: vale a dire i coniugi Fadrique Enríquez (Aguilar de Campos, 29 novembre 1460 – 1538), quarto Almirante di Castiglia, e la siciliana, di famiglia catalana, Anna Cabrera-Ximenes (morta nel 1526).²⁰ È stata notata varie volte la tendenza dello studioso palermitano a esaltare gli aspetti locali della storia artistica siciliana, in polemica «patriottica», sostanzialmente, con Gustavo Frizzoni.²¹ Di Marzo non necessita solamente di «grandi nomi» per la sua costruzione storiografica, ma anche di «grandi committenti», da celebrare non meno dei primi. Ma la proposta contrasta, ancora una volta, con i dati figurativi. Come potrebbe uno degli esponenti più ricchi e potenti, non solo della Sicilia, ma dell'intera nobiltà castigliana, farsi ritrarre in vesti tanto sobrie, come accade nel dipinto di Alcamo? Come potrebbe un dignitario di corte, insignito dell'Ordine del Toson d'Oro nel 1519 per volere di Carlo V, non fregiarsi in un ritratto del prezioso collare o di un gioiello equivalente? È una consuetudine elementare della ritrattistica sfoggiare segni della posizione sociale, e accade anche nella Sicilia occidentale del primo Cinquecento. Basti considerare il ritratto in abisso del defunto don Calcerando Requesens, nella *Madonna di Monserrato con Santa*



3. Pier Francesco Sacchi, *Madonna con il Bambino*, Genova, Museo Diocesano (particolare)



4. Pier Francesco Sacchi (?), *Madonna con il Bambino*, Worcester, Worcester Art Museum

Caterina d'Alessandria e Sant'Agata (1528) della chiesa palermitana di Santa Maria degli Angeli, detta la Gancia. Qui l'autore – Antonello Crescenzo – è davvero irretito dalla congiuntura iberico-napoletana, ma attento anche al corso raffaellesco che la pittura palermitana percorreva da circa un decennio. Incaricato di effigiare un personaggio delle alte sfere del vicereame, commemora anche la sua ricchezza, dal gioiello nella berretta al collare dorato.²²

Tutto il contrario accade nel dipinto di Alcamo. Un clima di partecipazione corale, dove le identità personali non contano molto, pervade la scena di preghiera che si svolge ai piedi della Vergine. Nessun dato lampante ci assicura che si tratti *tout court* di una famiglia: non vi sono stemmi né legami parentali chiaramente delineati nella figurazione. Le fisionomie sono individuate – è di certo un ritratto anche il terzo volto maschile – ma quel che conta è la dimensione collettiva di un insieme di persone riunite in un atto devozionale. I personaggi che più si distinguono dalla massa sono proprio i due uomini in primo piano, che tengono un berretto in mano. Che si tratti o meno dei Morfino, famiglia genovese altolocata che contava al suo interno notai e chierici attivi ad Alcamo, i committenti effigiati nel dipinto sembrano invocare protezione

religiosa per una collettività. La spiegazione più economica è che si tratti di un nucleo familiare, ma i donatori potrebbero anche essere stati membri di spicco di una compagnia laicale, dedicata alla Madonna delle Grazie: in quanto tali, avrebbero chiesto al pittore di essere ritratti in un modo che esplicitasse il loro ruolo.²³ Rimane da inserire la «Madonna greca» nel percorso pittorico del Sacchi. L'opera andrà collocata in prossimità del polittico di San Lazzaro (1518-1520) e, destinata all'esportazione, nelle logiche della bottega, non avrà goduto delle stesse attenzioni riservate alle opere liguri. Anche l'abbigliamento del donatore in primo piano, che indossa un mantello rosso lungo fino ai piedi, sembra parlare in favore della moda genovese.²⁴

I commerci fra Genova e la Sicilia erano d'altronde stabili, intaccati solamente dalla pressione dei mercanti catalani che puntavano a ottenere, con scarsi risultati, condizioni di vantaggio.²⁵ La «via ligure» non è percorsa solamente dalla «Madonna greca» di Pier Francesco Sacchi; altre azioni di raggio mediterraneo sono note per via documentaria. Per esempio, nel 1520, quattro cittadini genovesi residenti ad Alcamo commissionano a un pittore di Cagliari, Tommaso di Serro, una pala per l'altare della Madonna delle Grazie per la locale chiesa, dedicata allo stesso culto, con *San Giovanni Battista* e *San Giorgio*, verosimilmente negli scomparti laterali, e una *Trinità* nella cuspide: per anni e iconografia, siamo molto vicini alla «Madonna greca» e potrebbe trattarsi di un episodio di fortuna precoce della pala di Sacchi.²⁶ Sono vicende che meriterebbero di essere ripercorse, nel voler impostare una storia dell'arte del Rinascimento in Sicilia attenta alle migrazioni e ai rapporti duraturi. A partire dalla metà del secondo decennio, i nuovi lombardi che giungevano in Sicilia introducevano principalmente la parlata raffaellesca, esplosa a Roma e che ora si diramava ovunque in continente. Anche i carichi di dipinti diretti a Palermo o a Messina risentivano di questo accrescimento. Mentre un bastimento trasporta lo *Spasimo di Sicilia*, da Napoli ne salpa un altro che imbarca un capolavoro di Cesare da Sesto, sempre per una chiesa di genovesi, dedicata a San Giorgio, a Messina. Nella stagione successiva, dopo il Sacco, i lombardi riprenderanno a stanziarsi in Sicilia e un paio di loro sono in grado di formare un'intera cultura regionale: Polidoro da Caravaggio, per il versante orientale; Vincenzo da Pavia, per quello occidentale.²⁷

1 Sui primi lombardi in Sicilia, si veda almeno: I. Peri, *La questione delle colonie lombarde di Sicilia*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LVII, 3-4, 1959, pp. 253-280, con bibliografia precedente; per il Sei e Settecento, documenti interessanti sui lombardi a Palermo sono editi in R. Grillo, *I Lombardi a Palermo*, in «Archivio Storico Lombardo», LXXXVIII, s. IX, 1, 1961 (1963), pp. 193-234; si veda anche Id., *Il culto di S. Carlo Borromeo a Palermo*, in «Archivio Storico Lombardo», XC, s. IX, III, 1963 (1966), pp. 310-316; e soprattutto, per una lettura delle migrazioni in termini di *longue durée*: M. Aymard, *La Sicile, terre d'immigration*, in «Cahiers de la Méditerranée», II, 1974, 1, pp. 134-157 in particolare pp. 137-139, 147-153. La nazione lombarda di Palermo comprende una ventina di comunità, divise per luogo di origine. Prima di costruire una chiesa dedicata a San Carlo Borromeo (sul progetto e il cantiere di primo Seicento: M.R. Nobile, *L'architettura religiosa: il cantiere gesuita*, in *I lombardi e la Sicilia. Ricerche su architettura e arti minori tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di R. Bossaglia, Pavia, Università di Pavia, 1995, pp. 38-46), la nazione è titolare di una cappella nella chiesa, distrutta nel 1863, di San Giacomo alla Marina: la pala d'altare, una *Flagellazione* con un *Dio Padre* nella lunetta, è eseguita da Vincenzo da Pavia nel 1542 «expensis nationis lombardorum», come recita l'iscrizione. I dipinti sono oggi nei depositi di Palazzo Abatellis: T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Napoli, Electa, 1998, p. 181, figg. 184-185. Pare che l'istituzione dei capitoli della nazione esista dal 1535; una copia del 1617 è redatta in occasione della raccolta fondi per la costruzione della chiesa di San Carlo: R. Grillo, *I «Capitoli» della «nazione» dei Lombardi di Palermo*, in «Archivio Storico Lombardo», CIII, s. X, III, 1977 (1979), pp. 369-384. Alcuni mestieri erano di pertinenza storica dei lombardi: mercanti di lana e di seta, tavernieri («I tavernieri, in maggior parte Lombardi, sin d'antichi tempi uniti in consolato hanno avuto per loro protettrice S. Sofia»: G. Palermo, *Guida istruttiva per potersi conoscere con facilità tanto dal Siciliano, che dal Forestiere tutte le magnificenze, e gli oggetti degni di osservazione della Città di Palermo Capitale di questa parte de' R. Dominj*, Palermo, Reale Stamperia, 1816, p. 125) e naturalmente marmorari (su cui almeno F. Meli, *Costruttori e lapicidi del Lario e del Ceresio nella seconda metà del Quattrocento in Palermo*, in *Arte e artisti dei Laghi Lombardi. 1. Architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, Como, Noseda, 1959, pp. 207-228, oltre alla valida «monografia di contesto»: Id., *Matteo Carnilivari e l'architettura del Quattro e Cinquecento in Palermo*, Roma, Palombi, 1958). Le migrazioni produssero storie anche in senso inverso: sono tante le immagini devozionali che gli emigrati lombardi in Sicilia inviarono a casa, diffondendo specialmente il culto di Santa Rosalia (è pionieristico M. Zecchinelli, *Arte e folclore siciliani sui monti dell'Alto Lario nei secoli XVI-XVIII*, in «Rivista di Archeologia Comense», 131-132, 1950-1951, pp. 65-119, ma si vedano anche M. Zecchinelli, M. Bellini, *L'antica emigrazione dalle sponde occidentali del Lario. Aspetti culturali ed umani*, Menaggio, Lions Club Menaggio, 1984; A.M. Boca, *Rapporti con la Sicilia di artisti e maestranze delle valli lombarde*, in *I lombardi e la Sicilia*, pp. 83-118; le notizie sparse in *I tesori degli emigranti. I doni degli emigranti della provincia di Sondrio alle chiese di origine nei secoli XVI-XIX*, catalogo della mostra (Sondrio, Sala Ligari, 15 marzo - 28 aprile 2002), a cura di G. Scaramellini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002; G. Nicastro, *L'emigrazione alla rovescia. Dal lago di Como alla Sicilia*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», v, 13, 2008, pp. 255-280; Id., *L'emigrazione alla rovescia: tra Valchiavenna e Sicilia*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», VII, 18, 2010, pp. 111-138. Per quanto riguarda la pittura, un caso eclatante è la *Trinità con Santa Rosalia e l'Immacolata che intercedono contro la peste* dipinta da Pietro Novelli nel 1629 per la chiesa di San Giacomo a Livo in alto Lario, su richiesta di un gruppo di lombardi residenti a Palermo: D. Pescarmona, *Appunti di storia e di cronaca sulla pittura di soggetto religioso attorno a Como e alla prima metà del Seicento*, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, Palazzo Volpi, 18 novembre 1989 - 31 gennaio 1990), pp. 23-50, soprattutto pp. 23-25, 41; Id., in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno - 20 ottobre 1990) a cura di T. Viscuso, Palermo, Flaccovio, 1990, p. 158, n. II.1.

2 «Ma il distacco della cultura palermitana da quella messinese si fa ancora più netto in séguito, scomparso Antonello. Non potrebbero infatti spiegarsi diversamente né la cultura ostinatamente eclettica e in prevalenza lombardo-nordica del Quartararo [...], né le buone accoglienze riservate ai

modesti arrivi napoletani con le opere di Tuccio da Fondi [...]; né l'aspetto di Antonello Panormita, che già nel '97 si lega più ad Antonio Solario e a Johannes Ispanus che ad Antonello; una venatura tra veneta e lombarda sempre più insistente a Palermo, dove, ancora, nel secondo decennio del '500, per la cosiddetta «Madonna Greca» di Alcamo si farà appello (per via ligure?) al pavese Pier Francesco Sacchi»: R. Longhi, *Frammento siciliano*, in «Paragone», IV, 47, 1953, pp. 3-44 (la citazione è a p. 37), ora in *Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967*, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 143-177. Un'intuizione in senso lombardo era già venuta da Enrico Brunelli, che aveva ripercorso le ipotesi più bizzarre della critica precedente, oscillanti fra Perugino e l'autore del *Trionfo della Morte*: E. Brunelli, *La Madonna Greca di Alcamo*, in «L'Arte», IX, 1906, pp. 445-449. Brunelli aveva sgombrato il campo dall'attribuzione che proveniva dallo studioso più autorevole, Giocchino Di Marzo, che sosteneva, come vedremo, il nome del suo «creato» Pietro Ruzzolone. Sul dipinto si erano mossi in senso lombardo anche C. Matranga, *Scultura e pittura*, in *Palermo e la Conca d'oro*, Palermo, Virzi, 1911, pp. 267-304, in particolare p. 283; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, IV, Milano, Hoepli, 1915, p. 209: «opera di caratteri così schiettamente lombardi da dover escludere che sia uscita da mano siciliana»; R. van Marle, *The development of the Italian Schools of Paintings*, XV, The Hague, Martinus Nijhoff, 1934, pp. 416, 450.

3 A. Bocca, *Contributi per la valutazione dell'opera di Pier Francesco Sacchi*, in «Arte lombarda», XIII, 1968, pp. 43-50, in particolare p. 50, nota 19.

4 Maria Grazia Paolini (*Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in «Bollettino d'arte», XLIV, 1959, IV, 2, pp. 122-140; si veda, in particolare, la lunga nota 26 a p. 137) ha proposto in un primo tempo il nome di Antonello Crescenzo. Sulle stesse posizioni, in un contributo importante per comprendere il contesto affrontato nel presente articolo: Ead., *Pittori genovesi in Sicilia: rapporti tra le culture pittoriche ligure e siciliana, in Genova e i genovesi a Palermo*, atti delle manifestazioni culturali (Genova, 13 dicembre 1978 - 13 gennaio 1979), Genova, Sagep, 1980, pp. 39-58, in particolare pp. 51, 162, fig. 52. L'autrice infine definisce il dipinto «molto problematico» e pare ritrattare in una nota in Ead., *La pittura a Palermo e nella Sicilia occidentale negli ultimi decenni del Quattrocento e nei primi del Cinquecento*, in *Vincenzo degli Azami da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di Santa Cita, 21 settembre - 8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Palermo, Regione Siciliana, 1999, pp. 149-190, in particolare pp. 150, 183, nota 10: «Oggi mi sembra di ribadire la certezza di un contatto fra il Sacchi e l'ambiente palermitano». Propone di rivedere l'attribuzione longhiana, rivolgendosi alla produzione spagnola, M.R. Nobile, *Una committenza iberica nella Sicilia tra tardo gotico e rinascimento*, in «Espacio, Tiempo y Forma», 7, VII, 1994, pp. 23-36, in particolare pp. 29-31 (<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2256/2129> consultato il 12 luglio 2016) e Id., *Sulla produzione architettonica nella Contea di Modica fra tardo gotico e rinascimento*, in «Archivum Historicum mothyense», 2, 1996, pp. 19-30, in cui si è però concentrato sulle dinamiche della committenza architettonica delle chiese minorite di Sicilia; su questa linea: T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, pp. 72, 270, fig. 278, ravvisa la mano di un «pittore siciliano che abbia avuto contatti con altre culture, non escluso quella spagnola». Non a caso, proprio il maggior conoscitore dei fatti pittorici in Sicilia non ha derogato dalla proposta in favore del Sacchi: V. Abbate, *Revisione di Antonello il Panormita* [1978], in «B.C.A. Beni Culturali e Ambientali. Sicilia», III, 1-4, 1982, pp. 39-68, in particolare p. 66, nota 35. L'attribuzione a Sacchi è accolta anche da M. Tanzi, *Presenze cremonesi in Piemonte nel primo Cinquecento (aggiornando vecchi studi)*, in *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*, atti della giornata di studi (Alba, 30 novembre 2001), Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2002, p. 54, nota 46. Recente è l'attribuzione a Jacopo Siculo, del tutto priva di fondamento: A. Cuccia, *La «Madonna Greca» di Alcamo. Un dipinto per Jacopo Siculo*, in «teCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 12, 2015, pp. 4-19 (http://www1.unipa.it/tecla/rivista/numero_12_pdf/numero12.pdf) consultato il 12 luglio 2016).



5. Pier Francesco Sacchi, *Madonna con il Bambino, San Francesco, San Benedetto e donatori in preghiera*, Alcamo, Santa Maria del Gesù (particolare)



6. Pier Francesco Sacchi, *Pentecoste*, Albenga, Cattedrale (particolare)

5 Su Sacchi vanno segnalati almeno i seguenti contributi: F. Frangi, *I pittori pavesi in Liguria dalla fine del Quattrocento al 1528*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1988, pp. 95-101; G. Zanelli, *Cultura d'oltralpe e linguaggio toscano nell'opera di Pietro Francesco Sacchi*, in «Arte lombarda», 123, 2, 1998, pp. 18-25; Id., *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma Armani, Genova, Carige, 1999, pp. 27-55, in particolare pp. 31-39, 408; Id., *Fra Lombardia, Toscana e Roma: presenze e comparse a Genova all'inizio del XVI secolo*, in «Studi di Storia dell'Arte», 14, 2003, pp. 141-172, in particolare pp. 145-146. Nel 1517 il fratello Battista Sacchi è documentato alle dipendenze di Pier Francesco (Frangi, *I pittori pavesi*, p. 100); nel polittico di San Lazzaro la presenza della bottega è stata confermata dalle analisi condotte durante il restauro (Zanelli, *Genova e Savona*, p. 50, nota 29). È una situazione che pare coincidere con il dipinto di Alcamo, in cui la qualità non è omogenea: sono più accurati, in termini spaziali e di chiaroscuro, i volti degli uomini rispetto a quelli delle donne. Non aggiunge granché C. Masi, *Indagini riflettografiche su opere di Pietro Francesco Sacchi. Risultati e nuovi quesiti*, in *Nord/Sud. Presenze e ricezioni fiamminghe in Liguria, Veneto e Sardegna. Prospettive di studio e indagini tecniche*, atti del convegno (Genova, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 28-29 ottobre 2005), a cura di C. Limentani Viridis, M. Bellavitis, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 119-131.

6 *Pittura fiamminga in Liguria. Secoli XIV-XVII*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana, 1997; in particolare C. Di Fabio, *Gerard David e il polittico di San Gerolamo della Cervara*, in *ivi*, pp. 59-82; C. Cavelli Traverso, *Da Provost a Massys*, in *ivi*, pp. 83-110; e, soprattutto, C. Scaillièrez, *Joos van Cleve a Genova*, in *ivi*, pp. 111-126.

7 Il dipinto (inv. 1940.41, olio su tavola, cm 52 × 37) è riferito a Martino Piazza da Evelyn Sandberg-Valalà; in seguito, Martin Davies notava l'inesattezza della proposta e suggeriva di orientarsi in direzione del Bergognone, dei fiamminghi e dei leonardeschi. Il volto della Madonna è largamente ridipinto: *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester, Worcester Art Museum – University of Massachusetts Press, 1974, I, pp. 434-435; II, p. 637. Nella fotocopia di Federico Zeri, il dipinto è classificato come opera del «Maestro della Visitazione di Wiesbaden» (inv. n. 59844), su cui si veda: M. Tanzi, *Tre spunti per "Calisto de la Piazza"*, in «Prospettiva», 119-120, 2005, pp. 112-126, in particolare pp. 112-117.

8 F. Scaduto, *Il complesso di Santa Maria di Gesù ad Alcamo tra XV e XVI secolo*, in *Francescanesimo e cultura nella provincia di Trapani*, atti del convegno di studio (Trapani-Alcamo, 19-21 novembre 2009), a cura di D. Ciccarelli, Padova, Centro Studi Antoniani, 2011, pp. 335-354. Anche sulla ragione della denominazione di «Madonna greca», comune a tutti gli autori, ci si arresta alle intuizioni: «forse per non sapere altrimenti chiamare antiche tavole con indorature nel fondo» (G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, Palermo, Di Marzo-Lao, 1862, III, p. 154, nota 1).

9 *Viaggio della Sicilia del cavaliere Carlo Gastone conte della Torre di Rezzonico patrizio comasco. Prima edizione siciliana con rami* [1793-1795], Palermo, presso gli Eredi Abbate del fu Francesco, 1828, p. 61.

10 G. Lo Iacono, C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia. Parte III. Verbali delle Riunioni della Commissione, anni 1852-1860*, Palermo, Regione Siciliana, 1999 (Quaderni del Museo Archeologico Regionale «Antonino Salinas», 5, supplemento), pp. 59-61, 64-65. Le condizioni di conservazione dell'opera sono critiche. I ritocchi ottocenteschi non sono stati asportati e virano sgradevolmente in svariati punti della pellicola pittorica. La Pugliatti (*Pittura del Cinquecento in Sicilia*, p. 72) segnala un ulteriore restauro, ma l'intervento deve essersi limitato all'asportazione delle vernici antiche.

11 La notizia è ripresa in Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*, p. 154 (da qui la citazione); Id., *La pittura in Palermo*, p. 237, nota 2. La Paolini (*La pittura a Palermo*, p. 183, nota 10) ha notato che Morfino «sta per Molfino, cioè un cognome tipicamente genovese». Non sono riuscito a consultare M. Galeotti, *Di una tavola detta della Madonna Greca nella chiesa di S. Maria di Gesù in Alcamo*, in «L'Idea. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», 2, 1859, III, p. 355. Sul rapporto tra Di Marzo e Melchiorre Galeotti, studioso leonfortese menzionato anche da Giovanni Previtali (*La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1964, pp. 134-135), si veda ora F.P. Campione, «L'Idea» e gli interventi di Gioacchino Di Marzo, Vincenzo Di Giovanni e Melchiorre Galeotti, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, Palazzo Steri – Palazzo dei Normanni – Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, pp. 238-245.

12 L'opera rappresentava una *Madonna del Soccorso fra i Santi Sebastiano e Rocco*, comprensiva, nel registro superiore, di una *Pietà*, dei *Santi Quirico e Antonio*, senza dimenticare il ritratto della committente in ginocchio. Il contratto si può leggere in nota, nel grande lavoro documentario sulla pittura ligure di F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, III, Genova, Luigi Sambolino, 1874, pp. 165-167. Il notaio Vincenzo Molfino fu anche cancelliere archiepiscopale e ufficiale dei Rolli a Genova: Genova, Archivio Storico del Comune, Manoscritti, fondo Molfino, n. 51 (da qui in poi ASCG), *Scrutinio della Nobiltà Ligustica composto da Federico Federici nobile genovese*, f. 461. I manoscritti menzionati sono disponibili in digitale sul sito della Società Ligure di Storia Patria: <www.storiapatriagenova.it>.

13 È il genovese Antonietto Vernazza che verso il 1450 importa panni di Londra ad Alcamo, come praticano anche suoi concittadini a Trapani: C. Trasselli, *Genovesi in Sicilia*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., IX (LXXXIII), II, 1969, pp. 153-178, in particolare p. 166. Scarne notizie sui Vernazza si rinvencono in ASCG, n. 47, Ganduccio, *Famiglie nobili di Genova*, f. 356.

14 Il contratto, trovato da Di Marzo, è redatto nel 1519 fra lo scultore palermitano Bartolomeo Berrettaro, residente ad Alcamo, e l'alcamese Battista Perfetto che vuole erigere, nella chiesa madre, un arco simile a quello realizzato dallo scultore per Giovan Battista Vernazza nella chiesa di Santa Maria del Gesù; il vano predisposto per l'opera – sia stata scultura o pittura – era di m 3,09 × 2,32: G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, I-II, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1880-1883, I, pp. 143-144; II, p. 46. Non è affatto da trascurare la modalità di consegna del prodotto: l'opera in pezzi («spachata») è «portata in marittima ditte terre Alcami», cioè trasportata, per mare, fino ad Alcamo marina, dove il trasporto sarà affidato al committente che, con la supervisione dell'artista, monterà l'ancona in chiesa.

15 La famiglia Morfino compare sporadicamente in altri atti alcamesi. Nel 1573, un Giuseppe Morfino, insieme a Geronimo d'Aversa e Giuseppe Toscano, patroni della cappella della Beata Vergine nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, partecipa alla commissione di un altro arco in marmo di Carrara a Giacomo Gagini. Nella cornice, lo scultore doveva eseguire due angeli in adorazione di un'immagine della *Madonna* a rilievo: Di Marzo, *I Gagini*, I, pp. 517-518; II, pp. 256-257.

16 G. Romano, *Scheda per una "Pentecoste" nella Cattedrale di Albenga*, in «Prospettiva», 91-92, 1998, pp. 96-102.

17 G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, III, Palermo, Di Marzo-Lao, 1862, pp. 154-156. Un accenno dello studioso è già in G. Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico tradotto dal latino e continuato sino ai nostri giorni*, Palermo, Di Marzo-Lao, 1856, II, p. 3 (appendice generale).

18 Dopo le ricerche documentarie condotte sul pittore (G. Di Marzo, *Di Pietro Ruzolone pittore palermitano dei secoli XV e XVI. Notizie inedite*, in «Archivio Storico Siciliano», n. s., XXI, 1896, pp. 36-45), dove però la «Madonna greca» non compare, l'attribuzione rientra con forza in Id., *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo, Reber, 1899, pp. 232-240. La vicenda di Pietro Ruzolone è stata ripercorsa da T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, pp. 65-82.

19 Di Marzo, *La pittura in Palermo*, p. 237, nota 2, con nuovi dati: il patrocinio dei Morfino per la cappella di San Corrado risale al 1639.

20 L'identificazione risale al *Viaggio della Sicilia del cavaliere Carlo Gastone conte della Torre di Rezzonico*, p. 61; il problema si complica nel 1799, quando Giuseppe Triolo Galisi, testimone al processo di canonizzazione del beato Arcangelo Placenza – che descrive la collocazione del dipinto in chiesa al tempo – confonde la cappella dove si trova l'opera con una chiesetta dedicata a Santa Maria delle Grazie nel 1484 dagli Enriquez-Cabrera: la vicenda della chiesa di Santa Maria delle Grazie è poi chiarita da P.M. Rocca, *Della chiesetta della Madonna della Grazia in Alcamo e di un quadro della titolare dello stesso sacro edificio*, in «Archivio Storico Siciliano», n. s., XXXV, III-IV, 1910, pp. 373-398. Sul beato: R. Calia, *Il Beato Arcangelo Placenza da Calatafimi. Itinerario storico, biografico, religioso, letterario*, Alcamo, Sarograf, 2001, pp. 77-78.

21 La vicenda è ripercorsa da S. La Barbera, *Di Marzo e La Pittura in Palermo nel Rinascimento*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte*, pp. 168-180, anche con riferimento al dipinto di Alcamo: pp. 171-172, fig. 2.

22 Sul dipinto, e su Antonello Crescenzo, oltre a M.G. Paolini, in *Vincenzo degli Azani*, pp. 303-306, n. 32 e Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, pp. 119-136, si veda almeno la convincente ricostruzione del percorso del pittore di Abbate, *Revisione di Antonello il Panormita*.

23 Una compagnia di Santa Maria della Grazia è attestata nel 1669 da una conferma dei capitoli: I. De Blasi, *Della opulenta città di Alcamo. Discorso storico* [1747-1783], Alcamo, Bagolino, 1880, p. 468. La migliore ricostruzione della storia dei francescani ad Alcamo, inclusa la fondazione osservante di Santa Maria del Gesù, si trova in F. Rotolo, *La chiesa di S. Francesco d'Assisi in Alcamo*, Palermo, «Boccone del Povero», 1977. Sulle compagnie e confraternite laicali ad Alcamo: *ivi*, pp. 39-40. Sull'importanza della città nel Cinquecento, dotata di quattro quartieri dentro le mura e di un

borgo *extra moenia*: F. Scaduto, *Carlo V e la città di Alcamo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 14-15, 2012, pp. 33-49.

24 M. Cataldi Gallo, *Rosso, oro e nero: colore e simboli di potere nella Repubblica di Genova*, in *El Siglo de los Genoveses e una lunga storia di Arte e Splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 4 dicembre 1999 – 28 maggio 2000), a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Milano, Electa, 1999, pp. 78-87.

25 Nel giro di tre anni, fra il 1533 e il 1536, i genovesi riescono a ottenere l'abolizione di una maggiorazione del dazio imposto dalla Regia Curia sui panni provenienti da Genova o dalla Francia; naturalmente la misura era stata caldeggiata dai rivali catalani: R. Giuffrida, *Aspetti e problemi del commercio dei panni in Sicilia dal XIV al XVI secolo*, in «Archivio Storico Siciliano», s. III, XXI-XXII, 1971-1972, pp. 41-96, in particolare pp. 65-66; C. Trasselli, *I rapporti tra Genova e la Sicilia dai Normanni al '900*, in *Genova e i genovesi a Palermo*, pp. 15-37, in particolare, sulla centralità dei genovesi ad Alcamo nel commercio del grano a partire dal tardo Trecento, p. 23.

26 P.M. Rocca, *Contratti di pittori del secolo XVI*, in «Archivio Storico Siciliano», n. s., VI, 1881, pp. 106, 111; Id., *Due contratti del celebre pittore palermitano maestro Pietro Ruzolone*, in «Archivio Storico Siciliano», n. s., XXII, pp. 203-213, nota 2; sulla «Madonna greca»: *ivi*, p. 210; e, soprattutto, Id., *Della chiesetta della Madonna della Grazia*. In date più tarde, attorno al 1577, è il marmorario genovese Battista Carabio, abitante a Palermo, a fornire colonne, archi e acquasantiere per Alcamo e Palermo. L'ordine più prestigioso è la decorazione degli interni e delle quaranta colonne che arriva dalla chiesa della nazione genovese, dedicata a San Giorgio: Di Marzo, *I Gagini*, I, pp. 489-490, 597-598; II, p. 314, nota 2. Il pittore messinese Angelo Di Chirico è documentato in Liguria nel 1512-1513: risiede a Porto Maurizio, collabora con suo cognato Giovanni Battista della Braida; si perdono le sue tracce fino al 1525, quando, rientrato a Catania, firma e data un'*Immacolata Concezione con le Sante Agata e Caterina d'Alessandria* per la chiesa di Santa Maria del Gesù, su commissione di Alvaro Paternò; si veda M. Bartoletti, in *Pittura in Liguria*, p. 393 e *Catania. L'identità urbana dall'antichità al Settecento*, a cura di L. Scalisi, Catania, Sanfilippo, 2009, pp. 163, 181, nota 153. Lo stesso committente richiede ad Antonello Gagini un'ancona marmorea con una *Madonna con il Bambino* e una *Pietà* nella lunetta; l'insieme colpisce Cavalcaselle: D. Malignaggi, *Giovan Battista Cavalcaselle e il Rinascimento in Sicilia*, in *Vincenzo degli Azani*, p. 105, fig. 3. La storia seicentesca della «Madonna greca» è turbolenta: il nuovo signore di Alcamo, Pietro Balsamo, principe di Roccaflorita, sequestra il dipinto nel 1614 per collocarlo nella cappella del castello. A quel punto è il castellano Antonino Nuccio ad appropriarsene, per trasferirla a Salemi; infine, è il figlio di questi, Giuseppe Nuccio, a restituire la pala al convento nel 1658: V. Regina, *La Chiesa parrocchiale ed il Convento di S. Maria di Gesù in Alcamo. Storia e Arte*, Alcamo, Campo, 2005, pp. 63-64. Non è l'unica testimonianza di un sequestro di un'opera del territorio da parte di un feudatario: secondo una cronaca del 1607, don Pietro Cardona, conte di Collesano, si appropria, per donarlo alla moglie, dell'imponente trittico fiammingo di Polizzi Generosa, oggi attribuito al «*Maitre au feuillage brodé*», destinato a un cappellone della locale chiesa dei minori osservanti e commissionato da Giovanni Bartolo La Farina, rifornitore di grano per mercanti genovesi: V. Abbate, *La cultura figurativa a Palermo e in Sicilia e la congiuntura Flandro-Iberica nell'età di Ferdinando il Cattolico*, in *Matteo Carnilivari, Pere Compte, 1506-2006. Due maestri del gotico nel Mediterraneo*, catalogo della mostra (Noto, Palazzo Trigona, maggio-luglio 2006), a cura di M.R. Nobile, Palermo, Caracol, 2006, pp. 37-46, in particolare pp. 43-45.

27 Il miglior quadro storico di insieme è ancora in G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, Giulio Einaudi, 1978. Vale forse la pena di ricordare che anche la *Madonna con il Bambino fra San Giovanni Battista e San Giorgio* dipinta da Cesare da Sesto per la chiesa di San Giorgio a Messina fosse di committenza genovese. Sul dipinto oggi a San Francisco (De Young Memorial Museum, Kress Collection, inv. K.1625), si veda ora V. Segreto, in *Vincenzo degli Azani*, pp. 249-250, n. 1.

Stefano Martinella

Appunti per l'attività marchigiana di «Petrus Francescus Renulfus Novariensis»



1. Pier Francesco Renolfi, *Natività*, Prato Sesia, San Bernardo

Il 28 ottobre 1578 «messer Pietro Francesco Rinolfo da Romagnano, pittore» risulta presente presso il Duomo di Novara: l'occasione è il battesimo del figlio Bartolomeo, avuto con la moglie Caterina Balestrazza e nato il giorno prima.¹ Questa, al momento, l'unica emergenza documentaria dell'artista in terra novarese. Una sola opera è riconducibile a questa fase della sua vita: la tavola raffigurante l'*Adorazione del Bambino* (fig. 1) che si trova all'interno della chiesa di San Bernardo a Prato Sesia, collocata sull'altare della cappella sede della confraternita di San Giuseppe. Il dipinto, che reca la firma dell'artista ma non la data, si segnala innanzitutto poiché appartiene a una serie di copie tratte da un modello perduto: la pala, raffigurante appunto un'*Adorazione del Bambino*, commissionata a Tiziano nel 1540 dai confratelli della compagnia di San Giuseppe a Novara e destinata a ornare la cappella di rappresentanza posta all'interno della vecchia cattedrale, andata distrutta in un incendio nel 1642.²

Difficile ricostruire, sulla scorta della sola analisi stilistica, il percorso di formazione del Renolfi, al di là del riconoscerne il fondamentale sostrato gaudenziano (appreso, secondo la proposta di Agnese Vastano, dal contatto con la bottega di Giuseppe Giovenone il giovane), sul quale il pittore tenta di innestare spunti e suggestioni del Manierismo centroitaliano.³ All'artista di Romagnano è stata a lungo riferita un'altra *Adorazione del Bambino*, conservata presso la chiesa di San Martino a Vignone, sulle alture del Verbano, che rappresenta l'unico elemento superstite di un complesso polittico a due registri, del quale costituiva lo scomparto centrale. Recenti indagini archivistiche di Rossana Sacchi consentono tuttavia di stornare quest'opera dal catalogo del Renolfi, riconducendone la realizzazione a Cristoforo e Gabrio Bossi.⁴

Nessun dato ci consente, allo stato attuale delle ricerche, di ricostruire con esattezza le successive tappe dell'esperienza del pittore, che risulta coinvolto in una serie di imprese artistiche nelle Marche. La firma dell'artista ricompare infatti per la prima volta, accanto alla data del 1592, su una tela ora conservata presso il Museo parrocchiale della chiesa di Santa Maria di Piazza a Mogliano, in provincia di Macerata, ma proveniente dal Santuario del Santissimo Crocifisso d'Ete.⁵ Il dipinto raffigura nella parte alta la Vergine con il Bambino che si affaccia dalle nubi attorniata da quattro angeli (due dei quali musicanti), mentre in basso in primo piano sono presenti i Santi Bonaventura, Lucia e

Francesco inginocchiati: la qualità della pittura, purtroppo pregiudicata dal cattivo stato di conservazione, rivela comunque una significativa evoluzione dell'artista, lontana dalle pose statiche e impacciate della *Natività* di Prato Sesia. Noto è l'attenzione alla resa del paesaggio che fa da sfondo alle figure (che si delinea d'ora in avanti come una costante delle opere marchigiane del pittore), qui rappresentato da una serie di monti digradanti verso uno specchio d'acqua in cui si riflettono una chiesa e alcuni edifici.

Sempre a Mogliano, risulta di maggiore respiro l'intervento dell'artista nella decorazione del tempietto nella chiesa del Santissimo Crocifisso.⁶ L'edificio sorge, a partire dal 1579, a poca distanza dal borgo, sulla strada che conduce a Fermo in prossimità di un'ansa del torrente Ete, sul luogo dove sorgeva una piccola edicola ornata da un affresco trecentesco, divenuto oggetto di venerazione, raffigurante *Dio Padre che sostiene Cristo crocifisso, affiancato da San Giacomo Apostolo, da Santa Caterina d'Alessandria e da una coppia di angeli*. Nella nuova chiesa l'antica pittura è incastonata in una piccola costruzione a forma di tempietto, posta al centro del transetto, secondo un modello che richiama in maniera inequivocabile il prototipo lauretano della Santa Casa. Il lato ovest, su cui esternamente si appoggia l'altar maggiore, presenta un'arcata chiusa da una grata che permette dall'esterno la visione dell'affresco miracoloso, collocato sul lato interno della parete est, mentre sulle pareti laterali nord e sud si aprono due accessi che permettono al pellegrino di entrare e uscire dal sacello. La decorazione affrescata si estende sui lati interni ed esterni delle pareti nord e sud, sul lato esterno della parete est e nei nove scomparti in cui è divisa la volta. I lati esterni del tempietto raffigurano episodi della Passione di Cristo, realizzati in spazi centinati delimitati da cornici marmoree; negli angoli alti, i pennacchi sono decorati da angeli dipinti. La narrazione ha inizio sul lato sud, con la rappresentazione di *Cristo nell'orto* (fig. 2): in primo piano in basso sono dipinti tre Apostoli addormentati – quello più a sinistra in posizione più elevata per sovrastare il vano di accesso al sacello – mentre Cristo si trova nella parte alta, inginocchiato e rivolto verso l'angelo che appare recando la croce e il calice. Sul lato est si trova invece la *Flagellazione*. Il Renolfi pone le figure di Cristo e dei tre flagellatori in primo piano, destinando tutto il resto dello spazio a un complesso gioco di architetture, risolto con qualche impaccio: immediatamente dietro i personaggi si trova un loggiato sorretto da colonne, reso con un'ardita prospettiva scorciata, oltre il quale una serie di edifici delimita una grande piazza. Segue, sul lato nord, l'*Andata al Calvario*, costruita su una diagonale che a partire dall'angolo in basso a sinistra, dove si trova il Cristo che soccombe sotto il peso della croce, sale – seguendo il corpo di un cavallo ripreso di schiena – sino alla cima del Golgota su cui sono già state alzate le



2. Pier Francesco Renolfi, *Orazione nell'orto*, Mogliano, Santuario del Santissimo Crocifisso d'Ete

croci dei due ladroni. Grande, anche in questo caso, la cura nella resa dei paesaggi sullo sfondo e in particolare degli elementi vegetali (specie nella prima scena); notevole altresì è l'effetto cromatico complessivo, giocato anche con il ricorso a tinte acide e cangianti.

All'interno del tempietto sono presenti altri due pannelli affrescati, collocati sui lati nord e sud, racchiusi da cornici in stucco. L'affresco di destra rappresenta una *Sacra Famiglia con San Giovannino*, ambientata in un interno domestico con una finestra aperta sul lato destro che offre lo spunto per un ulteriore apprezzabile brano di paesaggio: interessante è notare come l'attenzione dei protagonisti sembri attratta in particolar modo dal piccolo agnello del Battista, accoccolato nell'angolo in basso a destra, con una soluzione che evidenzia il tono intimo della scena. Sulla parete di fronte è invece raffigurato un gruppo di Santi: sulla sinistra si trova San Martino a cavallo intento a tagliare il mantello e a offrirlo al povero, cui si affianca San Biagio benedicente che occupa la parte destra del dipinto, mentre dal lato inferiore destro fa capolino

la figura di Santa Lucia, ritratta a mezzo busto. Accanto a lei, sulla sinistra, compare una pietra su cui il pittore ha riportato la propria firma PETR.S FRANC.S RENULFVS NOVARIENSIS e la data 1594. La volta del sacello è ornata da una ricca decorazione a stucco, composta da cornici, putti tridimensionali e teste di cherubini, festoni ed erme: al centro domina il tondo con la figura di Dio Padre, circondato sull'intradosso dalle raffigurazioni – identificabili grazie ai cartigli – di Davide, Salomone, Mosè e Giona e dalle Sibille Eritrea, Tiburtina, Cumana e Delfica.

Di tre anni successiva è un'ulteriore attestazione (purtroppo soltanto letteraria) dell'artista, coinvolto nella decorazione del chiostro del convento dei Minori Osservanti di Corridonia, ancora in provincia di Macerata. Nel 1833 lo storico Pier Paolo Bartolazzi riporta una testimonianza di fine Settecento, che registrava la presenza di affreschi con soggetto francescano all'interno del chiostro del cenobio: una di queste lunette, ornate da numerosi stemmi gentilizi, sarebbe stata finanziata dal nobile Gian Girolamo Foglietta e avrebbe riportato la firma del Renolfi, insieme alla data del 1597. All'epoca di Bartolazzi, tuttavia, le pitture erano già «tutte coperte di calce e distrutte», né è possibile procedere ora a una verifica dal momento che il complesso religioso, dopo alterne vicende, versa in uno stato di profondo degrado.⁷

Di maggiore respiro e conservata in maniera decisamente più leggibile è la decorazione di altri chiostri francescani, quelli del convento di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, ricondotta al Renolfi soltanto una ventina d'anni fa da Mariella Bonvini Triani, che per prima ha riconosciuto la firma dell'artista. Il complesso è edificato, a un paio di chilometri dalla città, a partire dal 1491 per volere di Giovanni Della Rovere, a seguito della nascita del figlio Francesco Maria, futuro duca di Urbino, ed è noto soprattutto perché ospita, all'interno dell'abside della chiesa, una pala di Perugino.⁸ Il convento comprende due chiostri. In quello maggiore sono presenti ventotto lunette, decorate con episodi della vita di San Francesco, svolti in ordine cronologico a partire dal lato sinistro della parete orientale, dalla nascita (fig. 3) sino alla morte del Santo, per concludersi con un'immagine allegorica di Francesco che intercede per le anime purganti presso la Vergine. Ciascuna lunetta è circondata nella parte curva da una cornice decorata da un festone vegetale, mentre sul lato inferiore della cornice si trovano delle tabelle originariamente destinate a contenere didascalie in versi che illustravano le scene sopra dipinte, ora perlopiù illeggibili. Alla base di alcune lunette si trovano ancora, a diversi stadi di conservazione, blasoni appartenenti alle più importanti famiglie patrizie locali, coinvolte anche in questo caso nel finanziamento dell'impresa. Otto delle ventotto lunette sono gravemente danneggiate, al punto che è impossibile riconoscerne le scene dipinte; si distingue poi la settima lunetta,



3. Pier Francesco Renolfi, *Nascita di San Francesco*, Senigallia, Santa Maria delle Grazie

di dimensioni più estese, che interrompe il racconto cronologico e raffigura la *Deposizione di Cristo con San Francesco*. Ancora una volta sono i paesaggi che fanno da sfondo agli episodi ad attrarre maggiormente l'attenzione: nella decima lunetta, nella quale i frati hanno la visione di Francesco portato in cielo sul carro di fuoco, stupisce la precisa rappresentazione del golfo di Ancona; una città turrita fa da quinta all'episodio della convocazione di un capitolo generale nella diciannovesima lunetta, mentre curiosamente compare Venezia sullo sfondo della ventunesima, nella quale è dipinto l'episodio in cui Francesco, di ritorno dalla predicazione in Puglia con un confratello, trova sulla strada una borsa di denari che si trasformano poi in serpenti. La firma dell'artista, abbreviata nella formula PET. FR. NOVARENSIS, compare su un gradino nella ventiseiesima lunetta, in cui è rappresentato il Santo morente che ha chiesto di essere deposto sulla nuda terra.

Il secondo chiostro del complesso, di forma irregolare e di minori dimensioni, presenta soltanto venti lunette (tre delle quali ormai illeggibili). In ben tre occasioni è possibile riscontrare la firma dell'artista, accompagnata dalla data 1598. Le lunette presentano la medesima decorazione e anch'esse sono dotate di tabelle destinate a ospitare le varie didascalie e ornate da stemmi gentilizi, conservati in misura maggiore rispetto al primo chiostro. I soggetti di questo secondo ciclo riguardano miracoli compiuti da Francesco o legati alla sua figura, con l'eccezione della diciottesima lunetta che presenta Santa Barbara. In molti casi gli episodi sono raggruppati a coppie, o è comunque

presente una qualche divisione spaziale, che consente all'artista di svolgere la narrazione su due livelli: i personaggi dell'episodio principale sono presentati in primo piano e di maggiori dimensioni, mentre sullo sfondo si svolgono antefatti dell'azione, altri eventi minori o piccole scene di genere. Sono da notare, per esempio, la veduta di Roma che fa sfondo all'incontro tra San Francesco e San Domenico, nella sesta lunetta, o quella di Gaeta dipinta nella dodicesima, in cui è raffigurato Francesco mentre predica in quella città. Merita poi attenzione la frequente raffigurazione di animali: nella quarta lunetta il Santo predica agli uccelli che volano in stormi sopra un mare, da cui fanno capolino numerosi pesci e alcuni delfini. Alle spalle di Francesco è dipinto un confratello intento nella lettura, seduto ai margini di un bosco in cui si riconoscono tra gli altri un orso, un cinghiale, un cervo, un ermellino e un airone che tiene nel becco un serpentello. Nella nona e nella quattordicesima, in cui sono raffigurate rispettivamente una guarigione miracolosa e la resurrezione di un bambino annegato, il Renolfi dipinge un cane fulvo e un gatto bigio, apparentemente gli stessi: nella prima delle due lunette gli animali paiono guardarsi con circospezione sino a quando, nella seconda, il cane mette in fuga e si appresta a rincorrere il gatto, attirando così l'attenzione di alcuni degli astanti. La scelta dei soggetti rappresentati nelle lunette dei due chiostri e alcune iconografie derivano dalla conoscenza di cicli di incisioni dedicate alla vita e ai miracoli di San Francesco, la cui diffusione è favorita dall'Ordine francescano a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento.⁹

Dal punto di vista stilistico, la qualità della pittura si presenta di difficile lettura a causa della presenza di numerose manomissioni, da imputare probabilmente a un antico intervento di restauro (o, per meglio dire, di vera e propria ridipintura): è infatti probabile che la non esemplare esecuzione tecnica delle pitture – realizzate a mezzo fresco con l'aggiunta di numerosi particolari a secco – e i problemi ambientali del chiostro, evidenziati anche nel corso degli ultimi restauri compiuti intorno al 2000, abbiano posto già in tempi remoti il problema della conservazione del ciclo.¹⁰ La Bonvini Triani propone di collocare questo importante intervento ai primi anni del Settecento: nel 1701 è infatti presente un pittore, frate Ortensio di Soriano, cui i frati hanno affidato la decorazione ad affresco di una piccola cappella, ancora esistente al primo piano del convento, e di altre pitture collocate in diversi spazi del complesso.¹¹

I due cicli di Corridonia e di Senigallia testimoniano chiaramente il legame del Renolfi con l'universo francescano, al punto che pare lecito chiedersi se tali contatti non possano in qualche modo aver giocato un ruolo nel trasferimento dell'artista dal Novarese alle Marche.

Pochi anni dopo Senigallia, il pittore risulta coinvolto in una nuova impresa a Mogliano, ancora legata al contesto francescano: la firma dell'artista è infatti stata rintracciata sempre dalla Bonvini Triani, accanto alla data del 1603, in una delle ventidue lunette che decorano il chiostro dell'ex convento di Santa Colomba, realizzate dal pittore tra l'aprile e il giugno di quell'anno e pesantemente ridipinte nel corso dei secoli successivi.¹² Di nuovo a essere raffigurati sono episodi della vita di San Francesco: anche in questo caso la decorazione è finanziata dal patriziato locale, che chiede di inserire i propri blasoni alla base di alcune lunette. Mentre lavora al chiostro il Renolfi è attivo anche all'interno della chiesa conventuale, su incarico della comunità di Mogliano che intende sciogliere un voto legato a un'epidemia di peste: lungo la parete sinistra del presbiterio si trova infatti un affresco che raffigura il beato francescano Pietro da Mogliano (originario del borgo e oggetto di particolare venerazione da parte delle popolazioni locali) nell'atto di benedire i propri concittadini.¹³

L'ultima attestazione del pittore, a quanto mi risulta trascurata dalla bibliografia più recente, riporta la data del 13 ottobre 1610: «Pierfrancesco Renolfi pittore da Novarra abitante in Ancona» compare di fronte a un notaio di Camerino, per redigere una testimonianza. L'artista afferma di essere miracolosamente guarito da una gravissima infermità, che lo aveva colpito nel mese di marzo del 1607, grazie all'intercessione di San Venanzio di Camerino, apparso in sogno al pittore per ridonargli la salute.¹⁴ In mancanza di ulteriori precisazioni, ritengo probabile che anche nel 1607 l'artista risiedesse ad Ancona: proprio in questa città potrebbe rinvenirsi qualche ulteriore attestazione – almeno documentaria, se non artistica – del pittore, in attesa che anche sul fronte novarese qualche novità aiuti a comprendere con maggiore chiarezza l'esordio dell'artista e magari a spiegare il così singolare spostamento nelle terre marchigiane.

1 Il documento è segnalato in P.G. Longo, «*Ex pictura Gaudentii*». *Il polittico di Pratosesia*, in «De Valle Sicida», 3, 1992, p. 78, nota 1. Segnalo un mio errore nel riportare il nome della moglie del pittore, che ho confuso con quello della madrina del figlio (Cornelia De Pernati), in S. Martinella, *La Natività di Petrus Renulfus*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone: raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di M. Cerutti, E. Poletti, Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015, pp. 162-168.

2 La prima attestazione del dipinto di Prato Sesia è legata alla visita pastorale di Carlo Bascapè del 1594: Pier Giorgio Longo («*Ex pictura Gaudentii*», p. 78, nota 1) propone una datazione della tavola agli anni immediatamente precedenti (1590-1594) che credo vada però anticipata, dato che nel 1592 il Renolfi risulta già presente nelle Marche con un'opera – la tela ora nel Museo Parrocchiale di Santa Maria di Piazza – stilisticamente abbastanza lontana dal dipinto di Prato Sesia. Per la pala di Tiziano si possono vedere M. Dell'Omo, *Pietà e prestigio nel duomo di Novara nella prima metà del Cinquecento. Con dati inediti su Tiziano e Gaudenzio*, in «Arte lombarda», 101, 1992, pp. 32-40; Ead., *La cattedrale di Novara. Arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Eda, 1993, pp. 107-113; M. Albertario, *Attorno a un Tiziano perduto. Riflessioni sulla pala d'altare del duomo di Novara (1540-42)*, in «Novarien», 31, 2002, pp. 245-256; G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131. Esistono almeno altre due copie del dipinto tizianesco, oltre alla *Natività* del Renolfi: una, firmata da Giovanni da Varallo e datata 1556, è passata nel 2001 sul mercato antiquario milanese (Albertario, *Attorno a un Tiziano*, p. 248), mentre una seconda tavola, seicentesca, fa parte delle collezioni civiche novaresi: P. Venturoli, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, p. 258; l'autore immaginava l'esistenza di un modello comune per la tavola di Prato Sesia e quella di Novara, ipotizzando potesse corrispondere a un dipinto di Giovanni Demio.

3 A. Vastano, *Il tempietto nella Chiesa del Santissimo Crocifisso d'Ete a Mogliano*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo Municipale, 13 giugno – 31 ottobre 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, p. 177. Per l'ambito di Giuseppe Giovenone il giovane si veda P. Astrua, *Giuseppe Giovenone il giovane e la sua bottega*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina, 22 marzo – 30 maggio 1982), a cura di G. Romano, Torino, Ages, 1982, pp. 183-186.

4 La tavola di Vignone è avvicinata a Renolfi da Giovanni Romano (*Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso, in Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1 settembre – 15 ottobre 1978), a cura di G. Romano, Torino, Tipografia Impronta, pp. 17-19) che la accosta a un polittico già nella chiesa di San Maurizio a Viggiona, sempre sul lago Maggiore, oggetto di furto in anni recenti (per il quale si può vedere E. Mariani, *Trarego e Viggiona. Chiesa e popolo*, Verbania, Alberti, 2002): l'opinione è ribadita in G. Romano, *Novara, in Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi. Strumenti per la didattica e la ricerca*, 1, a cura di G. Romano, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1979, p. 65 e generalmente accolta (si veda la ricostruzione critica in Martinella, *La Natività*, pp. 166-167) sino a R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 148-151.

5 Il dipinto è pubblicato per la prima volta in M. Bonvini Triani, *Petrus Franciscus Renulfus Novarensis a Senigallia*, in *Convento di Santa Maria delle Grazie. Gli affreschi dei Chiostri*, a cura di M. Bonvini Triani, Ostra Vetere, Tecnostampa, 1996, pp. 127-128. Sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria di Piazza si conserva l'*Assunta* dipinta da Lorenzo Lotto nel 1548.

6 Vastano, *Il tempietto*, pp. 177-179; A. Luchetti, *La confraternita del SS. Sacramento e la chiesa del Crocifisso d'Ete*, Recanati, Bieffe, 2010.

7 P.P. Bartolazzi, *Memorie francescane di Montolmo oggi Pausola raccolte da pubblici e privati monumenti*, Pausola, Tipografia Succ. Crocetti, 1883, p. 24: l'autore, che afferma di basarsi sulla testimonianza tardosettecentesca di Pietro Paolo Torelli, lascia supporre che la decorazione delle lunette fu sostenuta economicamente dal patriato locale. Il testo tuttavia non permette di comprendere se tutte le lunette siano state realizzate in un'unica campagna, né se a Renolfi sia possibile attribuire l'intera decorazione.

8 L. Siena, *Storia della città di Sinigaglia*, Senigallia, Stefano Calvani, 1746, pp. 159-160; per le vicende storiche e architettoniche del complesso si può vedere A. Caldari, *Gli apparati decorativi e le opere d'arte mobili di Santa Maria delle Grazie: considerazioni e restauri*, in *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni Della Rovere (1475-1501) e le origini del potere roveresco*, atti del convegno (Senigallia, Palazzo del Duca, 23-24 novembre 2001), a cura di M. Bonvini Mazzanti, G. Piccinini, Ostra Vetere, Tecnostampa, 2004, pp. 253-274.

9 Per le incisioni dedicate alla vita di San Francesco: S. Prosperi Valenti Rodinò, *La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione*, in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, C. Strinati, Roma, Quasar, 1982, pp. 159-169; per un approfondimento monografico: K. Van Dooren, *La nascita di San Francesco d'Assisi nella grafica*, Istituto Storico dei Cappuccini, Roma, 2009.

10 Caldari, *Gli apparati decorativi*, p. 263.

11 Bonvini Triani, *Petrus Franciscus Renulfus*, pp. 139-140.

12 Ivi, p. 131. L'unica menzione precedente del ciclo di lunette in G. Lignini, *La Madonna del Buon Cuore ed il Convento di Santa Colomba*, Macerata, Stabilimento Cromo Tipografico Commerciale, 1927, p. 100. Per il ciclo di affreschi del chiostro e per la sua commissione si veda M. Meloni, *Gli Actus Beati Francisci ed il locus di Mogliano con la chiesa di S. Colomba*, in *Virtute et labore. Studi offerti a Giuseppe Avarucci per i suoi settant'anni*, a cura di R.M. Borraccini, G. Borri, Spoleto, Fondazione Cisam, 2008, pp. 729-730.

13 Vastano, *Il tempietto*, p. 179: l'autrice riporta la menzione, fornita da storici locali, di ulteriori affreschi dedicati al beato Pietro, realizzati da Renolfi in una cappella dedicata alla Madonna della Concezione collocata nei dintorni di Mogliano, distrutta nel 1712.

14 Il testo della dichiarazione del pittore è pubblicato in M. Pascucci, *Vita di S. Venanzio martire descritta da Matteo Pascucci*, Cesena, Gregorio Biasini, 1785, pp. 209-211.

Veronica Cassini

Giuseppe Vismara a Roma e un sonetto sul *Longino* di Bernini*



1. Giuseppe Vismara, *Il sacrificio di Isacco*, Milano, Duomo

Giuseppe Vismara nasce a Milano il 23 dicembre 1633 ed è battezzato nella chiesa di Sant’Alessandro in Zebedia. Appartiene a una famiglia di scultori e pittori attivi in città per tutto il Seicento. Suo nonno Gaspare, scultore alla Fabbrica del Duomo dal 1610, è l’artista più famoso della famiglia; nel 1631 era stato nominato protostatuario.¹ Tra i suoi numerosi figli si distinguono il pittore Francesco² e lo scultore Giovanni Domenico. Tre dei nipoti – Giovanni Battista,³ Isidoro⁴ e appunto Giuseppe – diventano scultori.

Giuseppe, figlio di Francesco Vismara e di Giulia Resta, si forma nella bottega del nonno Gaspare dal 1644 al 1651 e, nei quattro anni successivi, è allievo del protostatuario Giovanni Pietro Lasagna.⁵ In una lettera del 18 luglio 1654 indirizzata al Capitolo del Duomo di Milano, l’artista, dopo aver lodato i suoi maestri, afferma di «*havere habilità tale, di potere da sé operare nella scoltura et dar segno delle sue fatiche; pertanto a quelle ha deliberato far ricorso, supplicandole restino servite darli qualche opera di scoltura da fare*».⁶

Rispondendo con favore alla richiesta di Vismara, il consiglio gli affida diverse commissioni per sculture da porre sulla facciata e sulle guglie e per la decorazione di cappelle interne. L’opera più famosa, scolpita tra il luglio del 1662 e il dicembre del 1664, è il bassorilievo in marmo di Candoglia con il *Sacrificio di Isacco*, collocato alla base della facciata del Duomo, a destra del portale maggiore (fig. 1). Il modello in terracotta in scala 1:1, realizzato dall’artista nel 1662, è oggi conservato nel Museo del Duomo di Milano (inv. 222).⁷

Nel 1665, in occasione delle esequie solenni di Filippo IV d’Asburgo, Vismara è coinvolto nella realizzazione di ventiquattro statue per il catafalco del Duomo.⁸ Solo tre anni prima aveva lavorato per l’esecuzione dei quattro grandi *Angeli tubicini* per le nicchie della cupola di Santa Maria alla Porta a Milano, in collaborazione con Carlo Simonetta.⁹ Nella voce a lui dedicata da Filippo De Boni nella *Biografia degli artisti*, si legge: «*Avea buono lo stile e bella l’esecuzione*»,¹⁰ qualità che inducono Giorgio Nicodemi a ritenerlo «*specialmente adatto a levar figure sul piano di fondo dei bassorilievi*».¹¹

* Desidero ringraziare il professor Giovanni Agosti che mi ha guidato nell’intera ricerca e il professor Luca Antonio Maria Danzi per i preziosi consigli.

Alla metà del Seicento il cantiere del Duomo è in pieno fervore e la sistemazione della facciata è la questione più urgente. Gian Lorenzo Bernini si trova ad attraversare la città nel 1665, in viaggio verso la Francia per rispondere alla chiamata del sovrano di Francia Luigi XIV che intende affidargli il progetto di «abbellire sovranamente» il palazzo del Louvre.¹² Negli *Annali* del Duomo si legge infatti: «Passò in questa città l'architetto romano cavaliere Bernini, il quale da Roma va in Francia, e [...] si debba fare in modo, che al suo ritorno si fermi in Milano, onde consultarlo sulle cose della Fabbrica».¹³ I Fabbricieri del Duomo intendono intercettare Bernini di rientro dal soggiorno parigino e il cardinale Alfonso Litta, arcivescovo di Milano, certamente animato da un interesse artistico sviluppato durante i numerosi soggiorni romani, cerca di intercedere presso il nunzio apostolico.¹⁴ L'auspicio non trova realizzazione e lo scultore fa direttamente ritorno a Roma nel dicembre 1665.

L'anno successivo è proprio Litta a convocare a Roma Giuseppe Vismara e l'ingegnere del Duomo Gerolamo Quadrio.¹⁵ Il cardinale si trova nell'Urbe per adempiere la sua visita *ad limina* e vi farà ritorno nel 1667 per partecipare al conclave che eleggerà Clemente IX Rospigliosi. Vismara annuncia alla Fabbrica del Duomo la sua partenza «per fermarsi colà qualche pochi mesi per maggiormente habilitarse nella sua professione di scoltura».¹⁶ Durante questo soggiorno, che si protrae per gran parte del 1667, ha l'occasione di entrare in contatto con Bernini e con la cerchia di scultori e medaglisti che gravitano attorno a lui. L'influenza del virtuosismo berniniano è testimoniata dal busto, a lui attribuito, raffigurante il cardinale Litta, oggi esposto al piano nobile di Palazzo Morando a Milano e realizzato nel 1667 per celebrarne la promozione alla porpora (inv. Litta 35; fig. 2).¹⁷

Vismara subisce il fascino della medaglia fusa romana, ne impara la tecnica e contribuisce – grazie anche al mecenatismo del cardinale Litta e all'approdo in città di alcuni esemplari romani – a rilanciare a Milano l'interesse per una forma di espressione artistica da tempo trascurata. La sua attività di medaglista – sin dalla prima opera, dedicata all'arcivescovo come ringraziamento per l'invito a Roma –¹⁸ sarà di ispirazione per Cesare Fiori (1636-1702), un altro artista milanese che si dimostrerà aperto alle nuove suggestioni artistiche.¹⁹

Vismara rientra nella sua bottega alla fine del 1667 e sino alla metà degli anni Settanta è impegnato, oltre che presso il Duomo, in San Vittore al Corpo nella cappella del conte Bartolomeo Arese²⁰ per la quale realizza due statue con i *Profeti Davide e Giobbe* e scolpisce il bassorilievo con la *Vergine portata in cielo dagli Angeli*.²¹



2. Giuseppe Vismara (?), *Busto del cardinale Alfonso Litta*, Milano, Palazzo Morando

Dopo queste opere Giuseppe Vismara abbandona la scultura monumentale e nel 1677 annuncia che «finalmente ispirato da Nostro Signore deliberò prendere l'habito Ecclesiastico, per habilitarsi maggiormente al di lui servizio».²² Nella stessa lettera fa richiesta che la sua bottega in Camposanto passi nelle mani del fratello Isidoro. È probabile che la decisione di prendere i voti sia legata alla vicinanza allo zio Teodoro (1626-1714), parroco di San Calimero, presso cui viveva. Entro la fine dello stesso anno diventa chierico e il cardinale Litta gli conferisce la cappellania di San Giuseppe, eretta nell'oratorio di Ballabio Inferiore, all'imbocco della Valsassina, in provincia di Lecco. È promosso al presbiteriato l'anno successivo e nell'estate del 1679 diviene canonico della chiesa collegiata di San Giorgio al Palazzo a Milano. Intanto si apre un nuovo capitolo della sua vita artistica che lo vede impegnato soprattutto come medaglista: riceve commissioni prestigiose e realizza una serie di

celebri ritratti per i personaggi illustri della città di Milano. Franco Arese ha identificato sessantacinque medaglie firmate o siglate da Vismara al quale ha attribuito altri sette esemplari anonimi.²³

Se si analizza la struttura sociale dei personaggi che Vismara ha eternato, si vede come essi provengano un po' da tutti gli ambienti: ha realizzato non solo i ritratti di papi e di sovrani, di personaggi della Milano seicentesca, come gli arcivescovi, i senatori e i membri delle supreme cariche del Ducato ed alcuni patrizi importanti o meno, ma anche di intellettuali e artisti, lasciando così una preziosa documentazione iconografica dell'ultimo quarto del diciassettesimo secolo.²⁴

Negli anni del canonicato, Vismara si avvicina a una forma di scultura devozionale caratterizzata da un intenso patetismo. Ne è testimonianza una *Madonna addolorata* in terracotta policroma, datata 1700, recentemente rintracciata presso il deposito dell'Istituto Redaelli di Milano.²⁵

Nel 1700, con lo pseudonimo di Verassio Mageppi, Giuseppe Vismara pubblica presso l'editore Antonio Camagni di Milano *Il serpente inalzato da Mosè nel deserto*, un libretto di carattere artistico iconografico che affronta il tema della raffigurazione dell'episodio biblico del *Libro dei Numeri* (21, 4-9).²⁶

La parabola esistenziale di Giuseppe Vismara si conclude il 13 marzo 1703, come riporta Arese: «Il M. R. Sig.r Canonico Giuseppe Vismara dopo lunga malattia di febbre e una cancrena in una gamba, essendo d'anni settant'uno, avendo ricevuto tutti li SS.mi Sacramenti morì e fu sepolto nella chiesa parrocchiale di S. Calimero».²⁷

Sebbene le fonti non diano conto di un'attività poetica del Vismara, un manoscritto conservato presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano riporta l'intestazione *Rime del Vismara in milanese e in facchinesco*.²⁸ La datazione del volume al 1667 è fornita da una nota che compare nel verso dell'ultima carta: «1667 | 2 Giugno Giorno di Giovedì andò in Conclave sacro collegio, 4 a. d. fu fatto Papa Cardinal | Rospigliosi Chiamato Clemente nono».

Nella raccolta compaiono diversi testi con riferimenti all'arte e ai gusti dell'autore.²⁹ Di particolare interesse è il sonetto al foglio 67r, che riporta l'intestazione: «Difende | il sig. Cavalier Bernini».³⁰ Come afferma Giovanni Previtali nel suo saggio *Il Costantino messo alla berlina o bernina su la porta di San Pietro*, pubblicato nel 1962 su «Paragone», «La figura e l'opera del Bernini sono certo di importanza tale da rendere interessante ogni dettaglio, anche minimo, che le riguarda».³¹

Difende
il sig. Cavalier Bernini

Poeti che con versi da sassate
Fate del bernia adosso al gran Bernino
E stropiando di corpo il suo Longino
Stroppiati di cervello vi mostrate,

Voi che le pietre col cantar tirate,
Tirate il braccio che vi par piccino;
Voi la lancia reggeteli un tantino
Ché l'alabarda tutto il dì appoggiate.

Ma non lo state a morder come cani
Se d'una gamba un arco egli ha formato
Poiché a voi sono frezze, e lingue, e mani.

E 'l mantel troppo lungo, e mal piegato
Cessate homai di lacerare a brani
Ch'ei nol vol come voi rotto, e stracciato.³²

Un testo che si potrebbe parafrasare così:

In difesa del Cavalier Bernini

(O voi) Poeti che coi vostri versi che valgono delle sassate, tagliate i panni addosso al grande Bernini e volendo storpiare il corpo del suo Longino, vi dimostrate storpiati nel cervello;

(o) voi, che con il vostro poetare scagliate pietre, ritirate il braccio che vi sembra troppo piccolo, e reggetegli la lancia per qualche istante, dato che siete soliti tenere in mano (reggere) l'alabarda.

Non aggreditelo come se foste cani se ha trasformato una gamba in un arco, dato che per voi sia le lingue sia le mani sono delle frecce.

E smettete di tagliargli a brandelli il (suo) mantello, che secondo voi sarebbe troppo lungo e mal drappeggiato, perché a differenza di voi non lo ha fatto (voluto fare) rotto e stracciato, come lo avreste fatto voi (poiché incapaci di farlo).

Con questo sonetto Giuseppe Vismara interviene nelle polemiche che si sviluppano sin dagli anni Venti attorno alla figura di Gian Lorenzo Bernini. Vismara, come già ricordato, si trova a Roma dal 1666; nell'Urbe entra certamente in contatto con l'ambiente artistico e culturale che circonda Bernini ma anche con i personaggi che non lo vedono di buon occhio e che contribuiscono a generare polemiche attorno alla sua figura. Il sonetto difende il *Longino*,



3. Gian Lorenzo Bernini, *Longino*, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro

l'opera marmorea realizzata tra il 1628 e il 1638 e collocata nella nicchia del pilastro a nord-est della cupola di San Pietro (fig. 3). Il committente, papa Urbano VIII Barberini, aveva inaugurato in quegli anni un intenso programma di affermazione della magnificenza papale attraverso la realizzazione di opere, come il famoso baldacchino, esposte in luoghi di massima visibilità pubblica.

Vismara definisce ironicamente «poeti» i contestatori e li accusa di essere «stroppiati nel cervello», per aver storpiato il corpo di Longino, il soldato romano che aveva trafitto con la sua lancia il costato di Cristo crocifisso e, in quello stesso momento, si era convertito. La figura è rappresentata nel momento in cui riceve la chiamata divina, apre le braccia e volge lo sguardo verso l'alto, mentre nella mano destra impugna la lancia sacra. I detrattori criticano le dimensioni troppo ridotte del braccio destro, che regge la lancia, e la curvatura della gamba sinistra, che può mostrare una leggera sporgenza della tibia, troppo in risalto a discapito della muscolatura del polpaccio, se guardata da un particolare punto di vista. La posizione della statua, sopraelevata e all'interno di una nicchia, impone tuttavia un unico punto di vista, da sotto in su, che Bernini aveva certamente considerato al momento della sua realizzazione. I denigratori si scagliano infine contro il mantello, che considerano troppo lungo ed elaborato. L'effetto di luci e ombre è studiato dall'artista per sottolineare le cavità del marmo ma soprattutto per creare l'immagine della luce divina, che in un istante dall'alto colpisce Longino. Si tratta dunque di un capolavoro di modellato e chiaroscuro, con una minutissima attenzione per la modulazione anatomica e per il drappeggio espressivo, elementi tipici dello stile berniniano.³³

Vismara sostiene la causa di Bernini contro naturalisti e classicisti. I primi si scagliano infatti contro «la fantascità, l'innaturalità delle figure», gli ultimi invece avanzano critiche «sulla loro volgarità, sulla loro troppa naturalità».³⁴ Non è tuttavia solo lo stile delle sculture di Bernini a scatenare le polemiche, ma anche la sua attività di architetto: basti pensare all'episodio della «crepatura» della cupola di Michelangelo nel 1636, dopo la modifica dei pilastri che vengono scavati per collocarvi le nicchie che ospitano quattro statue di Santi: il *Longino* di Bernini, la *Veronica* di Francesco Mochi, il *Sant'Andrea* di François Duquesnoy e la *Sant'Elena* di Andrea Bolgi.³⁵ Segue la pubblicazione di alcuni libelli in cui sedicenti tecnici si scagliano con giudizi avventati contro l'operato di Bernini. Stanislao Frascchetti riporta una lettera inviata da Roma che mostra come alla corte estense venissero considerati tali scritti denigratori:

Di Roma li 27 Dicembre 1636. È un pezzo che si discorre della Cupola di San Pietro la quale avendo gettato un pelo, et fatta una crepatura verso la Chiesa di S.ta Marta, fa paura a più di uno. Quelli che odiano Bernino, e la sua fortuna, ascrivono a lui la colpa del disordine, perché ha voluto perforare in diverse maniere i Pilastri che sostentano la Cupola; ma egli si scusa coll'allegare che ha

obbedito alli padroni et che ha essequito quello che li è stato comandato. Se bene in questo Pontificato, e molto meno negli altri li sarà menata buona questa ragione poiché come perito doveva prevedere il male che era per succedere, e protestarlo con gran chiarezza; [...] È però vero che quelli che sono informati della invidia verso il cav. Bernino pensano che siano tutte esagerazioni per metterlo tanto più in discredito, et in conseguenza in disgrazia de Padroni.³⁶

Nello stesso volume è pubblicato un sommario di un anonimo libello rinvenuto nel Cod. Vat. 8622 (Cod. Barb. Lat. 4331), in cui è possibile leggere un'aspra critica al *Costantino a cavallo* di Bernini, scolpito tra il 1662 e il 1668 per essere collocato ai piedi della Scala Regia del Palazzo Apostolico in Vaticano e inaugurato nel novembre 1670 da papa Clemente X.³⁷ Previtali ne cita in maniera letterale i passi più significativi, evidenziando di volta in volta gli attacchi mossi contro la scultura: ne è criticato il pittoricismo, la mancanza di verosimiglianza e la sproporzione delle figure.

La conclusione dello scritto polemico contiene un passo significativo, che demolisce *in toto* l'operato di Bernini nel cantiere vaticano:

Veramente vorrei per carità consigliare il cavalier Bernino a non cimentarsi mai più, come in campo infelice, in quel di San Pietro, dove come nello scoglio dell'Architettura e della Scoltura ha sempre incontrato il suo naufragio: poteva ben ricordarsi, e contentarsi di quella cuppola fasciata col braghiero di ferro per non creparsi assai più per le risa, che per la rabbia di quel suo Longino, che benché attratto d'ambe le gambe, stende al salasso della sua lancia il braccio destro, senza dar nella vena maestra di quel suo campanile, che anco per terra suona a fuoco, e grida più ch'il sangue d'Abele, a vendetta; di quella cattedra scaricata, come peso insopportabile, su le spalle di que' Greci facchini, e per due ligaccie appoggiata su le dita di due Latini.³⁸

1 G. Nicodemi, *Scultura 1630-1706*, in *Storia di Milano*, XI, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1956, pp. 521-523. Gaspare Vismara nasce intorno al 1588-1589. Realizza numerose statue per la facciata del Duomo tra cui quelle dei *Santi Pietro e Paolo* (1611-1613), decora la cappella di Santa Maria dell'Albero. Negli anni Venti realizza due bassorilievi con l'*Incoronazione della Beata Vergine* e la *Crocifissione* per la cinta marmorea del coro. Lavora inoltre a quattro bassorilievi per la facciata, quelli con l'*Incontro della Regina di Saba con il Re Salomone*, con *Giuditta e Oloferne* e la *Creazione di Eva*, su disegni del Cerano. Per i disegni (invv. 225, 299, 224) si veda R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milano, Electa editrice, 1978, p. 28, nn. 205, 211, 213. Muore nel 1651. Il fratello di Gaspare, Giuseppe, è citato ne *Gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano: dall'origine fino al presente, pubblicati a cura della sua Amministrazione*, V, Milano, Brigola, 1885, p. 168. Lavora per il Duomo tra il 1615 e il 1632 ed esegue diversi acquadotti.

2 C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, Agnelli, 1674, p. 13. Francesco Vismara (1612-1680) è ricordato per due quadri posti dietro il coro della chiesa di Santa Maria del Paradiso a Milano.

3 R. Bossaglia, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, II, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1973, p. 122. Giovanni Battista Vismara, nato nel 1642, si forma nella bottega del cugino Giuseppe. Lavora per il Duomo scolpendo anche un medaglione con la *Temperanza*, per la cappella di San Giovanni Bono. Realizza la colossale statua marmorea di Torquato Tasso a ridosso di uno degli archi del Palazzo della Ragione a Bergamo (A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo*, Bergamo, F. Locatelli, 1775, p. 33).

4 Bossaglia, *Scultura*, II, pp. 121-122. Isidoro Vismara (1644-1703) scolpisce cinque statue per il fianco settentrionale del Duomo e un medaglione che rappresenta la *Fortezza* posto di fronte a quello del cugino nella cappella di San Giovanni Bono.

5 F. Profili, s.v. *Lasagna, Giovan Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 63, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 766-767. Giovanni Pietro Lasagna è uno scultore lombardo attivo nel cantiere del Duomo di Milano dal 1610 al 1657.

6 *Annali*, V, p. 250.

7 Bossaglia, Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, p. 29, n. 224, tav. 238.

8 M. Dell'omo, *Apparati funebri nella Milano del secondo Seicento. Le committenze, gli artisti, le tipologie*, in «Arte lombarda», 98-99, 1991, pp. 54-62.

9 S. Gavazzi, s.v. *Simonetta, Carlo*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano, NED, 1993, pp. 3446-3447. Carlo Simonetta è uno scultore lombardo, allievo di Dionigi Bussola (1615-1687), che lavora con Giuseppe Vismara nel cantiere del Duomo. Scolpisce bassorilievi per la chiesa di Santa Maria alla Porta. Alla morte di Bussola diventa protostatuario del Duomo e gli subentra anche nei lavori alla Certosa di Pavia. È attivo anche per il Palazzo Borromeo all'Isola Bella e per la chiesa di Santa Maria Nuova ad Abbiategrasso. Compie un viaggio a Roma ma senza che il suo stile di stampo accademico ne venga influenzato. Muore nel 1693.

10 F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Il Gondoliere, 1840, p. 1078.

11 Nicodemi, *Scultura 1630-1706*, p. 528. 12 S. Fraschetti, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, U. Hoepli, 1900, pp. 337-344. Per la commissione e i progetti si veda F. Borsi, *Bernini architetto*, Milano, Electa editrice, 1980, pp. 334-336, n. 57.

13 *Annali*, V, p. 286.

14 G.V. Signorotto, s.v. *Litta, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 276-280. Alfonso Litta nasce nel 1608 da una nobile famiglia lombarda. Dopo aver ricevuto gli ordini minori dal cardinale Federico Borromeo, si trasferisce

a Roma. Alla morte del cardinale Cesare Monti, arcivescovo di Milano, viene candidato alla cattedra ambrosiana con il favore della corte spagnola. Nel 1652 è consacrato vescovo ed entra trionfalmente a Milano il 17 novembre. Nel 1666 papa Alessandro VII lo nomina cardinale con il titolo di Santa Croce in Gerusalemme. Si dimostra in ogni occasione un intrepido difensore della Chiesa, ispirandosi al modello del Borromeo. Muore a Roma il 28 agosto 1670. La salma è poi trasportata, secondo le sue disposizioni, a Milano e tumulata nel Duomo.

15 P. Mezzanotte, s.v. *Quadrio*, in *Enciclopedia italiana*, Milano-Roma, Istituto Giovanni Treccani, 1935, p. 586.

16 F. Arese, *Giuseppe Vismara medaglista barocco*, in «Medaglia», x, 1975, p. 86.

17 G. Bigatti, in *Museo di Milano: Palazzo Morando Attendolo Bolognini*, a cura di R. Guerri, P. Zatti, Milano, Skira, 2009, pp. 40-41.

18 *Ibi*, p. 77.

19 F. Arese, *Nove schede per Cesare Fiori medaglista*, in «Arte lombarda», 42-43, 1975, pp. 182-194.

20 N. Raponi, s.v. *Arese, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 82-83. Bartolomeo Arese nasce a Milano nel 1590. Figlio del presidente del Senato Giulio Arese, studia giurisprudenza a Pavia ed è poi iscritto al collegio dei dottori legisti di Milano. Alla morte del padre ne eredita il posto nel Consiglio dei sessanta decurioni della città. Nel 1660 diventa presidente del Senato. Muore nel 1674, dopo essersi distinto come mecenate ricostruendo chiese e dotando monasteri e luoghi pii.

21 Torre, *Il ritratto*, p. 161. Sulle vicende della cappella: L. Parvis Marino, *La cappella Arese in San Vittore al Corpo. Scoperte e precisazioni dopo i restauri*, in «Arte Lombarda», 94-95, 1990, pp. 175-186; G. Renzi, *A margine degli anni milanesi di Bernardino Campi*, in corso di stampa.

22 Arese, *Giuseppe Vismara*, p. 87.

23 Per l'attività di medaglista si veda Arese, *Giuseppe Vismara*, pp. 75-108.

24 *Ibi*, p. 85.

25 S. Zanuso, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, Milano, Silvana, 2001, pp. 353-354.

26 V. Mageppi, *Del serpente inalzato da Mosè nel deserto. Osservazioni di Verassio Mageppi, circa il modo con cui deve rappresentarsi da pittori, scultori, e altri artefici di figure*, Milano, Antonio Camagni, 1700. Di questo testo è possibile segnalare anche il manoscritto autografo, presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. 1 43 suss). Si rimanda a V. Cassini, *Giuseppe Vismara scrittore*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2014-2015 (relatore G. Agosti).

27 Arese, *Giuseppe Vismara*, p. 87.

28 Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Cod. Triv. 930; si veda R. Marchi, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile – 2 giugno 2002), Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 477-480, n. 5.6. La carta di guardia anteriore riporta l'intestazione: «Rime del Vismara in milanese e in facchinesco». Il manoscritto compare nel *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, a cura di G. Porro, Torino, Fratelli Bocca Librai di S.M., 1884, con la dicitura: *Vismara – Rime milanesi e facchinesche*.

29 I più significativi, in corso di studio, sono: cc. 38r, 43r, 61r, 67r, 67v, 68r.

30 Il sonetto è segnalato da R. Marchi, in *Sul Tesin*, p. 478.

31 G. Previtali, *Il Costantino messo alla berlina o bernina su la porta di San Pietro*, in «Paragone», 145, 1962, p. 55.

32 Nella trascrizione ho applicato criteri di modernizzazione; in particolare ho normalizzato l'uso della punteggiatura, degli accenti e degli apostrofi e ho regolarizzato l'uso delle maiuscole a inizio di parola.

33 R. Wittkower, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano, Electa editrice, 1990, pp. 251-252, n. 28. Per un inquadramento, anche: A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena, Cinisello Balsamo*, Amilcare Pizzi, 1998; T. Montanari, *Il colore del marmo. I busti di Bernini tra scultura e pittura, ritratto e storia, funzione e stile (1610-1638)*, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile – 12 luglio 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze, Giunti, 2009, pp. 71-135.

34 Previtali, *Il Costantino*, p. 56.

35 Wittkower, *Bernini*, pp. 19-20.

36 Fraschetti, *Il Bernini*, p. 70.

37 Wittkower, *Bernini*, pp. 291-293, n. 73.

38 Il passo riportato si trova alla carta 20 recto; Previtali, *Il Costantino*, p. 58.