

P E T E R Z A N O



PETERZANO

Allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio

a cura di
Simone Facchinetti
Francesco Frangi
Paolo Plebani
M. Cristina Rodeschini

SIENA

**Accademia di Belle Arti
di Siena**

TIZIANO e CARAVAGGIO in PETERZANO

Bergamo, Accademia Carrara
6 febbraio – 17 maggio 2020

In copertina

Simone Peterzano
Venere e Cupido con due satiri in un paesaggio,
1568-1570 circa
Milano, Pinacoteca di Brera
(cat. II.10)

Design

Marcello Francone

Coordinamento redazionale
Emma Cavazzini

Redazione

Cinzia Morisco

Impaginazione

Evelina Laviano

Traduzioni

Jacopo Pes e Milly Berrone
per *Scriptum*, Roma

Ricerca iconografica

Paola Lamanna

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

© 2020 Fondazione Accademia Carrara, Bergamo

© 2020 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-4298-9

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020

a cura di Skira editore,

Milano

Printed in Italy

www.skira.net

Crediti fotografici

© 2020. Foto Scala, Firenze: fig. 4 p. 56; fig. 12 p. 61; figg. 15, 16 p. 63

© 2020. Foto Scala, Firenze - su concessione Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo: fig. 12 p. 85

© 2020. Foto Scala, Firenze/ bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: fig. 4 p. 27; fig. 6 p. 29; fig. 10 p. 58; fig. 5 p. 71
© 2020. New York, The Metropolitan Museum of Art: fig. 1 p. 96

© 2020. The Trustees of the British Museum c/o Scala, Firenze: fig. 3 p. 55; fig. 2 p. 68; fig. 6 p. 71

© Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: fig. 5 p. 28
© RMN-Grand Palais / Benoît Touchard - RMN distr Alinari: fig. 3 p. 47; cat. 1.2
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau - RMN distr Alinari: fig. 13 p. 61
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado: fig. 1 p. 142

© Veneranda fabbrica del Duomo di Milano: fig. 9 p. 49
© Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio: fig. 8 p. 49
Chicago, Art Institute: fig. 1 p. 66

Luca Casonato: cat. IV.8

Londra, Benappi Fine Arts: fig. 6 p. 56

Verona, Biblioteca Civica:

cat. III.1

Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano: fig. 10 p. 84

Diritti riservati, di proprietà del Museo Diocesano di Milano. Vietata la riproduzione: fig. 4 p. 47; fig. 13 p. 85; cat. IV.5
Gabinetto dei disegni, Castello Sforzesco, Milano.

Copyright Comune di Milano, tutti i diritti riservati: fig. 5 p. 57; fig. 11 p. 59; fig. 4 p. 70; fig. 7 p. 72; fig. 8 p. 72; figg. 11, 12 p. 75; fig. 2 p. 96; fig. 2 p. 198; catt. V.I-V.27
Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi: fig. 2 p. 45; fig. 3 p. 69

Foto Caleidoscopio: cat. II.1
Foto Manuela Giusto: cat. VI.2
Foto Max Mandel: pp. 283-287

Foto Musei Vaticani: fig. 2 p. 54

Fotostudio Rapuzzi: fig. 2 p. 25

Gronchi Fotoarte Pisa: cat. IV.4

KHM-Museumsverband: fig. 10 p. 74; fig. 1 p. 80; fig. 2 p. 144

Laboratorio fotoradiografico della Pinacoteca di Brera: fig. 8 p. 56; fig. 14 p. 62
Mauro Magliani, Padova: p. 78; fig. 2 p. 80; pp. 263-267
Photographic Archive. Museo Nacional del Prado, Madrid: cat. II.7

Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola: cat. III.4

Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. Copyright

Comune di Milano, tutti i diritti riservati (Foto Anelli 1997): cat. IV.6

Mauro Ranzani, Milano: p. 52 (particolare); fig. 1 p. 54; fig. 9 p. 58; fig. 3 p. 81;

fig. 8 p. 83; fig. 11 p. 84; catt. I.3, IV.10; pp. 269-281

Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II

2017: fig. 8 p. 57

Delfina Sesti Restauri:

cat. IV.2; pp. 290, 292-299
SMK Photo/Jacob Skou-

Hansen: cat. II.9

David Stover © Virginia

Museum of Fine Arts:

fig. 9 p. 73

Studio Fotografico Da Re:

cat. IV.1

Conferimenti

Medaglia del Presidente della Repubblica

Dichiarazione di rilevante interesse culturale
Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo
DIREZIONE GENERALE MUSEI

Direttore Generale

Antonio Lampis

Direttore del Servizio I

“Collezioni museali”

Antonio Tarasco

Dichiarazione di

rilevante interesse

culturale

Silvia Trisciuzzi



Sindaco

Giorgio Gori

Assessore alla cultura

Nadia Ghisalberti

Direzione servizi

polifunzionali

partecipazione e cultura

Massimo Chizzolini

Una produzione



Consiglio di

amministrazione

Giorgio Gori, *presidente*

Giuseppe Fraizzoli

Marco Maria Fumagalli

Tito Lombardini

Luca Zanchi

Willi Zavaritt

Comitato dei garanti

Giorgio Gori, *presidente*

Ruggero Barzaghi

Ignazio Bonomi Deleuse

Alessandro Cainelli

Mario Ratti

Comitato scientifico

Keith Christiansen

Roberto Contini

Davide Gasparotto

Alessandro Morandotti

Direttore

M. Cristina Rodeschini

Responsabile operativo

Gianpietro Bonaldi

Conservazione

Paolo Plebani

Giovanni Valagussa

Ufficio prestiti

Deborah Bonandrini

Amministrazione

Laura Luzzana

Giacomo Terzi

Organizzazione

e coordinamento

Giulia Barcella

Comunicazione,

marketing e sviluppo

museale

Paola Azzola

La Carrara Educazione

Lucia Cecio, *responsabile*

Anna Maria Spreafico

Facility management

Simone Longaretti

Ufficio stampa

Adicorbetta, Milano

Mostra a cura di
Simone Facchinetti
Francesco Frangi
Paolo Plebani
M. Cristina Rodeschini

Comitato scientifico
Christophe Brouard
Anna Coliva
Francesca Del Torre Scheuch
Simone Facchinetti
Francesco Frangi
Laura Paola Gnaccolini
Angelo Loda
Federica Maria Papi
Paolo Plebani
M. Cristina Rodeschini
Francesca Rossi
Paola Strada
Maria Cristina Terzaghi

Catalogo a cura di
Simone Facchinetti
Francesco Frangi
Paolo Plebani
M. Cristina Rodeschini

Testi di
Christophe Brouard
Francesco Ceretti
Francesca Del Torre Scheuch
Simone Facchinetti
Delfina Fagnani
Francesco Frangi
Sergio Monferrini
Mauro Pavesi
Gianmario Petrò
Paolo Plebani
Maria Cristina Terzaghi
Stefano Volpin

Responsabile di produzione
Gianpietro Bonaldi

Organizzazione
Giulia Barcella

Amministrazione
Laura Luzzana

Prestiti
Deborah Bonandrini

Educazione
Lucia Cecio, *responsabile*
Anna Maria Spreafico

Comunicazione
Paola Azzola

Coordinamento tecnico
Simone Longaretti

Conservazione e Condition report opere in mostra

Leone Algisi
Carlotta Beccaria
Donatella Borsotti
Delfina Fagnani
Valerio Garofalo

Ufficio stampa
Adicorbetta, Milano

Social media partner
LO Studio, Bergamo

Progetto “Stage in Carrara”
Cristina Dal Min
Paola Rota
Chiara Valagussa

Progetto di allestimento
Mauro Piantelli
De8_Architetti, Bergamo

Allestimento
Airone, Bergamo
Barachetti Service,
Bergamo
Consorzio Tinteggiatori
Orobici, Bergamo
Florenca Vieyra, Bergamo
Gianluca Locatelli,
Bergamo
Gruppo Colleoni, Bergamo
Effegieffe, Bergamo

Epson, Milano
Paganoni Legnami,
Bergamo
Pedrali, Bergamo
Santini Pubblicità,
Bergamo
Soqquadro, Bergamo
Telmotor, Bergamo
Vetraria Imagna, Bergamo

Accrochage
Art in Box, Torino

Assicurazioni
Allianz
con l’intermediazione di
Aon Benfield Italia

Ministero per i beni
e le attività culturali
e per il turismo
DIREZIONE GENERALE MUSEI

Direttore Generale
Antonio Lampis

Direttore del Servizio I
“Collezioni museali”
Antonio Tarasco

Garanzia di Stato
Funzionario responsabile
Ketti Maria Germana
Muscarella

Trasporti
Apice, Milano

Sicurezza
Fidelitas e Rondaservice,
Bergamo

Grafica e design della comunicazione
Nino Busani
Alessandro Simoni

Biglietteria
Trient Consulting Group,
Trento

Ufficio gruppi e call center
Ne-t by Telerete, Padova

Visite guidate
ADMaiora, Milano

Audioguide e radioguide
AudioGuide, Firenze

Roadshow
Eleonora Mandelli

Bookshop
Skira editore, Milano

Prestatori
Adriano Barsotti
Archivio di Stato di
Milano
Biblioteca Civica Angelo
Mai e Archivi Storici
Comunali, Bergamo
Biblioteca Civica, Verona
Chiesa di San Fedele,
Milano
Chiesa di San Giorgio
Martire, Bernate Ticino
(Milano)
Chiesa di San Raffaele,
Milano
Civico Gabinetto
dei Disegni, Castello
Sforzesco, Milano
Collezione Lumina,
Bergamo
Collezione Olivetti Rason,
Firenze
Comunità pastorale SS.
Profeti – Basilica Santa
Maria della Passione,
Milano
Fundación Colección
Thyssen-Bornemisza,
Madrid
Galerie Canesso, Parigi
Galleria Borghese, Roma
Galleria Nazionale delle
Marche, Urbino
Gallerie degli Uffizi,
Galleria Palatina, Palazzo
Pitti, Firenze
Kunsthistorisches
Museum, Picture Gallery,
Vienna
Musée des Beaux-Arts,
Strasburgo

Musée Jeanne d’Aboville
de La Fère
Museo Civico di Palazzo
Chiericati, Vicenza
Museo Diocesano Carlo
Maria Martini, Milano
Museo Nacional del
Prado, Madrid
Padri Barnabiti - Chiesa
dei Santi Paolo
e Barnaba, Milano
Pinacoteca del Castello
Sforzesco, Milano
Pinacoteca di Brera,
Milano

Polo Museale del Veneto -
Galleria Franchetti
alla Ca’ d’Oro, Venezia
Rettoria di San Raffaele
Arcangelo, Milano
Scuola Grande
Arciconfraternita di
San Rocco, Venezia
Staatliche Schlösser,
Gärten und
Kunstsammlungen
Mecklenburg-
Vorpommern, Schwerin
Staatsgemälde-
sammlungen - Alte
Pinakothek, München
Statens Museum for
Kunst, The National
Gallery of Denmark,
Copenhagen
The Metropolitan
Museum of Art, New York
Tomasso Brothers Fine
Arts, United Kingdom

e tutti coloro che desiderano non comparire

Si ringraziano le istituzioni, i direttori e i collezionisti che hanno contribuito al progetto e inoltre

Alessia Alberti
Laura Aldovini
Peter Aufreiter
Giacomo Berra
Elisabetta Bianchi
Dirk Blübaum
Mikkel Bogh
Mar Borobia
James M. Bradburne
Carlo Cairati
Augusta Monferini Calvesi
Maurizio Calvesi
Maurizio Canesso
Carlo Capponi
Paola Caretta
Federico Cavaliere
Padre Ivano M. Cazzaniga
Maria Agnese Chiari
Moretto Wiel
Keith Christiansen
Anna Coliva
Benedetto Luigi Compagnoni
Antonio Conti
Claudia Cremonini
Giuseppe Cucco
Rev.do Padre Andrea
Dall’Asta
Véronique Damian
S.E. Monsignor Mario
Enrico Delpini
Francesca Del Torre Scheuch
Regina Erbenraut
Miguel Falomir
Daniele Ferrara
Anna Elena Galli
Corinna Gallori
Laura Paola Gnaccolini
Gerard Graulich
Sabine Haag
Max Hollein
Antonio Iaccarino Idelson
Paul Lang
Angelo Loda
Vittorio Lumina
Bernhard Maaz
Don Enrico Magnani
Maria Elisabetta Manca
Federico Marcucci
Mirella Maretta
Martine Mathias
Antonio Mazzotta
Alessandro Morandotti
Peter Nørgaard Larsen
Marino Paganini

Giorgio Panizza
Parrocchia di Santa Maria
della Scala in San Fedele
e Museo San Fedele –
Itinerari di Arte e Fede
Mauro Passarin
Nicoletta Pavesi
Howell W. Perkins
Angelo Piazzoli
Marco Pierini
Luigi Pizzolato
Franco Posocco
Cristina Quattrini
Valentina Raimondo
Alberto Raise
Nadia Righi
Edoardo Roberti
Claudio Salsi
Paola Scarpellini
Eike Schmidt
Andreas Schumacher
Gero Seelig
Mons. Domenico
Sguaitamatti
Guillermo Solana
Giuseppe Stolfi
Paola Strada
Marco Tanzi
Francesca Tasso
Madalena Tavares
Nicolas Tini Brunozzi
Don Germano Tonon
Francesco Torricella
Simon Turner
Edoardo Villata
Mattia Vinco
Monica Visioli
Nathalie Volle
Anna Weile Kjær
Stefan Weppelmann
Colleen Yarger
Goffredo Zanchi
Alberto Zucco

Si ringraziano inoltre l’Associazione Guide Giacomo Carrara, i volontari del gruppo “Io Volontario nel mio Museo”, l’Officina del Tempo

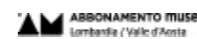
Per il sostegno Associazione Amici dell’Accademia Carrara



Sponsor



Partner



Technical sponsor



Errestampa

A sostegno di



I due teleri di Simone Peterzano della chiesa dei Santi Paolo e Barnaba a Milano sono stati restaurati da Delfina Fagnani – Sesti Restauri, Bergamo. Il restauro è stato sostenuto dalla Fondazione Credito Bergamasco

La grande mostra dedicata a Simone Peterzano è il progetto di spicco dell'Accademia Carrara nel 2020. Nato da una famiglia di origine bergamasca, Peterzano è un pittore che suscita interesse e aspettative per essere stato allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio, una figura da riconoscere quale ponte culturale tra Venezia e Milano, tra stili e personalità diverse, che hanno segnato indelebilmente la scena artistica italiana tra Cinquecento e Seicento.

L'arte di Peterzano merita di essere conosciuta non solo dalla comunità degli studiosi, ma anche dal grande pubblico sempre più interessato a comprendere, oltre alla fisionomia dei protagonisti, anche quegli snodi culturali che hanno determinato le vicende artistiche del nostro paese.

Il suo contributo alla storia dell'arte, rimasto in ombra per secoli, è stato riscoperto in parte solo durante il Novecento, quando divenne evidente che tra le matrici della straordinaria parabola caravaggesca vi erano stati in primo luogo gli insegnamenti di Peterzano.

La mostra alla Carrara sottolinea con chiarezza l'originalità dell'artista attraverso un percorso espositivo che non solo incornicia il suo tempo, ma soprattutto pone in evidenza una personalità capace di mettere in comunicazione realtà distanti tra loro.

È un'altra occasione per la Carrara di stringere sempre più stretti rapporti con importanti musei internazionali, dai quali provengono alcune delle opere che completano l'allestimento e che assicurano così il loro pieno sostegno al progetto.

L'esposizione su Peterzano, resa possibile dall'indispensabile concorso di energie private, esprime tutto lo stile e il prestigio dell'Accademia Carrara: la pinacoteca è un laboratorio in cui a grandi e innovative mostre su artisti che hanno contribuito a rendere celebre nella sua sorprendente vitalità l'arte italiana (prima di Peterzano, la rassegna dedicata agli anni giovanili di Raffaello nel 2018) si alternano eventi legati a singole opere di grande importanza, come avvenuto per *Il Sarto* di Giovan Battista Moroni nel 2015 e la *Resurrezione di Cristo* di Mantegna nel 2019.

La Carrara continua nel suo percorso di crescita, consapevole del tratto identitario che distingue la propria storia di museo nato dalla volontà di un collezionismo esigente, proprio perché colto e informato, profondamente radicato nella vita culturale della città di Bergamo.

Questa mostra non scontata, capace di aggiungere nuova conoscenza e di renderla disponibile a tutti, si iscrive nel solco di questo saldo e affascinante percorso culturale.

Giorgio Gori

Sindaco di Bergamo e Presidente della Fondazione Accademia Carrara

Secondo atto, Simone Peterzano

Dopo la mostra dedicata a Raffaello nel 2018, che prese impulso da un capolavoro della collezione, il *San Sebastiano* della raccolta Lochis, l'Accademia Carrara realizza a due anni di distanza un progetto espositivo che implica un'altra significativa adesione alla cultura dei luoghi di cui il museo è espressione.

A Simone Peterzano (1535 circa-1599), discendente da una famiglia di origine bergamasca, e precisamente della valle Brembana, non era stata ancora dedicata una mostra monografica, nonostante fosse ritenuto da più voci una personalità chiave della pittura italiana, tra Veneto e Lombardia, nel secondo Cinquecento.

Tra gli impedimenti sostanziali vi è stata per diverso tempo un'inspiegabile lacuna nel suo percorso, manchevole di sicuri ancoraggi nel periodo anteriore al suo arrivo a Milano, nell'ultimo quarto del secolo. D'altra parte l'insistenza con cui l'artista si dichiara allievo di Tiziano, lasciava immaginare l'esistenza di un nucleo di opere veneziane. L'emersione della lussureggiante *Venere e Cupido con due satiri*, attribuita a Peterzano nel 1990 da Mina Gregori e oggi custodita dalla Pinacoteca di Brera, diede inizio a una ricerca appassionata i cui risultati hanno via via preso consistenza negli ultimi anni.

Dunque l'origine bergamasca della famiglia di Peterzano, insieme al desiderio di ricomporre un tracciato che restituisse gli esordi del pittore nel contesto lagunare, in cui l'artista si immerse e del quale si fece autorevole interprete a Milano, è tra i presupposti della mostra.

Peterzano è oggi autore dalla fisionomia più precisa che la sequenza delle opere in esposizione individua nei suoi passaggi cruciali, dalla formazione veneziana appunto – in cui contò, oltre al magistero di Tiziano, il confronto con altri protagonisti della pittura veneta come Veronese, Tintoretto, Bordon – all'affermazione negli ambienti più aggiornati di Milano che colsero le novità di cui Peterzano era portatore, aprendogli le porte di quel successo che lo consacrò tra gli artisti più richiesti della città.

L'approdo lombardo non si limitò all'offerta di soggetti profani, ma si sviluppò con una sorprendente progressione anche nell'ambito della pittura religiosa. La capacità di racconto, resa ancora più coinvolgente dal piacere per il dettaglio e da una tavolozza vivace

e smaltata, viene rappresentata in mostra da due dipinti d'eccezione, i monumentali teleri per la chiesa milanese dei Santi Paolo e Barnaba, restaurati per l'occasione con il sostegno della Fondazione Credito Bergamasco, da tempo orientata al lodevole recupero di grandi opere, alla quale va la nostra gratitudine.

La Milano di Carlo Borromeo diede ampio spazio a Peterzano che dovette dotarsi di un'efficiente bottega per far fronte ai numerosissimi incarichi. In quest'ambiente muoverà i primi passi Michelangelo Merisi, mandato per quattro anni dalla famiglia a bottega da Peterzano.

Ancora avvolto dal mistero è il periodo compreso tra la fine dell'apprendistato di Caravaggio a Milano e il suo arrivo nella capitale. La mostra si chiude con due suoi celebri dipinti dei primi anni romani: l'*Autoritratto in veste di Bacco* della Borghese e *I musicisti* del Metropolitan. Entrambi i capolavori, sia dal punto di vista formale che tematico, sono la conclusione ideale e quanto mai pertinente dell'esposizione. Essi riflettono le suggestioni di cui poté fare tesoro il giovane Caravaggio, tra Veneto e Lombardia, grazie alla lezione del suo maestro, oltre a testimoniare quanto abbia contato la memoria di quel ricco repertorio di immagini che Peterzano garantì a coloro che frequentarono la sua bottega.

Senza il determinante contributo delle istituzioni nazionali e internazionali che hanno assicurato alla Carrara prestiti eccezionali, la mostra non avrebbe raggiunto l'obiettivo di presentare nella sua articolazione il percorso di Peterzano, nutrito da confronti di fondamentale importanza per la sua crescita e per gli sviluppi della cultura d'arte in Lombardia e non solo.

M. Cristina Rodeschini

Direttore Accademia Carrara

Sommario

17	Ragioni di una mostra <i>Simone Facchinetti,</i> <i>Francesco Frangi</i>	261	Atlante fotografico dei cicli pittorici di Simone Peterzano
21	Gli anni della giovinezza di “Simone Venetiano” <i>Francesco Frangi</i>		Restauri
35	Peterzano profano <i>Paolo Plebani</i>	291	Note sul restauro dei teleri della chiesa dei Santi Paolo e Barnaba <i>Delfina Fagnani</i>
43	La maturità: Peterzano a Milano <i>Simone Facchinetti</i>	299	I materiali e la tecnica pittorica alla luce delle indagini scientifiche <i>Stefano Volpin</i>
53	Caravaggio 1584-1588: la bottega di Simone Peterzano <i>Maria Cristina Terzaghi</i>		Ricerche di archivio
67	Simone Peterzano, maestro del disegno, dell’“arbor”, delle “ombre” e dei “lumi” <i>Christophe Brouard</i>	303	I Legnani, collezionisti nella Milano della seconda metà del Cinquecento <i>Sergio Monferrini</i>
79	Modelli figurativi nella fase milanese di Peterzano <i>Mauro Pavesi</i>	315	Qualche nota sulla famiglia e la bottega di Peterzano a Milano <i>Sergio Monferrini</i>
	Catalogo	320	Biografia di Simone Peterzano
90	I. “Titiani alumnus”: la giovinezza veneziana di Peterzano	321	Regesto <i>Gianmario Petrò</i>
112	II. Peterzano e la pittura profana nella Venezia di Tiziano	345	Bibliografia
148	III. Angelica e Medoro: una favola ariostesca per Gerolamo Legnani	358	La piega, tra luce, ombra e penombra “Tiziano e Caravaggio in Peterzano” Progetto di allestimento mostra Accademia Carrara, Bergamo <i>Mauro Piantelli con Madalena Tavares De8_Architetti</i>
162	IV. Peterzano e la pittura a Milano nell’età della Controriforma		
196	V. Peterzano disegnatore		
244	VI. Gli esordi di Caravaggio a Roma		

Ragioni di una mostra

La fama di Simone Peterzano (Venezia, 1535 circa – Milano, 1599) è rimasta inesorabilmente segnata da quella di due giganti della pittura europea: Tiziano Vecellio e Michelangelo Merisi, il Caravaggio, il maestro e l'allievo.

In vita è stato lo stesso Simone a voler godere della luce riflessa del primo, dichiarandosi ripetutamente "Titiani alumnus", in ricordo dell'esperienza che orientò la sua giovanile stagione veneziana, poco dopo la metà del Cinquecento. Il bagliore dell'ingombrante allievo ha invece illuminato solo un tratto della sua vicenda postuma. A partire da quando Nikolaus Pevsner (1927-1928) ha reso noto il documento che accertava l'ingresso del dodicenne Merisi, nel 1584, nella bottega del pittore, a quel punto trasferitosi a Milano da oltre un decennio. È probabile tuttavia che la reale dimensione di questa seconda esperienza Peterzano non ebbe modo di percepirla. Nell'anno della sua morte, il 1599, Caravaggio riceveva la prima commissione pubblica a Roma: i celeberrimi quadri in San Luigi dei Francesi. Ed era solo l'inizio. Quando, più avanti nel Seicento, cominceranno a fiorire le biografie merisiane, del suo maestro "milanese" nessuno farà menzione.

Anche per Caravaggio sarebbero arrivati, presto o tardi, tempi bui. Il suo recupero critico è un episodio tutto sommato recente, sostanzialmente novecentesco. Una circostanza che – almeno in parte – si intreccia con la riscoperta critica del suo primo maestro. Allora partiamo da qui.

Nel 1906 Carlo Elli si chiedeva, in tutta onestà, chi fosse quel "Simone Preterazzano, o Petrazzano" documentato nella chiesa di Santa Maria della Passione a Milano, senza essere in grado di fornire la benché minima risposta. Forse è stato il punto più basso mai toccato nel diagramma della fortuna storica del pittore.

Pochi anni dopo (1917) un conoscitore fuori dal comune, Roberto Longhi, gli restituiva l'impresa più impegnativa di tutto il suo catalogo, il ciclo nella cappella maggiore della Certosa di Garegnano, erroneamente attribuito da Giorgio Nicodemi nel 1914 a Daniele Crespi. Successivamente (1920) sempre Longhi gli avrebbe riferito la *Deposizione di Cristo dalla croce* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo: un'intuizione a lungo trascurata e che ha trovato invece una plateale conferma in occasione di questa mostra.

Poiché l'interpretazione dei fatti figurativi del passato non può prescindere dall'accertamento attributivo, l'iniziativa dello studioso equivaleva a un fatto epocale, sul quale si sarebbe stabilita la futura ricostruzione della carriera del pittore, soprattutto di quella milanese.

A breve distanza dal ritrovamento di Pevsner, sarà ancora Longhi a giocare in prima linea, con il saggio sui *Precedenti caravaggeschi* (1929), divenuto giustamente famoso. Con il senno di poi l'interpretazione proposta in quel testo è risultata illuminante. Ciò non toglie che in certe articolazioni del disegno critico l'idea di isolare drasticamente dal concerto

grosso della pittura veneziana il filone del naturalismo lombardo, per riconoscere solo in quello il percorso che avrebbe portato a Caravaggio, obbligava a qualche forzatura. Ad esempio: Peterzano era ovviamente aggregato senza incertezze ai lombardi e la notizia della sua formazione lagunare all'ombra di Tiziano non era presa sul serio. Si trattava, a ben guardare, dell'inevitabile conseguenza del postulato longhiano secondo cui, tra i fatti che avevano preannunciato la svolta caravaggesca, quelli veneziani non avevano posto. Suo malgrado, il nostro Simone era stato preso in mezzo.

In qualche modo più laico si rivela il contributo offerto alla riscoperta del pittore da Costantino Baroni, un assiduo frequentatore di documenti e di opere di Peterzano (1940, 1944, 1968), cui si deve fra l'altro la valorizzazione del cospicuo fondo di disegni dell'artista conservato presso il Castello Sforzesco di Milano. Un ricchissimo bacino di informazioni che ha garantito importanti passi avanti anche nelle conoscenze della pratica di bottega messa in atto dal maestro durante la sua intera parabola. Sull'argomento si sono registrati, in tempi recenti, degli scivoloni non da poco, determinati dalla volontà di scoprire a tutti i costi tra quei fogli le misteriose tracce dell'alunnato di Caravaggio, tuttora indecifrabili. Sotto lo sguardo di studiosi ben più consapevoli, come Maurizio Calvesi (1954), Maria Teresa Fiorio (1974, 1989), Giulio Bora (2002, 2012), Laura Ganccolini (2009) e Francesca Rossi (2014-2015), il materiale grafico del Castello ha tuttavia continuato a fornire indizi decisivi per fare luce sulla storia del pittore.

In questo rapido excursus della fortuna novecentesca di Peterzano non si può ignorare il catalogo ragionato, l'unico a tutt'oggi disponibile, di Edi Baccheschi (1978), scorrendo il quale si percepisce tuttavia come la fisionomia dell'artista che è venuta assestandosi nel corso del secolo riveli nella sostanza un profilo tutto milanese. Come se la vicenda di Simone prendesse avvio nei primi anni settanta del Cinquecento.

A invertire questa rotta ha contribuito, ancora una volta, il lavoro dei conoscitori. A partire da quello di un'allieva d'eccezione di Longhi, Mina Gregori, che in una serie di interventi inaugurati dal cruciale ritrovamento della *Venere e Cupido con due satiri* oggi a Brera (1992, 2002, 2011) ha aperto il campo delle ricerche sul precoce e sorprendente periodo veneziano del pittore. Avviando in tal

modo la ricomposizione di un'immagine finalmente a tutto tondo dell'artista: quella di una personalità in grado di gettare un ponte tra Venezia e la Lombardia. Che non vuol dire solo tra due distinte tradizioni figurative, ma anche tra due civiltà in quegli anni quasi agli antipodi. Come lo sono, di fatto, le licenziose favole mitologiche richieste dai collezionisti della Serenissima e le icone severe quasi contemporaneamente issate sugli altari della diocesi borromaica. Eppure, su entrambi i fronti, Peterzano seppe dire la sua.

La prima parte della mostra intende ripercorrere proprio il momento felice, da poco riscoperto, degli esordi lagunari, scrutati in un costante dialogo con le opere di Tiziano, Tintoretto e Veronese. È infatti risultato chiaro che la formazione del pittore non si è dipanata solo nel segno del Vecellio, ma si è giovata di un *melting pot* di riferimenti figurativi. Su questo tratto della storia rimane ancora molto da fare, perché il giovane Peterzano è quasi inafferrabile, impegnato nella realizzazione di dipinti da camera, destinati alla devozione o al godimento privati. Ancora non è venuta alla luce una sola commissione pubblica, quindi un contesto capace di illuminare la portata del suo raggio d'azione.

Tutto diventa più chiaro solo dopo il suo definitivo approdo a Milano, nel 1572. Nuove scoperte archivistiche hanno permesso di chiarire il profilo di Gerolamo Legnani, il collezionista che, nello stesso giro d'anni, ha ordinato al pittore sia *l'Angelica e Medoro*, menzionata nelle *Rime* di Lomazzo, sia la *Deposizione di Cristo dalla croce* di Strasburgo, qui riunite insieme per la prima volta.

Tra i momenti più spettacolari della rassegna figurano i teleri di San Barnaba (1573-1574), due capolavori non ancora adeguatamente valorizzati, ai quali il restauro effettuato per l'occasione garantirà il risalto che meritano nel panorama della pittura lombarda del secondo Cinquecento. Peterzano si muove come un acrobata, mantenendosi in perfetto equilibrio tra passato e futuro. La cultura figurativa veneta vi è espressa al suo massimo grado, contaminata con squarci di naturalismo già precaravaggeschi. Il tutto calato in un disegno propagandistico che denuncia i nuovi tempi della Controriforma.

Il prosieguo della mostra risulterà in un certo senso più familiare al visitatore e vedrà le migliori opere sacre realizzate da Simone negli anni di Carlo Borromeo, e in quelli immediatamente successivi, dialogare da vicino con le pale d'altare di Antonio

Campi e Giovanni Ambrogio Figino, suoi compagni d'avventura milanesi. L'ultimo atto, infine, non poteva non chiamare in scena l'allievo, Caravaggio, con le opere dei suoi esordi romani, certamente aperte su nuovi orizzonti figurativi ma anche debitrice di un magistero ricco e stratificato, come è stato quello offerto da Peterzano.

La realizzazione di questa iniziativa espositiva è stata possibile grazie al sostegno di molte persone e istituzioni. Ovviamente decisivo è stato l'apporto della Fondazione Accademia Carrara, in particolare di M. Cristina Rodeschini e Paolo Plebani, che hanno creduto alla bontà del progetto e hanno fornito il loro fondamentale contributo scientifico per realizzarlo al meglio.

Ci preme ricordare il ruolo giocato da Angelo Piazzoli, segretario generale della Fondazione Credito Bergamasco. L'idea di sostenere i restauri dei teleri di San Barnaba risale a lui e il risultato è talmente significativo da rappresentare uno dei motivi di interesse dell'iniziativa.



Francesco Frangi

Gli anni della giovinezza di “Simone Venetiano”

A pensarci bene, sono pochi gli artisti che hanno voluto rendere nota in vita l'identità del proprio maestro con la stessa insistenza di Simone Peterzano. E ancora meno quelli che, come il pittore di origine bergamasca, hanno continuato a ribadire la loro filiazione professionale anche negli anni della piena maturità, quando ormai godevano di un successo più che rassicurante. Esattamente il momento al quale risale il piccolo *Autoritratto* realizzato nel 1589 (cat. VI.2), nel quale Peterzano pose in calce l'iscrizione “SIMON PETERZANNVS VENETVS TITIANI ALVMNVS”. Allievo di Tiziano, dunque, che all'epoca era già scomparso da tredici anni. Ma il dato anagrafico che più stupisce è quello relativo all'età dell'effigiato, che essendo nato intorno al 1535, nel 1589 aveva ormai cinquantaquattro anni ed era uno degli artisti più affermati di Milano: il che non gli impediva, però, di identificarsi soprattutto come allievo.

Ci sarà modo in seguito di fare qualche riflessione sulle ragioni di un simile atteggiamento. Quello che preme in prima battuta far notare è, appunto, il ripetersi quasi ossessivo di questa attestazione di discepolato, che oltre a comparire, più o meno negli stessi anni dell'*Autoritratto*, anche nella firma di una delle migliori pale d'altare di Peterzano, il *Compianto sul Cristo morto* oggi in San Fedele (cat. IV.8), ritorna come un *refrain* nei documenti e nei contratti che scandiscono l'intera attività milanese dell'artista. Se si passa in rassegna quel manipolo di carte d'archivio si scopre infatti che, tra il 1575 e il 1596, in almeno

una decina di occasioni Peterzano affiancò il suo nome all'appellativo “de Tiziani”, “de Ticiano”, “de Ticiani”, “de Titianis”, “de Titiano”; oppure optò addirittura per la formula “Simone Titiano”¹. Le varianti lessicali non mutano la sostanza dell'affermazione che, considerato anche il contesto in cui si trova, quello di atti ufficiali per lo più rogati davanti a un notaio, assume il significato di una sorta di dato identitario, come se si trattasse di un vero e proprio patronimico.

Che questa sequenza di autocertificazioni non costituisca millantato credito lo dimostra l'unica fonte che dà conto dell'esistenza di Peterzano prima della sua scomparsa, il milanese e quasi coetaneo Giovan Paolo Lomazzo. Già nella *Tavola dei nomi*, allegata al *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del 1584, il pittore è registrato come “Simone Petenzano Venetiano, pratico et dilettevole pittore discepolo di Titiano”². Qualche anno più tardi, nel 1590, il senso di quella definizione sarà reso più esplicito, sempre da Lomazzo, in un passo dell'*Idea del tempio della pittura* che prende le mosse dalla descrizione di un'opera perduta di Tiziano conservata nel duomo di Novara, dove andò distrutta nel 1642: “[...] per compito ornamento s'aggiunge l'ancona d'essa cappella. Ove è un presepe di Cristo, con tutto ciò che gli appartiene di mano del mirabile Tiziano, maestro di Simone Peterzani. Il quale ora vive, ed è per vivere eternamente nelle opere sue eccellentissime per ogni parte ma vagamente espresse, e singolarmente per la somma vaghezza, e leggiadria [...]”³.

Simone Peterzano
Sacra famiglia con
san Giovannino, santa
Caterina d'Alessandria,
san Sebastiano e un angelo,
particolare di fig. 3

A fronte di questo dossier di informazioni così coerenti sorprendono non poco le difficoltà e i ritardi della storiografia moderna nel fare luce sulla reale formazione di Peterzano a contatto con Tiziano. E soprattutto nell'accettare che una tale esperienza portasse con sé, come conseguenza inevitabile, una genesi veneziana della sua parabola. Anche prescindendo da chi, come Roberto Longhi e Antonio Morassi, giunse a tacciare Peterzano del millantato credito cui prima si accennava e a non dare fiducia alle sue dichiarazioni⁴, resta il fatto che l'idea di un Peterzano davvero cresciuto a Venezia nell'orbita di Tiziano ha faticato enormemente a prendere sostanza negli studi, fino a tempi piuttosto recenti.

Le giustificazioni per questi imbarazzi in realtà non mancavano. A partire dal fatto che, dopo le menzioni di Lomazzo, le tracce di Peterzano si perdono rapidamente nell'antica storiografia⁵, compresa quella di ambito lagunare che, dalla *Venetia città nobilissima* di Francesco Sansovino (1581) fino ai testi tardosettecenteschi di Antonio Maria Zanetti il Giovane, non offriva alcuna informazione sulla sua figura⁶. Un'ulteriore, più rilevante insidia era poi costituita dalla stessa composizione del catalogo del pittore, così come era andata precisandosi dopo che, tra il 1927 e il 1928, il giovanissimo Nikolaus Pevsner rese noto il contratto che nel 1584 legava Caravaggio alla bottega milanese di Simone⁷: un ritrovamento che costituì a tutti gli effetti il viatico fondamentale alla riscoperta dell'artista. Sollecitati da quella cruciale informazione, gli studi dei decenni successivi, a cominciare da quelli di Antonio Morassi, Costantino Baroni e Maurizio Calvesi⁸, contribuirono a rendere meno sfuggente la fisionomia del pittore, delineando però un percorso che restava interamente confinato nel contesto milanese e prendeva le mosse solo negli anni settanta del Cinquecento, quando Peterzano si avviava ormai alla quarantina e già si era stabilito nella capitale dell'antico ducato.

A produrre una svolta decisiva in questa situazione contribuì un altro ritrovamento non meno cruciale, quello relativo alla spettacolare *Venere e Cupido con due satiri* oggi alla Pinacoteca di Brera (cat. II.10), nella quale Mina Gregori, nel 1990⁹, riconobbe per prima la mano di Simone, intuendo al contempo la necessità di immaginare per il dipinto una collocazione anteriore alle opere fino a quel tempo conosciute del pittore. A motivare questa opinione era la dominante componente veneziana della grande tela, che si distingueva da tutte le creazioni

allora note di Peterzano per un più esplicito e quasi totalizzante ricorso ai modelli tizianeschi, precisabile nei rapporti con la cosiddetta *Venere del Pardo* del Louvre (fonte di ispirazione per uno dei due satiri) e con le varie redazioni del tema di Danae del pittore cadorino, alle quali rimanda quasi alla lettera la posa di Venere¹⁰. Per la prima volta, dunque, un'opera dell'artista documentava in modo inequivocabile la sua diretta familiarità con il mondo lagunare¹¹ e dava ragione delle ripetute dichiarazioni fornite da Peterzano circa il suo rapporto con Tiziano.

Non è un caso che la comparsa della *Venere* aprì di fatto il campo all'esplorazione della preistoria veneziana di Simone, tramite innanzitutto le nuove proposte attributive formulate in prima battuta dalla stessa Gregori, e poi, in tempi più recenti, da Enrico Maria Dal Pozzolo, Christophe Brouard, Mauro Pavesi e da chi scrive¹². Ma altrettanto significativo è stato il contributo offerto a questa operazione di recupero dalle ricerche d'archivio, in grado innanzitutto di stabilire, tramite le indagini di Robert Miller, che nel 1572 Peterzano risiedeva a Venezia e che proprio a quell'anno risaliva il suo trasferimento a Milano¹³. Mentre si deve alle ricognizioni sistematiche di Gianmario Petrò¹⁴ il reperimento di informazioni basilari sul contesto familiare del pittore, utili a stabilire la provenienza dei Peterzano dal piccolo borgo di Cornalita, una frazione di San Giovanni Bianco, in val Brembana, e soprattutto ad accertare la dimestichezza di molti esponenti del casato con la città di Venezia. Una circostanza che coinvolge direttamente il ramo cui apparteneva Simone, il cui nonno paterno, Maffeo, già viveva in laguna nel 1521, sorte condivisa dal figlio Francesco, orafo di professione, nonché padre del pittore. Due documenti ci assicurano infatti che nel 1541 e nel 1544 anche Francesco abitava a Venezia, il che fa supporre che proprio in questa città sia avvenuta, intorno al 1535, la nascita di Simone. La cui prima attestazione archivistica, risalente al 1568, sembra peraltro confermare che a quella data l'artista era ancora nella Serenissima¹⁵.

Pur se frammentari, questi indizi lasciano intendere come la gravitazione su Venezia di Peterzano non si configurò alla stregua di una scelta autonoma, frutto di una precisa volontà di aggiornamento, come fu ad esempio per il suo quasi coetaneo bresciano Pietro Rosa, trasferitosi in laguna nei primi anni sessanta del Cinquecento con lo specifico obiettivo di frequentare lo studio di Tiziano¹⁶. La storia

di Peterzano si accosta piuttosto a quella dei molti altri artisti della terraferma veneta, specialmente di origine bergamasca, che per ragioni legate alle dinamiche della famiglia di appartenenza si ritrovarono a nascere e formarsi nella capitale della Repubblica. Un destino che, rimanendo nel nostro ambito cronologico, lo accomuna in particolare a Giovanni Galizzi da Santa Croce, pittore spesso confuso con il giovane Tintoretto¹⁷, e a Giulio Licinio, il nipote di Bernardino nato nel 1527 a Venezia e affermatosi in quel contesto con una certa autorevolezza¹⁸. Alla luce del fatto che Giovanni Galizzi morì a Venezia nel 1565 e che Giulio Licinio si allontanò dalla città poco prima del 1559, quando risulta essersi già trasferito ad Augusta, ci sono in teoria margini sufficienti per immaginare che entrambi fecero in tempo a entrare in rapporto con il più giovane Simone, del quale condividevano le radici bergamasche. Al riguardo, però, si possono solo vagheggiare ipotesi, dal momento che – occorre a questo punto farlo presente – per quanto concerne le concrete esperienze e le frequentazioni coltivate da Peterzano in laguna ancora oggi non sappiamo pressoché nulla.

Rapidamente riassunte nelle righe che precedono, le acquisizioni maturate negli ultimi anni di studi hanno sgombrato infatti solo in piccola parte le incertezze che incombono su questa stagione iniziale del pittore. Basti pensare che, a tutt'oggi, non si possiede nessun riferimento cronologico che consenta di fissare dei punti fermi all'interno del catalogo di Peterzano anteriori al 1572. Con la conseguenza che l'intera ricostruzione del percorso veneziano di Simone, presumibilmente protrattosi per più di un quindicennio, deve essere per forza impostata solo sulla base degli indizi stilistici delle opere recuperate.

Non meno gravi sono poi le lacune che riguardano le circostanze del rapporto del pittore con Tiziano, sulle quali è difficile fare congetture affidabili se si considera come la bottega del maestro cadorino prevedesse consuetudini tutt'altro che sistematiche e ripetitive per i pittori che la frequentavano. Tra i quali figurarono presenze assidue e fedeli, rimaste accanto a Tiziano per decenni, come Girolamo Dente o, più tardi, il figlio Orazio Vecellio, ma anche personalità della più eterogenea provenienza, per le quali la frequentazione del maestro cadorino si giocò in termini ogni volta differenti, producendo solo in qualche circostanza una reale condivisione delle sue scelte di stile. Ragionando sugli anni che qui ci interessano, i casi in cui questa filiazione si

verificò in modo non effimero si contano infatti sulle dita di una mano e si limitano quasi esclusivamente alle esperienze del padovano Damiano Mazza, scomparso giovanissimo nel 1576¹⁹, e del suo coetaneo di origini germaniche Christoph Schwarz, nato nel 1548 nei pressi di Monaco e segnalato a Venezia in rapporto con il Vecellio dal 1570 al 1573²⁰. Che è anche l'epoca a cui si fa risalire la notevole tela con *Venere che piange la morte di Adone* del Kunsthistorisches Museum di Vienna²¹, utile a capire quali prodotti sontuosi potessero uscire dall'*entourage* tizianesco negli stessi anni nei quali, come si preciserà tra breve, dovrebbe cadere l'esecuzione della *Venere e Cupido con due satiri* di Peterzano oggi a Brera. Quasi nulla sappiamo, invece, riguardo alla vicenda di Emanuel Amberger, un altro artista tedesco pressoché coetaneo di Peterzano²², documentato presso Tiziano dal 1565 e ricordato tre anni più tardi in una lettera del mercante veneziano Niccolò Stoppio, secondo la quale le opere del pittore venivano completate con qualche colpo di pennello dal maestro cadorino, che a seguito di quell'intervento le spacciava come creazioni di sua mano²³.

Al di là di ciò che rivelano questi singoli episodi, è bene comunque non trascurare il quadro d'insieme dell'officina tizianesca di questi decenni, nella mitica casa bottega del pittore a Biri Grande, presso San Canciano. Un contesto che, come hanno indicato in particolare le ricognizioni di Giorgio Tagliaferro²⁴, si rivela popolato per lo più da presenze fugaci, copisti, specialisti nei vari generi, semplice manovalanza, letterati dediti per diletto alla pittura. Tutte personalità per le quali quasi mai era prevista una vera e propria esperienza di formazione in senso tradizionale, anche quando si trattava di artisti all'esordio. Se ne era precocemente accorto Vasari, che all'altezza del 1568 non aveva mancato di sottolineare la scarsa attitudine all'insegnamento da parte del Vecellio: “se bene molti sono stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di coloro, che veramente si possono dire suoi discepoli: per ciò che non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più, e meno, secondo che ha saputo pigliare dall'opre, fatte da Tiziano”²⁵.

Già negli anni in cui il maestro era ancora in vita, l'etichetta “allievo di Tiziano” non era dunque obbligatoriamente la garanzia di un autentico discepolato. È probabile, anzi, che spesso la formula intendesse semplicemente registrare una dimestichezza umana e professionale, oppure una generica familiarità con le opere e la maniera del maestro. Sono prova di que-

sta casistica variabile le vicende di due compagni di avventura “lombardi” di Simone, che in anni non troppo distanti risultano agganciati dalle fonti e dai documenti al carro tizianesco. Mi riferisco innanzitutto al cremasco Giovanni da Monte, artista di vigoroso temperamento e di qualche anno più anziano di Peterzano, che il solito Lomazzo ricorda come “discepolo di Tiziano”²⁶. Un’informazione forse da collegare all’accertata e precoce presenza dell’artista a Venezia nel 1541 e che non appare smentita dalla successiva produzione pittorica di Giovanni, il cui venetismo punterà però più in direzione delle iperboli formali di Tintoretto che non delle ricerche cromatiche del Vecellio. Lo testimoniano le magnifiche ante d’organo della chiesa di San Nazaro a Milano e la non meno sensazionale *Crocefissione* della collegiata di Bellinzona (fig. 1), in corso d’opera nel 1568 e singolarmente a lungo riferita proprio a Peterzano²⁷.

1. Giovanni da Monte
Crocefissione
Bellinzona, collegiata
dei Santi Pietro e Stefano



Il secondo caso, molto meno entusiasmante, è quello che chiama invece in causa Camillo Ballini, bresciano e dunque concittadino del già citato Pietro Rosa, che in due pale d’altare realizzate nel 1574 e nel 1578, conservate rispettivamente nella chiesa dell’abazia di Praglia e nella parrocchiale di Fasano di Gardone Riviera (fig. 2), si firma con diciture identiche alle formule utilizzate negli stessi anni da Simone: “DE TITIANI” e “TITIANI ALUMNUS”²⁸. Parole che non trovano un rispecchiamento significativo nei contenuti di stile delle due opere²⁹ ma che è bene non prendere alla leggera, visto che i rapporti del Ballini con il Vecellio, e l’atteggiamento in qualche modo protettivo del secondo nei confronti del primo, sono confermati da alcuni incartamenti del 1570, che registrano l’intervento di Tiziano a favore del suo “alumnus” bresciano nella disputa per un ritratto eseguito da quest’ultimo³⁰. Quanto basta per confermare in che misura la patente del discepolato tizianesco potesse essere frutto di dinamiche imprevedibili. E anche per comprendere come quell’attestazione rappresentasse una *fiche* da spendere proficuamente, come una sorta di garanzia di autorevolezza, specie nei decenni centrali del Cinquecento: quando cioè Tiziano, non va dimenticato, era il pittore più conteso e ammirato dalla committenza di tutta Europa.

È bene comunque notare come, a differenza di quanto accade per il ben più modesto Ballini, il rapporto di Peterzano con il maestro cadorino si sostanzia di riscontri figurativi tutt’altro che superficiali, non certo limitati alla *Venere* di Brera. Lo confermano le opere che le ragioni dello stile invitano a collocare accanto a quel dipinto spettacolare e negli anni che lo precedono: ragioni da ricercare non solo e non tanto nella scelta dei modelli iconografici e compositivi, quanto nell’intrinseca qualità della stesura. La tendenza del pittore a replicare le proprie invenzioni e quelle desunte dallo stesso Tiziano anche in tempi molto dilatati, che a volte si addentrano nel pieno degli anni milanesi³¹, sconsiglia infatti di scandire il suo percorso sulla base esclusivamente di quell’accertamento.

Meglio dunque concentrare l’attenzione sull’evoluzione interna alla tecnica e alle peculiarità strettamente esecutive delle opere, dalle quali emerge ad esempio in modo chiaro la necessità di immaginare per il dipinto braidense una collocazione ormai al termine della permanenza veneziana, motivata dalla sua vistosa sintonia con *l’Angelica e Medoro* della

2. Camillo Ballini
*Pietà con i santi Faustino
e Giovita*
Fasano di Gardone Riviera,
parrocchiale



Galerie Canesso (cat. III.2): la tela non meno spettacolare che, insieme agli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore, segna l’aprirsi della nuova stagione milanese del pittore.

Al di là della simile ambientazione boschiva, interrotta dall’azzurro intenso dei profili montuosi sul fondo, a suggerire la vicinanza delle due opere è l’adozione di una condotta pittorica smaltata e tornita, che esalta le intonazioni squillanti (e cangianti) dei panneggi e garantisce la solida consistenza plastica delle figure. Tutti effetti ai quali contribuisce in modo sostanziale l’atmosfera tersa delle due scene, che sembra fissare la situazione di quei radiososi e crepitanti momenti di luce successivi a un temporale passeggero. Ferma restando la dipendenza compositiva della *Venere* dai modelli di Tiziano, la sensazione complessiva che offrono le due opere è pertanto quella di una declinazione “in un’ottica più mirata”³² e perspicua, in qualche modo più fredda, delle soluzioni preziose di Paolo Veronese, del resto richiamate in modo esplicito dai volti aggraziati dei due protagonisti della favola ariostesca.

Si tratta di requisiti che è bene memorizzare, perché consentono di comprendere gli orientamenti coltivati dal pittore negli anni a cavallo tra Venezia e Milano e di collocare a monte di quel passaggio un nucleo di dipinti dai caratteri in parte differenti, attraverso i quali tracciare le coordinate di

un possibile percorso a ritroso del nostro Simone. L’operazione non è priva di rischi, visto che gli appigli esterni mancano e non è nemmeno chiaro fino a che data debba spingersi questo itinerario in direzione degli esordi. Sta di fatto che se si accosta alle due tele appena analizzate un dipinto come *l’Annunciazione* ritrovata qualche anno fa da Christophe Brouard nel piccolo Musée Jeanne d’Aboville di La Fère (cat. I.2), nel nord della Francia, qualcosa comincia a chiarirsi ai nostri occhi. Come la *Venere* di Brera, la tela francese si rivela il risultato dell’adattamento di prototipi tizianeschi: non solo la perdita *Annunciazione* inviata a Isabella del Portogallo e divulgata dalla fortunata incisione realizzata intorno al 1537 da Jacopo Caraglio³³, ma anche il dipinto di analogo soggetto della Scuola di San Rocco a Venezia (cat. I.1), evocato in particolare dalla fuga di colonne al centro della scena e dal dettaglio della mano sinistra dell’angelo in atto di porgere il giglio, concepita in modo pressoché identico nelle due opere.

A fronte della comune dipendenza dai modelli del proprio maestro, è chiaro però che la tela di La Fère ci fa conoscere un Peterzano diverso rispetto a quello del dipinto di Brera: un pittore in qualche modo più timido e gracile, non ancora in grado di garantire alle sue figure la pienezza plastica e cromatica che abbiamo in precedenza apprezzato. A prevalere è piuttosto la ricerca di delicati effetti atmosferici, ottenuti attraverso una stesura soffusa, dorata, a velature leggere, mai ravvivata dalle squillanti scelte coloristiche delle opere databili sul crinale del 1570. Come si è anticipato, lo scarto si gioca quindi in prima istanza sul terreno della consistenza degli impasti e della scelta delle cromie, oltre che della stessa concezione disegnativa dell’anatomia. Ed è proprio ponendo l’attenzione su questi aspetti che si riescono a individuare, dentro la stagione veneziana di Simone, le coordinate di un’evoluzione non irrilevante, verificabile peraltro anche sul fronte più specificamente qualitativo. È difficile infatti negare la vistosa crescita in termini di originalità stilistica e di padronanza dei mezzi pittorici che separa i due dipinti profani di Milano e Parigi dal carattere più generico della tela di La Fère, da immaginarsi dunque realizzata in tempi non di poco anteriori, in merito ai quali è però difficile andare oltre un’orientativa indicazione “1555-1565”, ispirata più dal buon senso e dalla data di nascita del pittore che da certezze concrete.

Piuttosto solide e argomentabili appaiono, per contro, le ragioni che suggeriscono di affiancare

3. Simone Peterzano
Sacra famiglia con
san Giovannino, santa
Caterina d'Alessandria,
san Sebastiano e un angelo
Berlino, Gemäldegalerie



all'Annunciazione francese altre opere dalle medesime propensioni, a partire dalla *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* della collezione Olivetti Rason (cat. I.5), per la quale è senz'altro da condividere l'ipotesi in favore di una sua collocazione nella stagione lagunare, sostenuta per prima da Maria Teresa Fiorio³⁴. A motivare questa indicazione non è solo l'adozione del formato orizzontale, sul modello tipicamente veneziano della sacra conversazione a mezze figure, ma sono anche prerogative più condizionanti. Penso in particolare alla qualità della tessitura pittorica, che nei brani meglio conservati evidenzia delicatezze vaporose e una doratura pulviscolare dell'atmosfera in tutto analoghe a quelle riscontrate nella tela di La Fère.

Similmente alla quale la tela Olivetti Rason andrà dunque sospinta verso la fase più precoce di Simone, in accordo con quanto ci dice la struttura ancora piuttosto inconsistente sul piano plastico e disegnativo delle figure. Che in alcuni casi, mi riferisco in particolare al san Giovannino quasi di spalle, si rivelano nuovamente ispirate a modelli tizianeschi³⁵, interpretati con una sensibilità non dissimile da quella riscontrabile nelle prove dei suoi ultimi anni, in prossimità proprio del 1560, di un altro satellite del sistema tizianesco come Polidoro da Lanciano³⁶. Il che non vieta di cogliere nell'opera anche l'eco delle recenti sperimentazioni di

Veronese, evocate dal profilo dell'angelo sulla destra, nel quale sembra affiorare l'eco della radiosa bellezza di alcuni tipi femminili divulgati dal Caliari, a partire dalla santa Caterina della pala Giustiniani di San Francesco della Vigna a Venezia, del 1551.

È probabile che il vertice di questo momento iniziale nella storia del pittore vada riconosciuto nella grande tela con la *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo* nei depositi della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 3), un dipinto a lungo classificato in ambito veronese, ma in fondo mai studiato con attenzione, per il quale ho avuto modo recentemente di proporre un riferimento ai primi tempi di Peterzano, in sostituzione della precedente e poco convinta assegnazione a Battista Zelotti³⁷. Contraddistinta da un particolare impegno sul piano compositivo, la tela presenta il formato oblungo molto in voga a Venezia in queste rappresentazioni di adorazione mariana, in ragione anche del valore normativo assunto dai teleri celebrativi di analogo assetto realizzati in Palazzo Ducale per l'insediamento dei dogi e dei magistrati. Opere nelle quali il committente era di solito collocato al centro della scena e si rivolgeva con tutta la devozione del caso alla Madonna in trono disposta su un lato del dipinto³⁸. Una scelta registica, quest'ultima, adottata anche in ambito privato, come testimonia, tra gli altri,

il caso della *Sacra famiglia con la Maddalena, un angelo e un devoto con il figlio* della Gemäldegalerie di Dresda (fig. 4), realizzata nel sesto decennio del Cinquecento da Polidoro da Lanciano³⁹, utile a comprendere quale fosse la formula compositiva su cui si fonda l'invenzione di Simone. Con la differenza, però, che il posto normalmente occupato in queste scene dal devoto nella tela di Peterzano è appannaggio di santa Caterina d'Alessandria.

Prescindendo da queste dinamiche di ordine ideativo, è importante considerare le ulteriori prove di dimestichezza con il repertorio tizianesco che emergono nel dipinto berlinese e in special modo nelle fisionomie dell'angelo e della Vergine, per le quali appare nuovamente opportuno chiamare in causa l'Annunciazione della Scuola di San Rocco⁴⁰. Mentre è piuttosto al repertorio ingentilito di Veronese che si ispira la fisionomia tondeggianti e luminosa del Bambino, incorniciata dalla trama ordinata dei riccioli biondi.

Si tratta di preferenze che, in buona parte, si ritrovano nella *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto* di collezione privata (cat. I.7): un'altra notevole opera devozionale di formato orizzontale riconducibile agli anni che precedono la *Venere* di Brera e nella quale è stato opportunamente rilevato anche l'insinuarsi di un riverbero delle pose ricercate di Tintoretto⁴¹. Ne dà conto

l'instabile entrata in scena del Battista, cui replica l'atteggiamento più compassato di san Benedetto, il cui volto incanutito, restituito con impasti delicati e libertà di tocco, rivela con quanta applicazione il pittore abbia saputo far tesoro, da giovane, delle risorse del colorismo veneziano.

A renderci sicuri del riferimento al Peterzano di questa rasserenata sacra conversazione è soprattutto il volto della Vergine, il cui ovale regolarizzato e quasi frontale, dall'incarnato pallido e dall'espressione un poco assente, anticipa un modello tipologico che diventerà una costante nelle opere milanesi del pittore, nelle quali quella cifra fisionomica si declinerà con sempre più algida sensibilità formale, fino ad arrivare a esiti quasi ieratici. Che si tratti però di una tendenza già coltivata negli anni veneziani lo conferma la *Cena in Emmaus* recentemente riconosciuta tra le sale di Palazzo Pitti da Mauro Pavesi (cat. I.6)⁴², nella quale la cifra distintiva di Simone si rintraccia proprio nel volto, anche in questo caso attonito e tondeggianti, oltre che rigorosamente frontale, del Cristo benedicente avvolto da un alone di luce.

La tela di Palazzo Pitti non si sottrae al destino delle altre opere del pittore fin qui commentate, tutte purtroppo sguarnite di informazioni o anche solo di indizi riguardanti la loro storia antica, e cioè dell'unico viatico in grado di garantire maggiore sostanza storica, sul terreno della committenza e

4. Polidoro da Lanciano
Sacra famiglia con la
Maddalena, un angelo
e un devoto con il figlio
Dresda, Gemäldegalerie
Alte Meister



5. Simone Peterzano
Sacra famiglia
con san Giovannino,
una santa e un angelo
Già Monaco, Weinmüller



dei contesti, alla vicenda precoce di Simone. È il caso però di ricordare come la scelta di dedicare alla *Cena in Emmaus* una rappresentazione isolata di grande formato si collochi entro una consuetudine squisitamente veneziana⁴³, avviata alla fine del Quattrocento dal prototipo perduto di Giovanni Bellini per Giorgio Cornaro e poi condotta ai più nobili esiti dagli esemplari realizzati intorno al 1530 da Tiziano, oggi conservati al Louvre e alla Walker Art Gallery di Liverpool⁴⁴. Due opere di simile invenzione, la cui eco non manca di farsi sentire nella tela di Peterzano, che trae da Tiziano non solo l'idea del discepolo in atto di ritrarsi quasi spaventato nel momento della rivelazione miracolosa, ma anche altri dettagli, come l'incursione del giovane oste e del cagnolino in attesa del cibo ai piedi del tavolo.

Quello che però preme sottolineare, nel dipinto fiorentino, è anche l'insinuarsi, accanto ai retaggi appena individuati, di una trama pittorica più solida e di una maggiore disponibilità, rispetto ad esempio all'*Annunciazione* di La Fère e alla tela Olivetti Rason, per il racconto naturalistico e per l'analisi dei fatti chiaroscurali. Tutte qualità che rivelano una certa familiarità con la tradizione bergamasco-bresciana, tra Bernardino Licinio, Moretto e Savoldo,

evocata in particolare dai raffinati giochi luministici entro cui si svolge il dialogo tra l'oste e il discepolo di destra. Non è escluso che questa evoluzione del linguaggio del pittore, già avvertibile in misura meno rilevante nella *Sacra famiglia e santi* di Berlino, sia da intendersi come la conseguenza di una periodica frequentazione, da parte di Peterzano, delle terre di provenienza della famiglia, ovvero delle estreme propaggini occidentali della terraferma veneta. Anche se, occorre precisarlo, di opere di Licinio e Savoldo se ne potevano vedere di più a Venezia che non a Bergamo e a Brescia.

Quel che è certo è che i segnali di questo nuovo indirizzo, utile a stabilire un avanzamento cronologico del percorso di Simone, risultano rintracciabili in altri dipinti da immaginarsi dunque all'incirca coevi alla *Cena in Emmaus*. Com'è il caso di due suggestive creazioni per la devozione privata oggi purtroppo irreperibili e apprezzabili solo attraverso le fotografie conservate nella cartella dedicata a Peterzano da Roberto Longhi che, in anticipo su tutti, ne aveva intuito il riferimento agli anni precoci del pittore. La prima di queste opere è la *Sacra famiglia con san Giovannino, una santa e un angelo* già nella villa di Ruggero Leoncavallo a

Brissago poi venduta presso Weinmüller a Monaco (fig. 5)⁴⁵, un'altra sacra conversazione a mezza figura, di impaginazione però più complessa rispetto all'esemplare Olivetti Rason, dal quale la distingue, almeno per quello che consente di comprendere la vecchia riproduzione, una dinamica chiaroscurale più accentuata. Non a caso nel dipinto sono stati individuati, con particolare riferimento alla testa del san Giuseppe, rimandi ai "tipi domestici del Moretto e del Savoldo"⁴⁶, che non possono comunque far passare in secondo piano l'impostazione tutta veneziana della scena, probabilmente concepita rielaborando schemi divulgati da Polidoro da Lanciano a partire già dagli anni trenta del Cinquecento. Lo conferma il motivo del lembo del lenzuolino del Bambino tenuto sollevato dalla Vergine, riproposto infinite volte nelle Madonne di profilo sempre un poco seriale del pittore di origine abruzzese, come illustra il caso della tela di Berlino realizzata ormai intorno al 1560 per Simone Lando (fig. 6)⁴⁷.

Proprio quel medesimo dettaglio ritorna nel secondo dei dipinti in questione, la *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* già in collezione Dotti a Milano (fig. 7)⁴⁸, nella quale la migliore qualità della riproduzione (e forse anche delle condizioni di conservazione della tela) permette

di cogliere con più precisione i progressi del linguaggio di Peterzano. Ne dà conto la fragranza del dettato pittorico, capace ora di approdare a effetti di vivido naturalismo nella resa compatta delle carni e nell'indagine dei giochi di luce, impreziositi da nitidezze ottiche che sono in fondo già quelle che abbiamo ammirato nella *Venere* di Brera. E se l'impossibilità di verificare le scelte cromatiche del dipinto non consente di estendere il parallelismo con l'opera braidense anche su quel terreno, resta il fatto che il Bambino proteso verso san Giuseppe nella *Sacra famiglia* è davvero gemello del Cupido, ugualmente biondo e riccioluto, che si volge verso la madre nella *Venere* milanese.

La breve traiettoria delineata da queste opere ci ha dunque riportato al punto della storia di Simone da cui eravamo partiti, in prossimità del 1570 circa e del decisivo crinale tra Venezia e Milano. Ovviamente ancora molto resta da comprendere all'interno di questo percorso, del quale colpisce, ad esempio, la sostanziale estraneità rispetto al progressivo sfaldamento materico e cromatico delle opere contemporanee dell'ultimo Tiziano⁴⁹. Per certi aspetti Peterzano sembra anzi percorrere una strada opposta a quello del suo maestro, in direzione di una percezione della forma più ricer-

6. Polidoro da Lanciano
Madonna col Bambino,
san Pietro e il committente
Simone Lando
Berlino, Gemäldegalerie





cata e minuziosa, che non sembra spiegabile solo con la suggestione esercitata da Veronese e con la riflessione sulle esperienze dell'entroterra bresciano e bergamasco. Che anche altri siano gli interessi del pittore lo suggerisce la *Venere con Cupido e un satiro* dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen (cat. II.9), restituita al pittore da Enrico Dal Pozzolo⁵⁰ e anch'essa da ricondurre con ogni probabilità a questo momento di transizione intorno al 1570, o poco prima, come conferma il propagarsi nella veduta di paesaggio della stessa atmosfera tersa e pungente che comparirà nell'analogo dettaglio dell'*Angelica*

e *Medoro*. Ciò che sorprende, nel dipinto danese, è però la particolare condotta disegnativa del corpo della protagonista⁵¹, contraddistinto da una singolare conformazione allungata e affusolata che, assieme all'intonazione algida delle carni, contribuisce a far risuonare nella figura una nota sofisticata, in linea con certe espressioni coeve del manierismo nordico. Cosicché il risultato è quello di una sorta di traduzione in chiave più stilizzata dei modelli di Lambert Sustris o, se è concessa l'iperbole, di una declinazione in lingua veneziana delle raffinate creazioni contemporanee dell'anversese Frans Floris.

Precisare le ragioni di questi orientamenti è però tutt'altro che facile, anche perché poco ci è noto riguardo alla fisionomia, in quegli'anni e in quelli di poco precedenti, delle molte personalità del contesto tedesco e fiammingo-olandese in relazione con l'officina di Tiziano, come Dirck Barendsz, di stanza a Venezia fino al 1562⁵², o il già ricordato Emanuel Amberger⁵³. Senza contare che a stimolare questi esiti formali poterono essere anche le suggestioni innumerevoli che provenivano dal mondo della produzione incisoria.

A fronte di queste zone d'ombra, mi pare che una significativa conferma della complessiva evoluzione stilistica tracciata dalle opere fin qui considerate giunga da un capitolo tra i più suggestivi della parabola veneziana di Simone. Mi riferisco alle variazioni sul tema della *Suonatrice di liuto* e del *Concerto* acquisite in tempi piuttosto recenti al catalogo del pittore, la più antica delle quali va identificata nella tela del museo di Schwerin (cat. II.2), sulle cui prerogative iconografiche (così come per gli altri pezzi della serie) rimando al testo di Paolo Plebani in questo catalogo. Anche prescindendo dall'ipotesi, per il momento destinata a rimanere tale, di identificare nel giovane suonatore di organo sulla sinistra un autoritratto del pittore, ritengo si possano avanzare pochi dubbi sulla necessità di collocare il dipinto nella stagione iniziale, almeno per quanto ci è noto, di Simone. Lo suggerisce la tessitura delicata e quasi impalpabile della superficie pittorica, con effetti che appaiono in tutto simili a quelli individuati nelle più precoci creazioni di tema sacro del pittore, a partire dall'*Annunciazione* di La Fère.

Se all'esemplare di Schwerin si affianca l'analogo invenzione, priva però dei due suonatori maschili, già presso la Galerie Pitchal a Parigi⁵⁴, si percepisce con chiarezza l'orientarsi del Peterzano verso una condotta più perspicua e brillante, propensa a contraffare la qualità preziosa delle stoffe e a tornire le forme con impasti smaltati e compatti. Esattamente la medesima trasformazione riconosciuta nelle opere riferibili alla fase avanzata della permanenza lagunare, come la *Sacra famiglia* già Dotti e la *Venere* di Brera, analogamente alle quali la versione già Pitchal andrà dunque datata in anni non lontani dal 1570. Mentre a una fase ancora successiva dovrebbe appartenere l'ulteriore replica già presso Massimo Vezzosi a Firenze (cat. II.3), realizzata con ogni probabilità dopo l'approdo a Milano, quando ormai la tavolozza di Simone aveva preso a smorzarsi e le

risorse del pittoricismo veneziano avevano lasciato il posto a una tecnica meditata e molto controllata. Ma sarebbe forse meglio dire "sedata", come se le implicazioni erotiche del soggetto fossero solo un antico ricordo.

La sequenza delle tre tele di tema musicale viene dunque a costituire una sorta di cartina di tornasole del probabile tragitto effettuato da Simone, a partire dalla sua prima misteriosa stagione. Ma il confronto non dice solo quello, consentendoci di ribadire un dato al quale già si è fatto cenno, e cioè la disponibilità del pittore a replicare ben dentro gli anni milanesi le invenzioni elaborate in laguna in gioventù, oppure i modelli di altri artisti, Tiziano su tutti, mandati a memoria in quella fase precoce.

Che questa pratica riguardi anche la produzione di carattere sacro lo dimostreranno in modo inequivocabile l'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Milano (cat. IV.5) e il *San Girolamo penitente* della parrocchiale di Bollate, due opere ormai databili tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta, nelle quali le immagini concepite dal Vecellio sono interpretate con accenti di paludato e un po' faticoso accademismo⁵⁵. Con l'atteggiamento di chi, pur continuando a proclamarsi allievo di Tiziano, ha ormai deviato le sue preferenze verso altri obiettivi, coerenti con il clima che si respirava nella Milano di Carlo Borromeo: un mondo distante anni luce dalla Venezia in cui Simone era cresciuto.

¹ Si veda al riguardo il regesto alle date 1575, 1578, 1579, 1582, 1589, 1592, 1593, 1594, 1595, 1596.

² *Le tavole* 1997, p. 47.

³ Lomazzo 1590, ed. 1973, p. 367.

⁴ Così al riguardo Longhi 1929, ed. 1968, p. 131: "Ciò parrebbe contrastare con l'insistenza dell'artista nel segnarsi 'Titiani discipulus' o 'alumnus' (le varie lezioni sono riportate dallo Zani) se le opere non sovvenissero ad accertare che quell'insistenza fu in lui soltanto una posa, un gesto aulico, una pomposa dichiarazione di quarti nobiliari". Di analogo registro le parole di Morassi 1934, p. 108: "Di tale vantata discendenza [da Tiziano], fanno definitiva giustizia i suoi dipinti stessi. Non solo non vi si ritrova nulla di tizianesco, ma l'indirizzo artistico suo è diverso, collegandosi piuttosto alle correnti dell'Italia centrale. [...] Nulla di veneziano in lui, quindi, se non il nome falso; nulla di tizianesco, se non un vanto usurpato". La notizia del discepolato presso Tiziano è ritenuta invece verosimile da Fiocco 1938, pp. 167-173. Dalla replica polemica a quest'ultimo pubblicata da Ragghianti 1940, pp. IV-IV, si comprende come la diffidenza di certa storiografia nei confronti dell'idea di un Peterzano allievo di Tiziano sia anche figlia di una preclusione per molti aspetti ideologica. Nel momento in cui aveva preso piede la fondamentale intuizione di Longhi

circa il radicarsi della cultura di Caravaggio nel contesto bresciano e bergamasco e il relativo rifiuto, da parte dello studioso, della tradizione storiografica che preferiva leggere la formazione del pittore in chiave veneziana, l'indicazione che il maestro accertato di Caravaggio si fosse formato a Venezia con Tiziano costituiva in un certo senso un elemento di disturbo.

⁵ Fa eccezione, nel 1615, la menzione del pittore, sempre come allievo di Tiziano, nella *Pittura trionfante* del bresciano Giulio Cesare Gigli, testo in rima andato in stampa a Venezia: "Simon Petenzano ancora scopro / al suo maestro [Tiziano] ir dietro a lungi passi / c'or dell'eternità scolto è nel tempio, / cogli'altri famosissimi e più vegli" (Gigli 1615, ed. 1996, pp. 37-38).

⁶ Particolarmente significativa, in negativo, è l'assenza di Peterzano nelle lunghe digressioni dedicate ormai in pieno Seicento agli allievi di Tiziano da Carlo Ridolfi (1648) e Marco Boschini (1674), sulle quali si veda Tagliaferro 2009, p. 165. È però coeva a questi silenzi la lettera del 7 luglio 1663 scritta da Bortolo Foresti da Venezia a Carlo II Gonzaga Nevers, duca di Mantova, nella quale il Foresti, intenzionato a offrire alcuni dipinti al duca, segnalava la presenza presso Ambrogio Bembo di un "Christo con Madalena e Marta e cinque altre mezze figure al naturale di Simone Petenzano, discepolo di Tiziano", precisando che in precedenza i dipinti erano "nello studio del Moro alla Zuecca", cioè alla Giudecca (pubblicata da Luzio 1913, pp. 311-312, la lettera è stata evocata nella discussione sulla formazione di Peterzano per la prima volta da Pevsner 1928-1929, p. 284). Non è chiaro se l'indicazione "discepolo di Tiziano" sia frutto di una precisazione autonoma dell'estensore dell'inventario (fatto che dimostrerebbe come la notizia a metà Seicento non fosse ancora del tutto dimenticata) oppure se sia da porre in relazione a una formula aggiunta da Peterzano alla firma del dipinto. Che l'opera fosse firmata appare piuttosto probabile, in quanto ben difficilmente a quelle date il nome del pittore poteva essere evocato in assenza di riscontri oggettivi.

⁷ Pevsner 1927-1928, pp. 390-391.

⁸ Morassi 1934; Baroni 1940b; Baroni 1944; Calvesi 1954.

⁹ Il dipinto venne presentato dalla studiosa al convegno su Giovan Girolamo Savoldo che si tenne a Brescia nel 1990 e i cui atti non vennero pubblicati. Subito dopo fu reso noto in M. Gregori, in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 252, n. 68 (per la letteratura relativa alla tela si veda cat. II.10).

¹⁰ Si veda al riguardo cat. II.10.

¹¹ In realtà, considerati i forti caratteri veronesiani e comunque veneti del dipinto, già il ritrovamento dell'*Angelica e Medoro* (cat. III.2) a opera di Edoardo Arslan (1959, pp. 195-197) avrebbe dovuto fornire precise indicazioni per aprire il campo alle ricerche sulla fase veneziana del pittore. Giocò però un ruolo negativo in tal senso la datazione troppo avanzata, alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, ipotizzata per la tela dallo studioso e mai seriamente messa in discussione negli interventi dei decenni immediatamente successivi.

¹² Gregori 1992; Gregori 2002; Gregori 2011b; Dal Pozzolo 2012b; Frangi 2016; Pavesi 2016; C. Brouard, in *Heures* 2017, p. 127, n. 51.

¹³ Miller 1999, pp. 90-92.

¹⁴ Petrò 2014, in particolare pp. 56-80. Si veda inoltre il regesto curato dal medesimo studioso per questo catalogo.

¹⁵ Si veda il regesto alle date 1541 e 1544. Sempre dai documenti recuperati da Petrò e reperibili nel regesto del presente catalogo, si apprende che il padre di Simone, Francesco, era già morto nel 1559 e che il fratello più giovane, il sacerdote Giacomo, risiedeva a Venezia prima di trasferirsi a Treviso, nella bergamasca, nel 1561.

¹⁶ Pietro (Brescia, 1541-1577) era figlio di Cristoforo Rosa, pittore quadraturista impegnato a più riprese, insieme al fratello Stefano, come collaboratore di Tiziano tra i tardi anni cinquanta e gli anni sessanta del Cinquecento, sia a Venezia che a Brescia. È in questo contesto che va letto il discepolato di Pietro presso il Vecellio, attestato da una polizza d'estimo bresciana del 29 ottobre 1563, nella quale leggiamo: "Pietro de ani 22 che va ademparrar à depingere da ms. Ticiano" (sul pittore si veda ora De Ambrogio 2017-2018).

¹⁷ Per un aggiornamento sul pittore: Guida Conte 2014.

¹⁸ Come documenta, tra l'altro, la sua partecipazione al cantiere decorativo del salone della Biblioteca Marciana, la spettacolare sfida tra i pittori maggiormente in auge in laguna, andata in scena tra il 1556 e il 1557. Su Giulio Licinio: Vertova 1976.

¹⁹ Per Damiano Mazza si veda in particolare: Fossaluzza 2011, pp. 99-118.

²⁰ Rimanendo in questi anni, più complesso e ancora oggetto di discussione è il tema della concreta domesticità con la bottega di Tiziano di Palma il Giovane e di El Greco.

²¹ Per il dipinto di Vienna: B.W. Meijer, in *Il Rinascimento a Venezia* 1999, p. 538, n. 159. Sul rapporto di Schwarz con Tiziano: Tagliaferro 2009, pp. 161-162.

²² Per la presenza di Emanuel Amberger, nato tra 1533 e il 1536, nella bottega tizianesca si veda Tagliaferro 2009, p. 157.

²³ Indirizzata ad Hans Jacob Fugger, la lettera, già precedentemente nota agli studi, è ricordata da Meijer 1999, p. 503. Per i rapporti tra Niccolò Stoppio e Tiziano: Hope 1997.

²⁴ Tagliaferro 2009.

²⁵ Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 170.

²⁶ Non si conosce la data di nascita del pittore. L'attestazione che lo segnala a Venezia nel 1541 è anche la più antica del suo magro regesto. Su Giovanni da Monte: Alpini 1996, e le successive precisazioni fornite da Agosti 1998, pp. 127-134, e Tanzi 2004b, pp. 134-140.

²⁷ Prima di essere ricondotta da chi scrive a Giovanni da Monte (F. Frangi, in *Pittura* 1994, pp. 296-297), la *Crocefissione* di Bellinzona portava infatti un riferimento a Peterzano, avanzato a suo tempo da Virgilio Gilardoni 1955, pp. 86-87, con il conforto di Costantino Baroni, Giuseppe Fiocco e Marco Valsecchi (Alpini 1996, pp. 182-186).

²⁸ Tagliaferro 2009, pp. 177-178.

²⁹ È significativo, al riguardo, che il Cristo della *Pietà con i santi Faustino e Giovita* (1578) della chiesa di Fasano di Gardone Riviera derivi da un fortunato modello di Taddeo Zuccari.

³⁰ La vicenda riguarda la disputa tra il Ballini e un certo Giulio Garzoni in merito alla valutazione di un ritratto realizzato dal pittore bresciano. Per dirimere la questione intervenne addirittura il doge Alvise Mocenigo, che chiese a Tiziano di proporre una stima dell'opera, accettata dai due contendenti: Tagliaferro 2009, p. 177. Il ritratto raffigurava Federico Solza, quasi certamente il nobiluomo e comandante bergamasco al servizio della Serenissima, che morirà nella Guerra di Cipro nel 1571.

³¹ Sulla questione si veda più avanti nel testo.

³² La citazione è da Gregori 2002, p. 23, che rileva nella regia coloristica della *Venere* di Brera una "trasformazione con un'ottica più mirata delle variazioni cangianti del colore usate da Paolo Veronese e dai suoi".

³³ Per la fortuna della stampa di Caraglio dal perduto prototipo tizianesco: Frascarolo, Pellegrini 2013.

³⁴ Fiorio 2003, p. 81. Per la completa vicenda critica del dipinto si veda cat. I.5.

³⁵ Al riguardo si veda cat. I.5.

³⁶ Su Polidoro, che essendo nato intorno al 1515 apparteneva alla generazione precedente rispetto a quella di Peterzano: Mancini 2001.

³⁷ Frangi 2016, pp. 70-71, con anche una rassegna della precedente vicenda critica della tela.

³⁸ Sugli sviluppi nel pieno Cinquecento di questa tipologia di dipinti: Wolters 1983, ed. 1987, pp. 136-150.

³⁹ Mancini 2001, pp. 148-151, n. 55. È interessante rilevare come la posa del san Giuseppe nel dipinto di Polidoro a Dresda sia molto simile a quella dell'analogo santo della tela berlinese di Peterzano.

⁴⁰ Va inoltre notato come il gruppo della Vergine col Bambino sia elaborato avendo in mente invenzioni del pittore cadornino sul tipo della *Madonna col Bambino e la Maddalena*, nota in diversi esemplari, a partire dalla versione dell'Ermitage di San Pietroburgo: Wethey 1969, p. 111, n. 68.

⁴¹ Dal Pozzolo 2012b, p. 140.

⁴² Pavesi 2016.

⁴³ Ovviamente la consuetudine non mancò poi di estendersi, nel corso del Cinquecento, anche nei centri della terraferma, come basterebbe da solo a dimostrare l'esemplare di Moretto conservato alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

⁴⁴ La redazione di Liverpool è in deposito dalla collezione Earl of Yarborough a Brocklesby Park (Lincolnshire). Per i due dipinti: Wethey 1969, pp. 160-162, nn. 142-143. Per la versione del Louvre: J.P. Habert, in *Le siècle* 1993, pp. 567-569, n. 191. Come ha precisato Rebecchini 1995, pp. 41-68, la committenza della tela parigina si deve a Nicola Maffei. L'identificazione del committente della versione oggi a Liverpool con Alvise di Galeazzo Contarini è stata precisata da Ascoli 2008. Sulle prerogative iconografiche delle due invenzioni tizianesche e delle altre interpretazioni del tema da parte del pittore, tra cui la più tarda *Cena in Emmaus* della National Gallery di Dublino, realizzata con la collaborazione della bottega: Saracino 2006, pp. 61-81.

⁴⁵ Il dipinto è stato reso noto in Gregori 1992, p. 265, che lo ritiene il pezzo più antico del catalogo di Peterzano ma non ne precisa la datazione. Maria Teresa Fiorio (2003, p. 82) lo ritiene certamente degli anni veneziani, ipotesi condivisa da Dal Pozzolo (2012b, p. 173), che lo colloca orientativamente tra sesto e settimo decennio del Cinquecento. La tela apparve in un'asta Weinmüller a Monaco il 1° dicembre 1967, come copia da Polidoro da Lanciano. Dalle scritte sul retro della riproduzione del dipinto conservata presso la fototeca di Roberto Longhi (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi), si deduce che l'opera si trovava in precedenza presso la villa appartenuta a Ruggero Leoncavallo (cioè villa Myriam) a Brissago, in Canton Ticino, andata distrutta nel 1978.

⁴⁶ Gregori 1992, p. 265.

⁴⁷ Dal Pozzolo 2012b, p. 173. Sul dipinto eseguito da Polidoro per Simone Lando: Mancini 2001, pp. 150-152, n. 56.

⁴⁸ Frangi 1994, pp. 120-121, nota 15; Frangi 2016, pp. 69-70. Dalle indicazioni apposte da Longhi sul retro della fotografia (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi) si apprende che il dipinto si trovava nel maggio del 1959 presso un certo "Sig. Dotti" a Milano. Al nome di Peterzano lo studioso aggiunse l'indicazione "about 1560-1570", utile a comprendere come egli avesse intuito la datazione precoce della tela.

⁴⁹ Lo nota già Gregori 1992, p. 264.

⁵⁰ Dal Pozzolo 2012b, pp. 168-169. Per la vicenda critica del dipinto danese (del quale Christophe Brouard ha rintracciato una replica su tavola, in condizioni di conservazione

precarie, presso il Musée Jacquemart-André nel castello di Chaalis; *Heures* 2017, p. 361, n. 197), si veda cat. II.9.

⁵¹ Come ha rilevato Dal Pozzolo (2012b, p. 168), anche la *Venere* di Copenaghen rivela una dipendenza piuttosto precisa da un modello tizianesco, riconoscibile in una delle figure perdute realizzate per la decorazione della facciata di terra del Fondaco dei Tedeschi. Appare tuttavia evidente il processo di stilizzazione in senso manieristico al quale Peterzano sottopone il nudo femminile da cui trae ispirazione.

⁵² Per il soggiorno veneziano di Dirck Barendsz, nato ad Amsterdam nel 1534 e attestato nella bottega di Tiziano negli anni cinquanta: Meijer 1988.

⁵³ Non mi pare si possano riscontrare rapporti significativi tra questa fase di Peterzano e un altro accertato frequentatore nordico della bottega di Tiziano come il già citato Christoph Schwarz.

⁵⁴ Sul dipinto, restituito a Peterzano da Moro 2001, si veda in particolare Gregori 2002, pp. 26-28, e Dal Pozzolo 2012b, pp. 133-140.

⁵⁵ L'*Annunciazione* del Museo Diocesano di Milano, realizzata alla fine degli anni settanta del Cinquecento per il Seminario Maggiore di quella città, è basata infatti sullo schema compositivo di matrice tizianesca che il pittore aveva già declinato in termini simili nella precoce *Annunciazione* di La Fère. Analoghe considerazioni sono sollecitate dal *San Girolamo penitente* della parrocchia di Bollate: un'altra pala d'altare del pieno degli anni milanesi e certamente posteriore al 1581, nella quale Peterzano rimedita un modello della tarda attività di Tiziano, sul tipo del *San Girolamo penitente* dell'Escorial (Dal Pozzolo 2012b, p. 140; Frangi 2016, p. 73).



Peterzano profano

New York-Parigi-Firenze

Non è del tutto fuori luogo affermare che la recente e sostanziale revisione del profilo di Simone Peterzano consegnato dagli studi del secondo dopoguerra sia passata specialmente attraverso la scoperta della produzione profana dell'artista.

Nella vicenda critica del pittore di origine bergamasca – una vicenda accidentata in cui non sono mancate sorprese, passi falsi e sulla quale si è allungata l'ombra invadente di Caravaggio – un vero e proprio colpo di scena, oltre che un punto di non ritorno, è l'inattesa comparsa nel 1990 a New York della *Venere e Cupido con due satiri in un paesaggio*, acquistata in seguito dallo Stato italiano per la Pinacoteca di Brera (cat. II.10). Ritrovata in una collezione privata francese, la tela fu presentata nell'autunno del 1990 a un'esposizione della galleria di Piero Corsini sulla 63ª Strada, con il riferimento al pittore di origine bergamasca proposto da Mina Gregori pochi mesi prima nel rendere noto il quadro al convegno bresciano su Giovan Gerolamo Savoldo. Nonostante i prestiti da alcune celebri invenzioni del Vecellio, come la *Venere del Pardo* o la *Danae*, il quadro di Brera non era certo classificabile come un esercizio di stretta osservanza tizianesca, così come, d'altra parte, era difficile contestare il carattere veneto dell'immagine, che tradiva un'esperienza diretta della pittura di Veronese e una sintonia con gli esiti di certi manieristi nordici educati in laguna. Un recupero di tale importanza e di tale qualità se non fugava del tutto i dubbi che diversi studiosi, capeggiati da

Roberto Longhi, avevano manifestato a proposito del tirocinio di Peterzano nella bottega di Tiziano – un'esperienza ribadita invece con insistenza dall'artista nelle iscrizioni dei suoi dipinti e ripresa persino nei documenti e nelle fonti coeve o di poco successive, come Lomazzo e Gigli – certo costringeva a ritornare con occhi diversi sulla questione¹.

A conferma che la strada indicata dalla *Venere* era quella giusta, tre anni più tardi, di nuovo a Manhattan ma presso la galleria di Roy Fisher – un mercante, collezionista e storico dell'arte, autore nel 1958 di una pionieristica tesi di dottorato sulla bottega di Tiziano pubblicata soltanto nel 1977² – rispuntava altrettanto inaspettatamente una vecchia conoscenza degli studiosi di Peterzano. Si trattava dell'*Angelica e Medoro* (cat. III.2), avvistato da Wart Arslan alla metà degli anni quaranta in una collezione privata milanese e da lui pubblicato soltanto diversi anni dopo, quando la tela non era già più rintracciabile, riconoscendovi il quadro eseguito per Gerolamo Legnani a cui Lomazzo dedica un componimento nelle *Rime* (1587)³. Anche questo secondo dipinto, che pure venne realizzato a Milano per un committente ambrosiano, rivela chiare inflessioni venete: accenti che alla luce dei risultati del recente restauro dei teleri di San Barnaba (cat. IV.1-2), restituiti a un cromatismo squillante che ritroviamo anche nel quadro Canesso, si riescono a cogliere e a comprendere meglio. Non solo: anche questa seconda "tessera" profana esortava a ricomporre un'immagine diversa del pittore, che non poteva più essere soltanto il paladino

Simone Peterzano
Allegoria della Musica,
particolare di fig. 1

di una pittura devozionalmente irreprensibile messa al servizio della intransigente pastorale artistica di Carlo Borromeo.

Per comprendere fino in fondo l'importanza che il ritrovamento di queste due opere ha avuto negli studi sull'artista è necessario fare lo sforzo di riportarsi al catalogo di Peterzano all'inizio degli anni novanta del Novecento⁴. Se si esclude ovviamente l'*Angelica e Medoro*, nota però soltanto tramite riproduzioni in bianco e nero, quel *corpus* di opere costituitosi in oltre mezzo secolo di studi comprendeva esclusivamente lavori di soggetto sacro: poco meno di una ventina di dipinti d'altare e tre grandi cicli di affreschi distribuiti in poco più di tre decenni. Le due tele profane erano insomma un invito ad approfondire le ricerche in questo ambito: i risultati non si sono fatti attendere.

Ad assumersi il compito di raccogliere le fila di queste scoperte e a riaccendere la discussione con qualche nuova proposta era ancora Mina Gregori in occasione di un numero monografico della rivista "Paragone" intitolato a Peterzano e Caravaggio. La studiosa, nel fare il punto sull'educazione veneziana dell'artista, presentava in maniera approfondita un'*Allegoria della Musica* venduta qualche anno prima come Parrasio Micheli da Christie's e in seguito giunta sotto la Tour Eiffel, nella galleria di Virginie Pichal: un'opera per la quale già Franco

Moro aveva avanzato il nome di Peterzano (fig. 1)⁵. Il riferimento di questa tela al pittore di origine bergamasca persuadeva la Gregori dell'opportunità di assegnare a Simone anche un quadro del museo di Budapest attribuito da tempo pure a Micheli (fig. 2)⁶. Il contributo era inoltre l'occasione per fornire una prima fondamentale precisazione iconografica intorno al soggetto di queste opere, che non sono semplicemente la raffigurazione di una suonatrice o come si era spesso affermato di una cortigiana – possibilità quest'ultima vanificata dall'esistenza di numerose copie, repliche e derivazioni – ma immagini che la presenza di Cupido con una corona di alloro qualifica al tempo stesso come rappresentazioni di Venere e come allegoria della musica.

Il testimone passava a questo punto a Enrico Maria Dal Pozzolo che, nel presentare una terza versione autografa del soggetto ritrovata in una collezione privata fiorentina (cat. II.3), coglieva l'occasione per un affondo ricco di novità sulla questione Peterzano e in particolare sulla sua produzione profana, ampliato in un successivo contributo pubblicato in rivista nel quale metteva a frutto quanto era emerso dall'esposizione sul fondo di disegni dell'artista del Castello Sforzesco a Milano tra il dicembre 2012 e il marzo 2013⁷. Il ritrovamento di un altro esemplare dell'*Allegoria della Musica* offriva il destro a una discussione approfondita di questo

1. Simone Peterzano
Allegoria della Musica
Già Galerie Pichal e
collezione Koelliker (attuale
ubicazione sconosciuta)

2. Simone Peterzano (?)
Allegoria della Musica
Budapest, Szépművészeti
Múzeum



3. Simone Peterzano (?)
Satiro che abbraccia una ninfa
Già Detroit, Detroit Institute
of Arts (attuale ubicazione
sconosciuta)



tipo iconografico, la cui invenzione era attribuita al pittore di origine bergamasca e di cui si puntualizzava definitivamente il carattere allegorico, approfondendo in maniera esaustiva gli aspetti musicologici dell'immagine. Non solo, la ricostruzione di un affidabile albero genealogico di prototipi e derivazioni di questa famiglia iconografica consentiva di arricchire il catalogo profano dell'artista di due dipinti già attribuiti a Parrasio Micheli – il *Concerto* dello Staatliches Museum di Schwerin (cat. II.2) e la *Venere* di Copenaghen (cat. II.9) – e di una tela raffigurante un *Satiro che abbraccia una ninfa* (fig. 3) venduto nel 1993 dall'Institute of Arts di Detroit e attualmente di ubicazione sconosciuta. I primi due dipinti appartengono alla stagione veneziana e si affiancano a quelli di soggetto sacro nel frattempo riemersi consentendo di delineare un profilo finalmente meno sfuggente di questa stagione iniziale dell'artista. Ancorché problematico, è certamente di grande interesse il riferimento del quadro già a Detroit, che ha una travagliata storia attributiva essendo stato in passato assegnato a numerosi collaboratori di Tiziano, da ultimo Girolamo Dente⁸. L'opera non versa in condizioni di conservazione ottimali e al momento si può giudicare soltanto dalle fotografie, ma rivela in alcuni brani delle affinità con la *Venere* di Brera, in particolare nella figura del satiro e nel paesaggio che si intravede alle sue spalle, come già segnalato da Dal Pozzolo. Se l'attribuzione a Peterzano fosse confermata, non solo si tratterebbe

di uno dei suoi dipinti più antichi, ma pure quello che più di altri testimonia il legame con Tiziano e il suo *entourage*.

Motivi veneziani

Il *corpus* di opere profane raccolto in questi ultimi trent'anni di ricerche su Peterzano ha modificato radicalmente l'immagine complessiva del pittore. Quasi dal nulla è riaffiorata una stagione sconosciuta del suo percorso umano e professionale, che ha come scenario i canali e le calli di Venezia, dove la sua famiglia – originaria di un piccolo borgo della val Brembana – risiedeva da tempo e dove con ogni probabilità anche Simone nacque⁹. Se infatti il catalogo profano dell'artista sembra distribuirsi lungo un arco cronologico piuttosto esteso e interessante sia il periodo veneziano sia quello ambrosiano iniziato intorno al 1572 – l'*Angelica e Medoro* (cat. III.2) e l'*Allegoria della Musica* di collezione privata (cat. II.3) sono opere realizzate a Milano – è altrettanto vero che tutti questi dipinti sono quelli che maggiormente testimoniano i legami del pittore con la cultura artistica veneta. È sufficiente mettere in fila queste opere, che hanno come due poli estremi il *Concerto* di Schwerin (cat. II.2) e l'*Allegoria della Musica* già Vezzosi (cat. II.3) e come vertici qualitativi, nel momento di passaggio tra Venezia e Milano, la *Venere* di Brera (cat. II.10) e il quadro Canesso (cat. III.2), per accorgersi che dal punto di vista delle scelte linguistiche e di stile essi mostrano abbastanza chiaramente un processo di progressivo riorientamento dell'artista dai modelli di Tiziano a quelli di Tintoretto e Veronese e dei loro sodali. A un certo punto Peterzano non volle o probabilmente non fu più in grado di seguire il suo primo maestro sulla strada impervia e tutta personale di una pittura che sfaldava e disintegrava le forme nel colore. Trovò invece più confacente alla sua indole e più adeguato alla sua cerchia di committenti il mondo elegante e incontaminato di Paolo Veronese, riferimento ovvio per dipinti come quelli appartenenti alla serie dell'*Allegoria della Musica*, non di rado classificati in passato sotto il nome del Caliari¹⁰, senza tuttavia disdegnare alcune soluzioni a effetto della pittura di Tintoretto, come mostrano i virtuosistici scorci di Dardinello e Cloridano nell'*Angelica e Medoro* e lo scivolare della luce sui loro corpi aprendosi la strada tra le fronde del boschetto.

Certo questa ricostruzione presenta ancora diverse zone d'ombra. Come si configurerà ad esempio il rapporto con la bottega tizianesca e soprattutto quan-

to durò? A Venezia risiedeva una folta colonia di bergamaschi, una delle più consistenti tra le tante che animavano la vita della Serenissima e anche una delle meglio inserite nella vita cittadina. Non è un azzardo immaginare che in questa comunità caratterizzata da una fitta rete di parentele e relazioni e da un radicato spirito di solidarietà Peterzano potesse trovare le prime occasioni della sua vita e le prime opportunità di lavoro¹¹. Proprio per questo motivo, quale futura pista di ricerca, sarà opportuno approfondire più di quanto non si sia già fatto la figura dell'avvocato di origine bergamasca Francesco Assonica. Vasari lo definisce “compare” di Tiziano e ricorda che il Vecellio lo aveva immortalato in un ritratto e aveva eseguito per lui diverse opere¹². Sono noti anche i suoi contatti con artisti gravitanti nell'entourage del cadonino, come sembrerebbe testimoniare il *Ganimede* che Damiano Mazza aveva eseguito per la sua casa padovana¹³. Inoltre, è utile ricordare che nella vicenda dei perduti dipinti eseguiti da Tiziano per il salone superiore della loggia di Brescia l'Assonica e il pittore bresciano Cristoforo Rosa, il cui figlio Pietro frequentò a partire dal 1563 la bottega di Biri Grande, agirono come procuratori del Vecellio¹⁴.

Su un piano del tutto diverso, che attiene invece alle modalità di lavoro, va constatata l'abitudine di Peterzano a replicare la medesima composizione, aggiustandola se necessario alle diverse occasioni di committenza con l'inserimento di piccole varianti, o a riutilizzare interi brani trasferendoli con qualche cambiamento all'interno di opere differenti. Sono prassi piuttosto diffuse nelle botteghe di pittura del Cinquecento e che l'artista adotta anche dopo il trasferimento a Milano. Esse tuttavia sono utilizzate insistentemente nelle versioni che Simone dipinse dell'Allegoria della Musica, come testimoniano le piccole modifiche alla posizione delle mani sul liuto, alle dimensioni della tenda rossa sullo sfondo, o all'andamento di certi dettagli del pannello della veste e come esemplifica l'impiego della figura della suonatrice e del Cupido nel *Concerto* di Schwerin. Tali modalità trovano un palese termine di confronto nelle consuetudini delle botteghe veneziane, in particolare di quella di Tiziano, e lo dimostrano le numerose repliche della *Venere con Cupido e suonatore di organo* (cat. II.7), della *Danae* o della *Maddalena penitente*¹⁵. D'altra parte il cospicuo corpus di disegni di Peterzano – un insieme chiaramente legato agli anni milanesi e alla necessità di organizzare il lavoro di uno studio che doveva assolvere a diversi incarichi, dalle pale

d'altare a vasti cicli di affreschi, senza tralasciare occupazioni meno nobili ma pur sempre remunerative – non può non rammentare la mole di studi prodotti da Veronese, fogli che giocavano un ruolo chiave nell'organizzazione della bottega del Caliari nel garantire uno standard qualitativo uniforme¹⁶.

I soggetti che l'artista affronta nelle opere profane sono infine fortemente radicati nell'immaginario figurativo veneto della prima metà del Cinquecento. La *Venere e Cupido con due satiri* di Brera (cat. II.10) si inserisce in quel fortunato filone di raffigurazioni della dea che in laguna aveva una solida tradizione e poteva vantare esempi illustri, come dimostrano le tele di Tiziano, Paris Bordon e Tintoretto che si presentano in mostra (cat. II.7, II.5, II.8). In particolare, proprio il Vecellio fu tra i più assidui frequentatori di questo tema, al quale consacrò diversi lavori eseguiti in prima persona o con l'aiuto della bottega. Per quanto riguarda invece un dipinto come *Angelica e Medoro* (cat. III.2), che raffigura uno degli episodi cruciali nello sviluppo narrativo dell'*Orlando Furioso* e che venne realizzato da Peterzano a Milano, se da un lato è noto che la fortuna del poema di Ariosto fu un fenomeno che riguardò tutta la penisola, dall'altro non vi è dubbio che centro propulsore di questo straordinario successo fu soprattutto Venezia, con le sue officine tipografiche da cui uscirono a getto continuo per tutto il secolo nuove edizioni del capolavoro del poeta ferrarese, che veicolavano attraverso le illustrazioni un immaginario figurativo per molti versi inedito.

Ancora sull'Allegoria della Musica

L'esempio forse più convincente dello stretto legame delle opere profane di Peterzano con Venezia è tuttavia quello dell'*Allegoria della Musica* (cat. II.3). Concepita in un luogo in cui l'editoria musicale conosce nel Cinquecento un successo straordinario, in cui la pratica della musica era consuetudine che interessava diversi livelli sociali, in una città dove, come scriveva Francesco Sansovino, “la musica ha la sua propria sede”¹⁷, l'immagine di Venere raffigurata come una suonatrice di liuto che seduce con la bellezza del suo corpo, nudo e in quanto tale disponibile allo sguardo, e con il suono ammaliante del suo strumento, mentre attende di esser incoronata da Cupido che sta ai suoi piedi, rinvia a quel nesso tra amore e musica e a quella concezione della musica come metafora dell'amore che è uno dei tratti caratterizzanti della cultura veneta del Cinquecento e che ebbe i suoi testi consacrati in libri come gli *Asolani* di

4. Palma il Vecchio
Suonatrice di liuto
Alnwick (Northumberland),
Alnwick Castle, collezione
del duca di Northumberland



5. Bartolomeo Veneto
Suonatrice di liuto
Milano, Pinacoteca di Brera



Pietro Bembo (1505) e il *Libro de Natura de Amore* di Mario Equicola (1525). È noto come tali idee ebbero in pittura un primo interprete in Giorgione e furono sviluppate dagli artisti che raccolsero l'eredità del maestro di Castelfranco, in particolare da Tiziano, per trovare un suggello ufficiale nel tondo con la *Musica* di Paolo Veronese della Libreria Marciana (1556-1557), ma anche per trasformarsi in un repertorio iconografico d'uso, a volte senza più un legame diretto con le riflessioni da cui quelle raffigurazioni erano nate¹⁸.

D'altra parte, non va nemmeno sottovalutato nell'indagare l'origine di un'immagine come l'Allegoria della Musica l'apporto di un genere tipicamente veneziano come quello delle cosiddette “belle”, ritratti di gentildonne, forse in molti casi cortigiane, di cui furono specialisti soprattutto Tiziano e Palma il Vecchio. Per limitarsi a qualche esempio di un artista originario di Bergamo come Peterzano, si pensi a dipinti quali la cosiddetta *Flora* della National Gallery di Londra (inv. n. 3939) o la *Suonatrice di liuto* della collezione del duca di Northumberland (fig. 4), entrambi opera di Palma il Vecchio. Meno facili da comprendere i sottili legami con un dipinto come la *Suonatrice di liuto* di Bartolomeo Veneto (fig. 5): un'immagine il cui significato è ancora oggetto di discussione ma che ebbe a sua volta un notevole successo, documentato dalle tante repliche e derivazioni¹⁹.

Fu tuttavia proprio Peterzano a mettere a punto questa iconografia così fortunata? Si tratta di una

questione alla quale non è semplice rispondere e che ha visto accendersi una discussione che ancora non è giunta a conclusioni definitive e inoppugnabili. La Gregori assegnava inizialmente il merito di questa invenzione a Parrasio Micheli e a Simone Peterzano quello della “prima realizzazione”, nel contesto di una ricostruzione della vicenda che li vede lavorare a fianco, se non nella bottega di Tiziano, certo in un ambiente in cui si dispiegava l'esempio e il magistero del Vecellio²⁰. Il ridimensionamento del catalogo profano del Micheli, a favore in alcuni casi proprio di Peterzano, ha spinto invece Enrico Dal Pozzolo a individuare nel pittore di origine bergamasca l'ideatore di questa iconografia²¹. Non si può escludere tuttavia che l'artista partisse da qualche esempio o da qualche modello altrui, forse proprio del Micheli, come aveva suggerito la Gregori. Se non altro perché di quest'ultimo, che pure mostra a tratti una mano meno felice di quella di Peterzano, sono note le frequentazioni nei circoli culturali veneziani e l'amicizia, tra gli altri, con il musicista letterato e commediografo Girolamo Parabosco che, nell'aprile 1550, gli scriveva dalla natia Piacenza, dove era momentaneamente rientrato, ricordando con parole di encomio un suo dipinto raffigurante una “Lucretia”²². Si deve inoltre osservare che nelle opere profane di Peterzano sinora rintracciate e riconducibili con buona sicurezza al contesto lagunare si nota soprattutto un'intelligente rielaborazione di spunti da altri artisti – Tiziano e Veronese

6. Parrasio Micheli
Lucrezia
Già collezione Mond (attuale
ubicazione sconosciuta)

7. Paolo Piazza
Allegoria della Musica
Attuale ubicazione
sconosciuta

8. Pittore veneto (copia
da Simone Peterzano?)
Allegoria della Musica
Attuale ubicazione
sconosciuta



in primo luogo – ma non una particolare creatività nell'invenzione.

Alla famiglia iconografica ricostruita da Dal Pozzolo si è aggiunto di recente un altro esponente (fig. 7). Si tratta di una tela – a dire il vero non entusiasmante anche a causa delle condizioni di conservazione – assegnata a Paolo Piazza e collocata nei suoi giovanili e licenziosi anni veneziani, ossia prima del 1599, quando veste l'abito dei Cappuccini con il nome di padre Cosmo da Castelfranco²³. Questa ennesima derivazione, opera di un artista che una fonte coeva e affidabile come Giulio Mancini diceva allievo di Paolo Veronese, può considerarsi un'indicazione del contesto in cui nacque e si diffuse un'iconografia come quella dell'Allegoria della Musica,



evidentemente connessa alla figura del Caliari, un maestro che come è noto fu un punto di riferimento imprescindibile anche per il Micheli e forse prima di quanto in genere si pensi²⁴.

A una conclusione di questo tipo pare ricondurre anche un nuovo esemplare della serie: un dipinto passato sul mercato da più di trent'anni con un'attribuzione a Pietro Damini e al momento di ubicazione sconosciuta (fig. 8)²⁵. Si dispone soltanto di una vecchia riproduzione fotografica in bianco e nero ed è quindi necessaria grande cautela, ma l'opera appare di discreta fattura e anche stilisticamente vicino alle versioni dell'Allegoria della Musica che sono state assegnate a Peterzano. Per dimensioni e aspetto la tela appartiene infatti alla sottoserie composta attualmente dal quadro già Pitchal, da quello di Budapest e dalla tela esposta in mostra (cat. II.3), per riprendere la classificazione introdotta da Dal Pozzolo. Come nel dipinto di Schwerin (cat. II.2) la suonatrice ha entrambe le gambe coperte dalla veste, mentre nelle opere già Pitchal e di collezione privata il ginocchio destro è leggermente scoperto. L'aspetto di maggiore interesse è tuttavia che questo nuovo esemplare dell'Allegoria della Musica presenta sul cavaliere del liuto un'iscrizione che recita "PAULUS CA. V.". Non potendo esaminare direttamente il dipinto è difficile stabilire l'autenticità di questa iscrizione, che non ha riscontri nei repertori e in letteratura e che a giudicare dalla fotografia sembra perlomeno ripassata. Originale oppure apocrifia – al momento è più cauto propendere per questa seconda ipotesi – essa è comunque un nuovo indizio del legame di questo tipo iconografico con Veronese e con il suo ambiente.



¹ Per le testimonianze di Lomazzo e Gigli: *Le tavole* 1997, p. 47; Lomazzo 1590, ed. 1973, pp. 358, 367; Gigli 1615, ed. 1996, pp. 37-38. Le perplessità di Longhi sull'alunno presso Tiziano si fanno tuttavia un poco più sfumate con il procedere degli anni: Longhi 1928, ed. 1968, p. 81; Longhi 1929, ed. 1968, p. 131; Longhi 1951, ed. 1999, p. 145; Longhi 1952, ed. 1999, p. 162; Longhi post 1955, ed. 1999, p. 225.

² Fisher 1977.

³ Arslan 1959. Ringrazio Monica Visioli, che ha avuto la cortesia di verificare nell'archivio di Wart Arslan, diviso tra l'Università degli Studi Pavia e le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, l'esistenza di documentazione relativa a questo dipinto: la ricerca purtroppo non ha dato gli esiti sperati. Per il madrigale: Lomazzo 1587, ed. 2006, p. 114, n. 49; Lomazzo 1589, ed. 1993, pp. 153-154.

⁴ Un utile sussidio è la monografia pubblicata nella storica collana intitolata ai pittori bergamaschi: Baccheschi, Calvesi 1978.

⁵ *Important* 1998, lot. 39; *Tableaux* 1998, pp. 18-19. Il dipinto è entrato successivamente in collezione Koelliker a Milano ed è stato nuovamente venduto all'asta nel luglio 2009 (*Old Master* 2009, lot. 27). La sua attuale ubicazione è sconosciuta e anche le ricerche effettuate in occasione di questa mostra non hanno dato esito. Per l'attribuzione del dipinto a Peterzano: Moro 2000; Gregori 2002, pp. 26-31; ma si veda pure E.M. Dal Pozzolo, in *Tiziano* 2007, pp. 324, 420-421 n. 116.

⁶ Molmenti 1906, p. 609; Hadeln 1912, p. 166; H. Economopoulos, in *Colori della musica* 2000, p. 122, n. 7 (con bibliografia precedente). Come rilevava già Dal Pozzolo (2012a, p. 27; 2012b, p. 154), le non ottimali condizioni di conservazione del dipinto consigliano qualche cautela rispetto all'attribuzione della tela di Budapest a Peterzano.

⁷ Dal Pozzolo 2012a; Dal Pozzolo 2012b. Lo studioso si era già occupato di Peterzano: Dal Pozzolo 2006, pp. 81-82; E.M. Dal Pozzolo, in *Tiziano* 2007, pp. 420-421 n. 116. Per la mostra sui disegni del Castello Sforzesco: *Simone Peterzano* 2012.

⁸ Sul *Satiro che abbraccia una ninfa*: Dal Pozzolo 2012a, pp. 20, 55 nota 63; Dal Pozzolo 2012b, pp. 133, 140, 182 nota 74 (con una discussione puntuale della vicenda attributiva e la bibliografia precedente). Per i passaggi dell'opera sul mercato, a New York e a Venezia: *Important* 1993, lot. 15; *Oggetti d'arte* 2011, lot. 464.

⁹ Petró 2014; si veda inoltre il regesto in questo catalogo.

¹⁰ Si pensi ad esempio alla tela con questo soggetto della Galleria Colonna, registrata negli inventari settecenteschi e ottocenteschi delle raccolte Colonna come opera di Paolo Veronese o del figlio Carletto (Safarik 1981, pp. 91-92 n. 119; M.C. Paoluzzi, in *Galleria Colonna* 2015, pp. 178-179 n. 161). L'esemplare del museo di Budapest era riferito a Paolo quando si trovava nella collezione Esterházy (Pigler 1968, I, pp. 444-445 n. 85).

¹¹ Sui bergamaschi a Venezia nel Cinquecento: Zannini 1998.

¹² La menzione dell'Assonica da parte di Vasari si legge nella *Descrizione delle opere di Tiziano* che compare nella *Giuntina* (Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 168).

¹³ Sull'Assonica: Mancini 2005, pp. 102-104, 109-117; ma si vedano anche: Davis 2007, p. 264; Tagliaferro 2011, pp. 138, 154 nota 184. Sul *Ganimede* di Damiano Mazza si veda inoltre: Fossaluzza 2011. Il figlio di Francesco, Pietro Assonica, era il proprietario all'inizio del Seicento di una delle due versioni della *Venere e organista* oggi al Museo del Prado (inv. n. 420). Sul dipinto, con un riepilogo delle notizie sull'Assonica: A. Bayer, in *Art and Love* 2008, pp. 327-330 n. 152.

¹⁴ Pasero 1952, pp. 58, 76 nota 44 (per l'Assonica). Sulle tele

di Tiziano per Brescia: Piazza 2018. Su Cristoforo Rosa: Piazza 2017.

¹⁵ Sul tema delle repliche: Falomir 2003. Più in generale sull'organizzazione della bottega di Tiziano: Dal Pozzolo 2006; Tagliaferro 2006; Tagliaferro, Aikema 2009.

¹⁶ Sulla bottega di Veronese: Dalla Costa 2014.

¹⁷ Sansovino 1581, p. 139.

¹⁸ La letteratura su questi temi è ampia, ma per avere un affidabile quadro d'insieme sulla musica a Venezia: Groos 1996; *A Companion* 2018. Una sintesi, con diverse utili indicazioni bibliografiche, in Dal Pozzolo 2012a, pp. 32-36; Dal Pozzolo 2012b, pp. 161-169. Si veda inoltre, per l'origine di queste concezioni nella Venezia dei primi decenni del Cinquecento, Gentili 1980, pp. 23-32.

¹⁹ Pagnotta 1997, pp. 218-227.

²⁰ Gregori 2002, pp. 26-30.

²¹ Dal Pozzolo 2012a, pp. 26-31, 50-52; Dal Pozzolo 2012b, pp. 147-160, 169-177. Philipp Cottrel e Rosemarie Mulcahy (2007, pp. 240-241 e nota 44) non sono del tutto persuasi che l'invenzione spetti a Peterzano.

²² Parabosco 1551, c. 48r. Il dipinto è stato identificato con la *Lucrezia* già Mond (fig. 6; Hadeln 1912, p. 150): un dipinto da tempo non rintracciabile e che quindi è stato un poco accantonato, sebbene – è il caso di ricordarlo – sia firmato "OPUS PARRHASII" (Richter 1910, I, pp. 188-191).

²³ Pancheri 2014, pp. 99, 100. Il dipinto era stato precedentemente pubblicato da Filippo Pedrocchi (in *Il gioco* 1990, pp. 117-118 n. 9) già con l'attribuzione a Piazza, ma senza collegarlo alla serie dell'Allegoria della Musica.

²⁴ Sul Micheli, oltre alla bibliografia già menzionata a proposito di Peterzano: Hadeln 1912; Hadeln 1913; Hadeln 1928; Olivato 1976; Mancini 1999; Trevisan 2004; Cottrel, Mulcahy 2007; Cottrel 2014. Si veda inoltre cat. II.4.

²⁵ Tela, 108 x 94 cm (*Important* 1987, lot. 132). L'opera è segnalata ma non riprodotta come variante della tela di Budapest da Vilmos Tátrai (in *Museum* 1991, p. 78).

La maturità: Peterzano a Milano

“Titiani discipulus”

Nel 1572 Simone Peterzano ha già varcato l'Adda per stabilirsi definitivamente a Milano¹. All'epoca il fiume segnava il confine tra i due stati, la Repubblica Serenissima, di cui era cittadino, e il Ducato di Milano, saldamente in mano alla corona spagnola. Ovviamente non era solo una questione amministrativa. La pittura milanese aveva una sua scuola e una sua storia, molto diversa da quella veneziana. Anche per questo motivo Peterzano era percepito come un forestiero.

C'erano stati dei celebri precedenti, da Tiziano a Paris Bordone, che avevano lasciato nella capitale del Ducato opere e fama. Questo fatto valeva in particolare per Tiziano, ancora in vita quando Peterzano approdava a Milano.

Il primo documento in cui il pittore si dichiara, orgogliosamente, allievo del Vecellio risale al 1575, mentre l'ultimo è del 1596. La più antica occorrenza appare nel contratto steso con la corporazione dei mercanti d'oro, argento e seta per una commissione in San Francesco Grande a Milano: “Symon Petrazanus de Ticiano”; la più recente in quello della Fabbrica del Duomo, dove è menzionato come “Simone Peterzano de' Tiziani pittore”².

Esistono anche due dipinti in cui è ribadito l'illustre discepolato, l'*Autoritratto* del 1589: “SIMON. PETERZANNVS. VENETVS. TITIANI. ALVMNVS”, (cat. VI.2) e il *Compianto* in San Fedele, eseguito nello stesso giro d'anni: “SIMON PET[E]RZANNUS TITIANI DISCIPULUS”³ (cat. IV.8).

Non si è trattato solo di “una posa, un gesto aulico, una pomposa dichiarazione di quarti nobiliari”, come pensava Roberto Longhi⁴. Certo si avverte una forma di insistenza in questa reiterata autocertificazione, destinata a far colpo sui committenti milanesi e a trovare una tempestiva cassa di risonanza nelle opere a stampa di Giovan Paolo Lomazzo⁵.

La prospettiva di Lomazzo

Come giudicava la pittura veneziana Lomazzo? Nelle *Rime*, pubblicate nel 1587, c'è un sonetto intitolato *Venezia*: “Ella è il rifugio degli spirti dotti. / E per lei Titian con chiari rai / D'immortal gloria si celebra e noma”⁶. In nessun altro dei componimenti poetici dedicati a città e stati (a Milano, alla Toscana ecc.) appare una simile identificazione tra la fama di un artista e quella della sua città di elezione.

Per Lomazzo Tiziano è il pittore del colore, della luce e della natura, ricreata attraverso i paesaggi dipinti:

Restò l'alma Natura, & persa & vinta
Dalla forza e valor scesi tra noi
Nel Vecellio dal ciel; che con li suoi
Seguaci illustra l'arte al ver dipinta.
Co'l gran lume dimostra oscura e tinta
Ogni opra sua; tal che ne riman poi
Pregiata sopra ogn'altra; & ne gl'heroi
Ritrando hà la maggior nobiltà finta.
Unico è questo al mondo hor frà pittori
Nel dar spirito e color à le pitture.

E nel pingere paesi avanza ogn'uno:
Mostra si vivi e chiari gli splendori
Che fan parer d'appresso le figure
Fatte lontan; & qui studia ciascuno⁷.

Tra i maestri veneti Lomazzo celebra Giorgione, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Jacopo Palma il Giovane, Jacopo e Francesco Bassano e, infine, Simone Peterzano, tramite la descrizione in versi del suo più antico quadro milanese, *l'Angelica e Medoro* (cat. III.2): “uccisi, & vivi finti: / Con gl'arbor dal Sol tinti”⁸. L'autore potrebbe averlo visto dal vero, essendo diventato cieco proprio nel 1572. È a conoscenza anche dei teleri destinati alla chiesa di San Barnaba (cat. IV.1-2), eseguiti da Peterzano a partire dal 1573⁹.

È importante stabilire che Lomazzo non ha subito solo la fama letteraria di Tiziano ma è stato sedotto direttamente dalle sue opere. Sappiamo che le ha fatte copiare ai suoi allievi e si è personalmente cimentato nell'impresa, come è accaduto con i celebri *Cesari* già in Palazzo Ducale a Mantova¹⁰.

Tiziano è collocato da Lomazzo al vertice della pittura veneziana ed è considerato uno dei sette Governatori del Tempio della Pittura. Nella restituzione allegorica del Tempio la scultura che lo rappresenta è d'argento e nel piedistallo sono illustrati i suoi nemici: “lontani dalla vera cognizione delle cose naturali”¹¹.

Anche nell'*Idea*, stampata nel 1590, Lomazzo insiste sulle inarrivabili doti del Vecellio, qualità che prendono corpo nella restituzione delle “cose naturali”, dai fenomeni meteorologici ai paesaggi, dalle figure umane agli oggetti inanimati:

E nelle carni ha avuto tanta venustà e grazia con quelle sue mischie e tinte, che paiono vere e vive, e principalmente le grassesse e le tenerezze che naturalmente in lui si vedono; la medesima felicità ha dimostro nel dar i colori a i panni di seta, di veluto e di broccato, alle corazze diverse, a gli elmi, a gli scudi, et a i giacchi et ad altre simili cose, co' i lumi così fieri, che la verità li resta di sotto, alle berre, a i sudori d'huomini e donne vecchie e giovani et a gli effetti particolarmente d'allegrezza, come si vede nella sua Venere et Adone e nella Danae, che riceve l'oro dal cielo e finalmente a tutte le cose, con tanta naturalezza che non è possibile che più si possa aspettar da mano et arte umana¹².

C'è qualche difetto nella pittura di Tiziano? Qui tocchiamo un punto nevralgico che ci riporta a Peterzano perché è proprio in questa presunta carenza che l'allievo si è riscattato, almeno nella prospettiva di Lomazzo: “Tiziano ultimamente ha usato un terribile et acuto lume e di qui è ch'egli solo con la sua furia e grandezza ha ottenuto la palma sopra gli altri, nel fare le cose di rilievo, se ben nel disegno e contorni è restato di gran lunga inferiore”¹³. Peterzano disegna, eccome. Anzi, ingabbia progressivamente l'invenzione dentro uno schema grafico, sempre più vincolante. Anche per questo motivo nella mente di Lomazzo rappresenta il futuro del grande Tiziano “maestro di Simone Peterzanni. Il quale ora vive et è per vivere eternamente nelle opere sue eccellentissime per ogni parte, ma vagamente espresse, e singolarmente per la somma vaghezza e leggiadria”¹⁴.

Fermare il movimento (e congelare la vita)

La prima commissione pubblica di Peterzano è quella per San Maurizio al Monastero Maggiore, risalente al 1572-1573¹⁵. Il pittore si è presentato all'appuntamento armato dei migliori propositi, realizzando una delle sue opere più memorabili. Nelle scene narrative c'è una retorica dei gesti chiara e magniloquente. *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio*, con la sua reazione violenta, scatena un movimento irrefrenabile di cose, animali e persone. C'è chi capitombola per terra, chi fugge con gli armenti e chi mette al sicuro i denari. Anche nel *Ritorno del figliol prodigo* i due attori principali sono il motore della storia (si vedano le tavole di pp. 263-267), la animano con il loro abbraccio enfatico e fanno partire un'ondata emotiva di reazioni a catena. Sono entrambi episodi di grande impatto scenografico dove tutto è in fibrillante movimento. Nei contemporanei teleri di San Barnaba questa caratteristica appare già affievolita. Qualcosa deve essere andato storto durante il lavoro di montaggio. Nel senso che nella costruzione dei meccanismi narrativi (ideazione, progettazione, studi di dettaglio) il pittore ha perso di vista l'obiettivo di far risaltare i protagonisti, confusi in mezzo a troppe comparse. Nella *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* c'è una figura in primo piano, vista di spalle che mostra una calvizie incipiente (fig. 1). Isolata dal resto sembra di vedere un brano caravaggesco, *ante litteram*. È un esempio della straordinaria tensione verso il dato naturale che animerà Peterzano, almeno fino al cantiere della Certosa di Garegnano,

concluso nel 1582. Dopo questa data scatta un meccanismo di autocensura che riduce ai minimi termini l'interesse per le “cose naturali”. Basterebbe fare un esempio per dimostrare questa tesi. Dal nostro uomo calvo deriva un disegno (fig. 2), utilizzato nella *Pentecoste* in Sant'Eufemia (si veda fig. 11 p. 84), dove sono spariti tutti i segni distintivi di una persona reale o verosimile, sostituiti con rifiniti, ma generici, studi di panneggi¹⁶.

A Milano Peterzano ha trasformato radicalmente i processi legati all'elaborazione delle immagini. È un fenomeno che si misura bene se si considera la massa di disegni preparatori sopravvissuti nel fondo del Castello Sforzesco.

Cambiando orizzonte, geografico e temporale, c'è una frase emblematica di un amico di Edgar Degas che fa intuire il pericolo che si corre procedendo in questa direzione: “Dedicarsi agli studi pre-

paratori è stata sempre una passione per Degas, e al tempo stesso è stato un rischio, al punto che a volte, per la loro quantità, essi misero in pericolo l'opera stessa alla quale erano destinati”¹⁷.

Durante la lunga stagione milanese tutto si raggela nella pittura di Peterzano. È una parabola che si segue perfettamente nell'ambito del disegno, dove si passa da tratti mossi e vibranti a schemi grafici normalizzati e senza vita. Negli anni ottanta si assiste a un generale fenomeno di semplificazione. Le forme sono ridotte all'osso e anche nell'ambito del colore si registra un atteggiamento di progressiva riduzione.

Alla Certosa di Garegnano le figure appaiono soggette a un irrobustimento muscolare senza precedenti, sembrano quasi dopate tanto sono atletiche e piene di vigore. Questo effetto – in larga parte determinato dal confronto con il magistero

1. Simone Peterzano
Vocazione dei santi Paolo e Barnaba, particolare
Milano, Santi Paolo e Barnaba

2. Simone Peterzano
Studio di figura vista di spalle
Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi



di Antonio Campi – svanisce molto rapidamente. Sotto le vesti i corpi iniziano a perdere presenza e struttura fisica per trasformarsi in fantasmi. Anche il colore si semplifica in poche gamme cromatiche. Gli eccessi rappresentati dai cangiantismi sono preferibilmente eliminati. Meglio ricorrere a stesure nette e misurati contrasti chiaroscurali.

Per Peterzano le scelte tecniche riflettevano dei condizionamenti culturali. La Milano di Carlo Borromeo non era la Venezia dei dogi, siamo nell'avamposto settentrionale della Controriforma e anche la pittura ne subiva, irrimediabilmente, le conseguenze¹⁸.

Pittura e Controriforma

Molti scrittori della Controriforma insistono su un nostalgico ritorno ai modelli figurativi del passato. Tra i primi a scontrarsi contro gli abusi di Michelangelo, anelando il ritorno alla "purezza primiera", figura Giovanni Andrea Gilio con il suo *Dialogo* del 1564¹⁹. L'autore è alla testa di un processo reazionario che invoca il recupero di uno stile semplice e onesto, funzionale a una forma di devozione più ortodossa. Consigliava di "dipingere le sacre immagini oneste e devote, con que' segni che gli sono stati dati dagli antichi"²⁰. È un tema che trova spazio nel *Discorso* di Gabriele Paleotti, laddove è suggerito di non "introdurre novità alcuna, ma più tosto restituire la vera disciplina e dignità delle immagini al suo possesso antico"²¹.

Se stringiamo l'indagine alle fonti documentarie che riguardano le opere di Peterzano appuriamo che affiorano le stesse preoccupazioni della trattatistica contemporanea.

Sono due gli episodi che meritano di essere approfonditi: il contratto del ciclo della Certosa di Garegnano e i decreti del vescovo Girolamo Regazzoni relativi ai teleri di San Barnaba. Nel primo caso abbiamo a che fare con un accordo vincolante, firmato il 31 ottobre 1578 tra il pittore e Gabriele de Collis, monaco e procuratore dei certosini²².

I principali timori della committenza si concentrano sull'onestà e sulla pudicizia delle immagini, sottolineate in questa clausola:

Che tutte le figure humane et massime de santi e sante siano fatte con somma honestà et gravità et non ne apaiano petti ne altre membra o parti del corpo non honeste et ogni atto, gie-

sto, garbo, movenza et drappi dei santi siano honestissimi, pudicissimi et pieni d'ogni divina gravità et maestà.

Al termine dei lavori i periti si esprimeranno sugli eventuali errori "dell'arte", mentre toccherà esclusivamente al "Reverendo padre Priore" segnalare "ogni errore connesso d'intorno alla divotione"²³.

Nel secondo caso si tratta di un decreto ufficiale, emesso dal visitatore apostolico Girolamo Ragazzoni, a quel tempo vescovo di Bergamo. L'intervento è da manuale e ci aiuta a capire la mentalità e il rigore con cui erano trattate queste faccende.

All'epoca Peterzano aveva da poco completato il ciclo dei teleri per San Barnaba con un terzo dipinto, raffigurante la *Decollazione di san Paolo*. L'apostolato del santo, illustrato nei due quadri principali, trovava il suo coronamento ideale nel martirio. Un argomento perfettamente in linea con l'atteggiamento militante dell'ordine dei Barnabiti²⁴.

Il punto è che un soggetto del genere non poteva stare sull'altare maggiore di una chiesa, bastava aver letto le *Instructionum fabricae* (1577) di Carlo Borromeo, il testo invocato dal Ragazzoni come guida per i suoi orientamenti: "Ma perché detto visitatore nel fine di detti suoi decreti ordina che tutte le cose spettanti al culto delle chiese si facciano secondo il modo et forma data dallo Ill.mo et Rev.mo Arcivescovo nel suo libro intitolato *Instructione della fabrica et suppellettile delle chiese*"²⁵.

Perciò la pala con la *Decollazione di san Paolo* sarà rimossa e trasferita in una posizione secondaria e neutrale, sulla controfacciata della chiesa.

Infine il punto più scabroso, l'ordine perentorio che entro un mese "siano coperte le indecenti nudità di quelle immagini che sono sopra li quadroni in chiesa; raconciando ancora le immagini de viventi in tal modo che non rappresentino più quelli"²⁶. Dunque il Ragazzoni ravvisava delle "indecenti nudità" da censurare e imponeva di ridipingere i ritratti al fine di renderli irrecognoscibili. Aguzzando gli occhi e con un po' di fortuna possiamo farci un'idea delle parti "raconciate" da Peterzano nel 1580, a sette anni di distanza dall'esecuzione dei quadri. L'innocente figura femminile chinata in avanti con una fascina di legna è stata dotata di uno sbuffo di panneggio, per coprirle la nudità della spalla. Più interessante l'aggiunta del turbante, per renderlo irrecognoscibile, al personaggio che compare

3. Simone Peterzano
Annunciazione
La Fère, Musée Jeanne
d'Aboville



4. Simone Peterzano
Annunciazione
Milano, Museo Diocesano

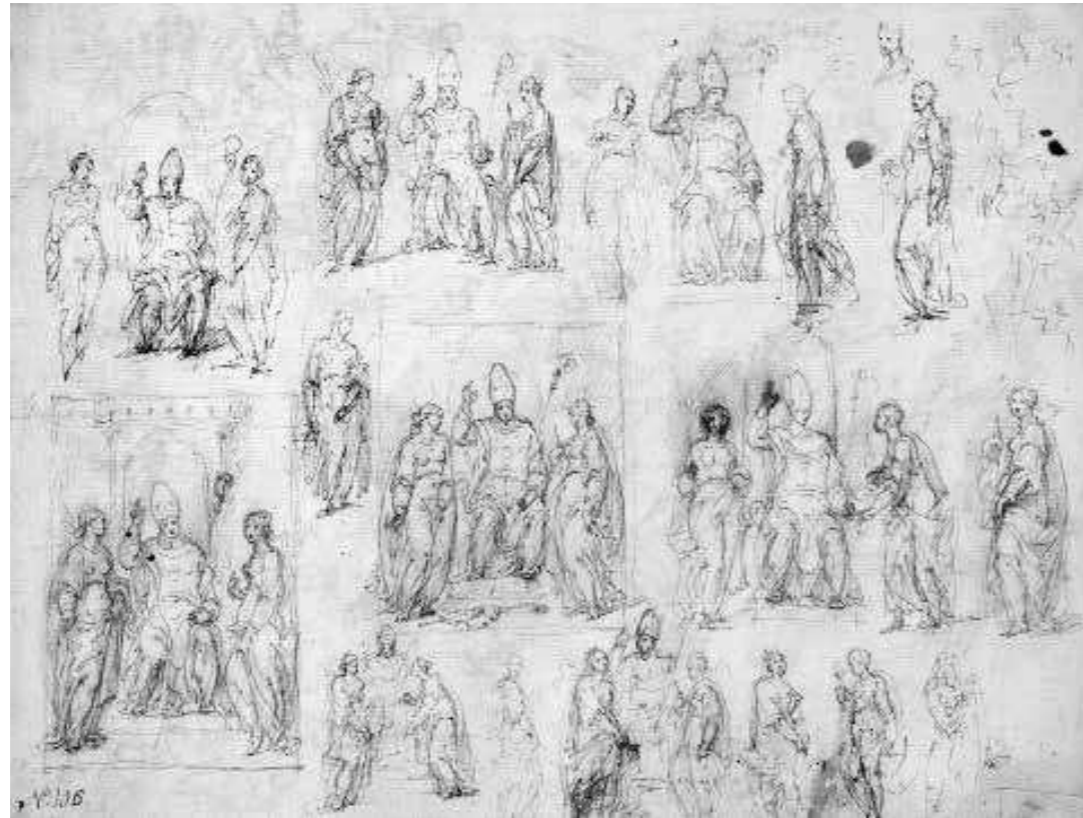


5. Simone Peterzano
Annunciazione
Milano, Santa Maria
della Passione



6. Simone Peterzano
Annunciazione
Galliate, Santa Caterina





alle spalle del sacerdote di Zeus. Data l'età potrebbe essere il conte di Melzo, Giovanni Giacomo Teodoro Trivulzio, morto nel 1577 a cinquantasette anni. Dalle fonti sappiamo che aveva contribuito alla spesa di uno dei teleri, quindi è del tutto legittimo ipotizzare che sia stato ritratto in uno dei quadri²⁷. Ancora più intrigante la mancata censura del gentiluomo che appare impeccabilmente vestito secondo la moda del tempo: cappello e veste nera, vistosa gorgiera di lattuga bianca. Che il pittore non abbia voluto censurare il proprio autoritratto? Un gesto di orgogliosa ribellione?

Pittura seriale

Uno dei risultati ottenuti dai severi controlli sulle commissioni artistiche è stato quello di avere inibito ogni forma di libera invenzione, non strettamente funzionale allo scopo. È un esito che emerge dal progressivo allineamento di Peterzano, dalla sua capacità di adeguarsi alle richieste di un'ortodossia iconografica sempre più rigorosa.

Se non c'è bisogno di inventare perché non continuare a replicare un prototipo? Oppure perché non introdurre semplici variazioni sul tema? È un po' questo l'atteggiamento messo a punto dal pittore durante gli anni più avanzati della sua prolifica atti-

vità milanese, peraltro esclusivamente legata alla committenza ecclesiastica.

Ciò non significa che l'immagine, una volta raggiunto un certo grado di correttezza, fosse semplicemente ripetuta. Era perfezionata, disidratata e levigata, come una pietra vulcanica. È il caso dello *Studio di testa* del Metropolitan (si veda fig. 1 p. 188), riconducibile al *Compianto sul Cristo morto* in San Fedele a Milano (cat. IV.8)²⁸.

Si potrebbero fare numerosi esempi di pittura "seriale" prodotta da Peterzano in questo periodo²⁹. Qui ci concentreremo solo sul caso iconografico dell'Annunciazione.

La più antica è quella di La Fère (fig. 3), proveniente dalla collezione Archinto³⁰. Per i caratteri stilistici rischia di essere, in assoluto, la prima opera di Peterzano, chissà, forse dipinta a Venezia per conto del nunzio apostolico Filippo Archinto. Il suo nome fa triangolare una serie di dati, luoghi e circostanze che difficilmente possono considerarsi casuali. L'Archinto è stato ritratto da Tiziano in due occasioni, pochi anni prima del 1558³¹. Non potendo prendere possesso della cattedra milanese, dopo essere stato nominato arcivescovo di Milano nel 1556, rimase in esilio volontario a Bergamo fino alla sua scomparsa, avvenuta due anni dopo.

Le coincidenze sono troppe per non fare almeno un indizio.

L'Annunciazione successiva è quella commissionata per il Seminario Maggiore a Milano (fig. 4), consegnata nel 1578 (cat. IV.5). La terza in ordine di tempo dovrebbe essere la versione in Santa Maria della Passione, eseguita dopo il 1582 (fig. 5)³². Nel novembre di quell'anno Giovan Angelo Crenna aveva ottenuto il permesso di ornare con un'ancona l'altare dedicato alla Vergine annunciata. L'angelo, così elegante, raffinato e chic, sembra uno scampolo uscito dalle decine di fogli che Peterzano deve aver riempito per articolare le invenzioni degli angeli che reggono gli strumenti della Passione alla Certosa di Garegnano.

Infine c'è la redazione, a passo ridotto, in San Matteo alla Banchetta e la replica di bottega a Galliate (fig. 6), entrambe degli anni novanta³³.

La commissione più ufficiale è anche quella di concezione più arcaica e tradizionale. Nella versione Archinto Dio Padre è circonfuso di luce, più avanti scomparirà completamente. Solo in quella del Seminario Maggiore diventa una presenza reale, concreta e tangibile³⁴.

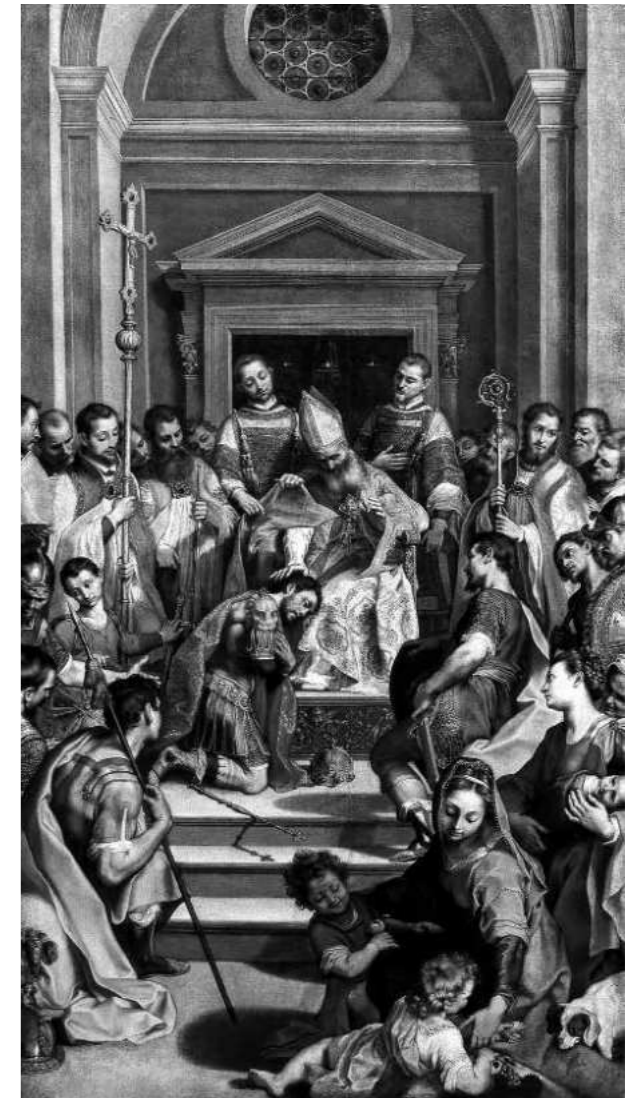
Giro di boa

La commissione più prestigiosa ricevuta da Peterzano è la pala con *Sant'Ambrogio tra i santi Gervasio e Protasio* (fig. 8), destina al duomo cittadino³⁵. La sua storia chiarisce l'equilibrio delle forze in campo e il rapido cambiamento di gusto avvenuto dopo l'arrivo di Federico Borromeo a Milano, nominato arcivescovo nel 1595.

Lo schema della composizione è neoquattrocentesco con la sua costruzione piramidale, tutta giocata sulla preminenza gerarchica di sant'Ambro-

8. Simone Peterzano
Sant'Ambrogio tra i santi
Gervasio e Protasio
Milano, Pinacoteca
Ambrosiana

9. Federico Barocci
e Alessandro Vitali
Ambrogio impone la
penitenza a Teodosio
Milano, duomo



gio, abbigliato con una ricchissima veste liturgica di seta e oro. Il pittore si deve essere ricordato di un'opera di Giovanni Ambrogio Figino dipinta per la chiesa di San Barnaba a Milano, raffigurante sant'Ambrogio tra le sante Caterina e Lucia, nota tramite i disegni di progetto (fig. 7)³⁶. L'assetto delle due opere è sorprendentemente simile, in particolare il sant'Ambrogio in cattedra circondato dalle due figure che somigliano a dei pretoriani. Figino le aveva studiate in tutti gli atteggiamenti possibili e immaginabili, lasciando praticamente intatta la posizione del santo centrale.

L'opera di Peterzano risulta saldata nel 1595. Solamente cinque anni dopo i deputati del duomo avevano deciso di sostituirla. Il pittore, morto nel 1599, non assistette a questo triste epilogo. Nel 1600 era in corso d'opera la pala ordinata a Federico Barocci raffigurante *Ambrogio impone la penitenza a Teodosio*³⁷ (fig. 9). Se confrontiamo i due dipinti, eseguiti a distanza di pochi anni per lo stesso altare, percepiamo il cambiamento inesorabile di un mondo, non solo figurativo.

¹ Miller (1999, p. 91) ha ragionevolmente supposto che il trasferimento a Milano di Peterzano non possa precedere di molto la data di stesura del contratto per gli affreschi in San Maurizio Maggiore (8 novembre 1572) perché il pittore si dichiarava "habitor civitatis Venetiarum" (formula poi sostituita con "civis Venetus et de presentibus morantibus in porte orientalis parochie Sancti Stephanini ad Noxigiam Mediolani").

² Morassi 1934, p. 115, nota 6; Baccheschi 1978, p. 475.

³ L'iscrizione, molto probabilmente rifatta in antico ma non originale (per la grafia e la posizione occupata nella tela), termina con: "TITIANI DISCIPULIS" [sic].

⁴ Longhi 1929, ed. 1968, p. 131.

⁵ Dal carteggio tra Prospero Visconti (collezionista amico di Lomazzo) e Guglielmo V di Baviera, si apprende che tra il 1572 e il 1573 era disponibile, sulla "piazza" di Milano, un dipinto della bottega di Tiziano: "Picturam itam a discipulis Titiani pictam et a Titiano ipso correctam. Hec omnia retinerebunt usque ad adventum ipsius Scalae, qui ante quindecim dies hinc discedet. Ego vero Antonio Corrigiensis pictoris ex mi picturam mitto, quam nomine Ex. ae Tuae 20 emi; et pictorum iudicio vili pretio" (lettera del 25 novembre 1572); soggetto e valore precisati in una missiva successiva: "Circa à le imagini de cardinali credo di haver scritto à bastanza nelle altre lettere mie. Nelle quali ancora che io habbia dato conto dil negotio dil quadro dil Scala, non dimeno io glielo repplico di novo e dico: che il quadretto picciolo con molte figure pinte di mano di Antonio da Correggio, io lo comprai per 20 scudi per V. E., e nelle liste dei conti V. E. ne l'ha sodisfatto. L'altro maggiore di Judit overo Erodiate che si sia, pinto dai discepoli di Titiano, io credo haverli scritto, che lui ne voleva 40 scudi"

(lettera dell'11 marzo 1573): Simonsfeld 1902, pp. 291, 305.

⁶ Lomazzo 1587, p. 86.

⁷ Ivi, p. 94.

⁸ Ivi, pp. 97, 100, 102-104, 107.

⁹ Ivi, pp. 293-294; anche in Lomazzo 1589, ed. 1993, pp. 153-154. Per la stessa chiesa di San Barnaba Lomazzo aveva eseguito, intorno al 1568, il *San Francesco che riceve le stigmate con i santi Bartolomeo e Bernardino da Siena*.

¹⁰ Lomazzo 1587, pp. 180-181, dove si legge l'elogio della copia fatta dal suo allievo Pietro Martire Stresi, dell'*Incoronazione di spine* di Tiziano (già in Santa Maria delle Grazie a Milano, ora al Musée du Louvre). Si veda anche Lomazzo 1590, ed. 1973, pp. 346-347, dove, dopo aver parlato in rassegna alcune opere di Tiziano, confessa: "Di queste opere parte ne ho io veduto e parte le ho udite commendare da i più rari pittori e scultori che vi siano". Sul gusto filovenetiano della committenza milanese, negli anni appena precedenti l'arrivo di Peterzano a Milano, si veda Tanzi 2018.

¹¹ Lomazzo 1590, ed. 1973, p. 280.

¹² Ivi, p. 287.

¹³ Ivi, p. 288.

¹⁴ Ivi, p. 367.

¹⁵ Miller 1999, pp. 90-92, 100-104.

¹⁶ Attribuito da Di Giampaolo 2000, p. 354 e pubblicato, in relazione alla *Pentecoste* in Sant'Eufemia, da Bora 2012, p. 58. In genere si ripete che quest'opera, proveniente dalla chiesa di San Paolo Converso, andrebbe datata intorno al 1580. In realtà, considerando le somiglianze compositive e cromatiche con l'*Assunta* in Santa Maria della Passione (cat. IV.10), credo vada spostata più avanti, verso il 1587. Con un'ulteriore e leggera torsione la figura appare anche nell'apostolo in primo piano all'estrema sinistra nell'*Assunta* già all'abbazia di Mirasole a Opera, pubblicata da Agosti, Stoppa 2017a, p. 12.

¹⁷ Halévy 2018, pp. 36-37. Sta parlando di un'opera giovanile di Degas, dipinta intorno al 1865, *Les Malheurs de la ville d'Orléans*, Parigi, Musée d'Orsay.

¹⁸ Per il nostro discorso è particolarmente utile il contributo di Natale 1988, pp. 15-28, sulla *Madonna del Rosario* di Frassineto Po, iniziata da Pellegrino Tibaldi (l'architetto e pittore di fiducia di Carlo Borromeo) e ultimata da Simone Peterzano verso la metà degli anni ottanta, ovvero dopo l'ingaggio del Tibaldi nell'impresa dell'Escorial.

¹⁹ Gilio 1564, ed. 1961, p. 38.

²⁰ Ivi, p. 111.

²¹ Paleotti 1582, p. 138v.

²² Baroni 1968, pp. 14-16; solo parzialmente ripubblicato in *Il contratto* 2010.

²³ Baroni 1968, p. 15. I lavori avrebbero dovuto essere ultimati entro dodici o al più tardi quattordici mesi dalla firma del contratto, quindi entro la fine del 1579 (sulla questione si veda cat. IV.4 e il regesto alle date 1578-1582). Solo il 3 settembre 1582 l'opera risulta conclusa, stimata dai tre periti Vincenzo Seregini, Aurelio Luini e Giovanni Battista Ferrari.

²⁴ Più in generale sulle opere commissionate dai Barnabiti a Peterzano si veda Gnaccolini 2009, p. 182.

²⁵ *Scripta* 1580-1585. Devo a padre Ivano Cazzaniga la segnalazione del documento.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Il Trivulzio ha sostenuto le spese della *Vocazione*, come ha potuto accertare Giorgia Lottici (2018-2019, pp. 92-93) alla quale rimando anche per un approfondito studio sui rapporti tra il conte di Melzo, la moglie in seconde nozze Ottavia Marliani e l'ordine dei Barnabiti.

²⁸ Attribuito a Giovan Gerolamo Savoldo da L. Wolk-Simon,

in *Pittori* 2004, p. 178; il riferimento a Savoldo era già stato scartato da G. Agosti, in *Disegni* 2001, p. 264.

²⁹ Penso al caso della Madonna con il Bambino "reinventata" dall'immagine miracolosa in Santa Maria presso San Celso a Milano, replicata infinite volte, studiata da Francesco Frangi (2016, pp. 74-76). All'elenco fin qui noto si può aggiungere quella inventariata da Baudi di Vesme (1895-1896, p. 51, n. 420) presso la Regia Pinacoteca di Torino (l'attuale Galleria Sabauda), così menzionata: "La Madonna col Bambino in una nuvola, figurine in tavola. Di Simone Venetiano. Mediocre".

³⁰ Agosti, Stoppa 2017b, p. 31.

³¹ Facchin 2018, pp. 65-69.

³² Bora 1981, pp. 126-127.

³³ L'*Annunciazione* in San Matteo alla Banchetta – che Valsecchi (1971, pp. 174, 177-178) aveva erroneamente collegato ai documenti del 1596 relativi a un'opera con quel soggetto destinata a Rogorbella – discende direttamente da una commissione della famiglia Fagnani: Gorio 2015, p. 34. Sull'*Annunciazione* di Galliate: F. Gonzales, in *Capolavori* 2014, p. 30, n. 2.

³⁴ Ci manca, purtroppo, la voce su questo soggetto scritta da Gabriele Paleotti (1582), prevista nel sesto capitolo del quarto libro del suo *Discorso*, mai dato alle stampe.

³⁵ È merito di Marco Valsecchi (1971, p. 178) aver collegato i documenti di commissione e di pagamento (1592-1595) di una pala presso l'altare di Sant'Ambrogio in duomo al dipinto conservato alla Pinacoteca Ambrosiana, all'epoca creduto di Giovanni Ambrogio Figino. Sull'opera si veda la scheda aggiornata di M. Pavesi, in *Pinacoteca* 2006, pp. 192-194, n. 266. È uno studio preparatorio per il ritratto di chierico che regge il pastorale quello pubblicato da Caretta, Sapori 2011, pp. 46, 50.

³⁶ Faccio mia un'intuizione di Francesco Frangi. Sull'opera di Figino: Pavesi 2017, pp. 419-420, n. 18.

³⁷ Bandera Bistoletti 1994, pp. 178-182. Ovviamente Federico Borromeo deve aver approvato la sostituzione. È verosimile che il soggetto della pala di Federico Barocci sia da leggere in relazione ai contrasti nati all'epoca tra l'arcivescovo e il governatore di Milano, Juan Fernandez de Velasco: Prodi 1972, pp. 35-36; M. Mojana, in *Ambrogio* 1998, p. 93, n. 31. Più in generale sui rapporti tra Federico Borromeo e Federico Barocci: Verstegen 2003, pp. 56-87.



Caravaggio 1584-1588: la bottega di Simone Peterzano

“Dello stesso Peterzano non potevano certamente spiacergli i bianchi aridi, porosi, secchi che rivestono i certosini di Garegnano, pronti per il trapasso da una osservazione quasi bigotta a una più schietta verità.”
Roberto Longhi, *Caravaggio*, 1968

Nella storia critica di un pittore come Caravaggio, che ha conosciuto alterne vicende di fortuna, che ha subito (e lanciato) mode, che è stato al centro di svariati dibattiti storico-artistici, i punti irriducibilmente fermi non sono stati molti. Il più anticamente stabile di tutti è però l'alunnato presso Simone Peterzano.

Nonostante il silenzio delle fonti, concordi solo nel fissare l'apprendistato del Merisi a Milano¹, nessuno si è mai azzardato infatti a mettere in dubbio quello che un documento ripescato magistralmente nel 1927 da Nikolaus Pevsner² ha portato a galla. E cioè che, a partire dal 6 aprile 1584, Michelangelo Merisi, figlio del defunto Fermo, residente a Milano nella parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco, veniva accolto come apprendista nella vicina bottega di Simone Peterzano³.

Eppure la nostra percezione del ruolo del maestro nella carriera di Caravaggio si è radicalmente modificata rispetto ai primi studi sull'artista, assai parchi nell'attribuire all'allora poco noto pittore un influsso decisivo sulla formazione del giovane Merisi⁴. Alla cruciale mostra longhiana del 1951,

Peterzano era rappresentato dalla *Deposizione di San Fedele* (fig. 1), il cui paragone con l'omonima tela caravaggesca oggi alla Pinacoteca Vaticana (fig. 2) divenne quindi canonico, tanto da essere ripreso ancora nell'esposizione che consacrò il successo internazionale del pittore lombardo, “The Age of Caravaggio”, nella doppia sede di New York e di Napoli del 1985: la prima volta di Simone all'estero. Per l'occasione si mossero dipinti da ogni dove, a documentare le molteplici sfumature del contesto artistico in cui visse Caravaggio, ma quella restò l'unica traccia del maestro dell'artista⁵. Fu in realtà l'avanzare degli studi sul *corpus* grafico di Peterzano, e soprattutto sul venetismo del pittore, a dare nuovo impulso alla ricostruzione del suo ascendente sul Merisi, tanto che oggi la nostra percezione del ruolo di Simone è radicalmente mutata⁶. Una novità che è emersa chiaramente alla mostra “Gli occhi di Caravaggio” del 2011, dove il ruolo di Simone è apparso ingrandito e maggiormente sfaccettato⁷. È da qui che vorrei, seppur brevemente, cominciare a ritessere le fila del discorso.

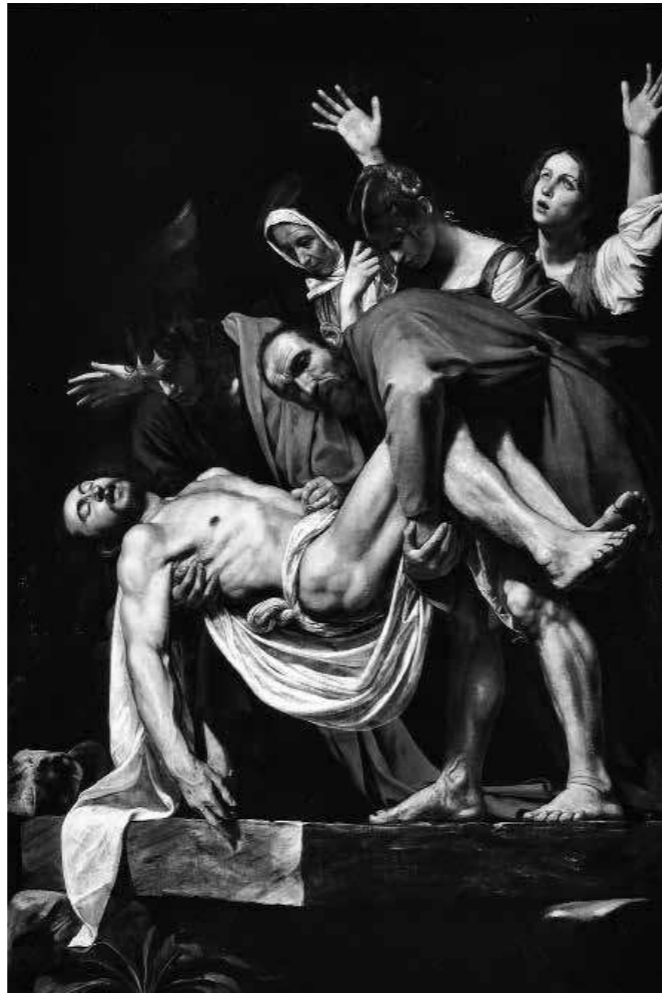
Ritorniamo dunque al punto di partenza, e cioè al contratto stipulato tra il giovane Michelangelo e Peterzano⁸. In base a esso Caravaggio avrebbe dovuto abitare con Simone per quattro anni per imparare il mestiere – “teneatur stare et habitare cum dicto domino Simone ad adiscendum artem pictoris et hoc per annos quatuor proxime futuros die hodie inceptos” – e a esercitarsi nell'arte del dipingere giorno e notte, com'era abitudine nelle botteghe o,

Simone Peterzano
Deposizione di Cristo,
particolare di fig. 1



1. Simone Peterzano
Deposizione di Cristo
Milano, San Fedele

2. Michelangelo Merisi,
detto Caravaggio
Deposizione di Cristo
Città del Vaticano,
Pinacoteca Vaticana



3. Giovanni Ambrogio
Figino
Deposizione di Cristo
Londra, The British Museum,
Prints and Drawings
Department

a quanto pare, in quella di Peterzano⁹. Egli in cambio si impegnava a insegnargli al meglio il mestiere, in modo che al termine dei quattro anni il giovane potesse lavorare autonomamente. La famiglia di Michelangelo sborsava ventiquattro scudi d'oro l'anno in rate di sei mesi e la penale per un'eventuale recessione dal contratto era salatissima¹⁰.

Chi abbia una qualche familiarità con i *Promessi sposi*, non può fare a meno di immaginare i genitori di Michelangelo, Fermo e Lucia Aratori, nei panni dei protagonisti del romanzo di Alessandro Manzoni. Singolare è infatti la comunanza dei nomi, tra i più diffusi nella zona delle valli lombarde (com'è noto, nella prima stesura del romanzo Renzo si chiamava proprio Fermo); la provenienza da un piccolo centro situato nella piana scavata dall'Adda: Renzo Tramaglino dal lago di Lecco a nord, Fermo Merisi da sud est oltre Treviglio; l'appartenenza a un dignitoso ceto sociale di artigiani: il padre del Merisi mastro da muro¹¹, Tramaglino filatore di seta; e la dura lotta con la peste, vinta dal Renzo

manzoniano, persa, ahimè, da Fermo Merisi, che pure aveva cercato di tenere lontano sé e la famiglia dal contagio, rifugiandosi a Caravaggio. Nelle due Lucie troviamo invece comune l'altissima idea di famiglia. Il carattere della Mondella è ben noto grazie alle pagine del celebre romanzo, quello della Aratori traspare fra le righe di uno straordinario documento d'archivio che contestualizza meglio l'ingresso di Michelangelo nella bottega di Simone¹².

Nel 1585 la donna, vedova ormai da otto anni¹³, dichiara di avere invitato il maggiore dei suoi figli, a seguire: "aliquam artem", e "Michael Angelus disceret artem pingendi": fu dunque lo stesso ragazzo a scegliere di diventare pittore¹⁴. Lucia si preoccupò quindi personalmente che i due figli maschi¹⁵, Michelangelo e Giovanni Battista, fossero avviati l'uno alla carriera artistica, l'altro a quella ecclesiastica, separandosi da entrambi, giacché da Caravaggio il maggiore si trasferì a Milano, mentre Giovanni Battista, più giovane di un anno, studiò a Cremona per diventare sacerdote¹⁶. Da allora alla

fine dei suoi giorni, ella sovrintese alla compravendita dei beni familiari per favorire la carriera pittorica di Michelangelo¹⁷.

Quando il giovinetto varcò la soglia della bottega di Peterzano aveva poco più di dodici anni¹⁸, e l'esperienza della precarietà doveva essergli già familiare. Nato a Milano nel 1571 nella parrocchia di Santa Maria alla Passerella, situata nella zona di Porta Orientale¹⁹, primo di quattro fratelli, nel 1576, a cinque anni, non abitava più con i genitori, che lo avevano inviato a Caravaggio, presso il nonno paterno²⁰, o materno, difficile da stabilire²¹. A soli sei anni vide morire nello stesso giorno²², probabilmente di peste, il padre e il nonno. Punto fermo per il fanciullo rimase dunque il nonno materno Giovan Giacomo Aratori. Egli era un'autorità nel borgo di Caravaggio: agrimensore del marchese Francesco Sforza marito di Costanza Colonna, figlia del vincitore di Lepanto e nipote di San Carlo Borromeo, aveva ricoperto importanti cariche cittadine²³. Michelangelo, che, dunque, tramite il nonno e la zia Margherita, nutrice dei figli di Costanza Colonna Sforza, ebbe modo di entrare in contatto con la potente famiglia aristocratica, crebbe con l'idea che la bellezza si trovava più o meno a portata di mano, ricevendo un'educazione tutt'altro che sommaria: oltre a leggere, a scrivere e a far di conto, imparò

il catechismo, grazie alle lezioni tenute dalla stessa marchesa Costanza Sforza²⁴. Certo, probabilmente la perdita del padre e del nonno con le conseguenti liti ereditarie impoverirono i Merisi, che tuttavia potevano contare su alcuni terreni, e sull'appoggio dello stesso Giovan Giacomo Aratori.

Il maestro Simone Peterzano

Molto probabilmente la famiglia di Caravaggio conobbe Peterzano a Milano. Tra il 1572 e il 1584, il pittore, infatti, pur cambiando diverse abitazioni, risiedette sempre nella zona di Porta Orientale dove abitavano i Merisi²⁵. La scelta della sua bottega per la formazione di Michelangelo sembra essere stata dunque quasi obbligata, anche al netto dei grandi successi pubblici di Simone, e della sua fama che volava alta a Milano grazie alla provenienza veneziana e all'alunnato presso il grande Tiziano²⁶.

Che tipo di scolaro fu Caravaggio non è facile stabilire, l'unica testimonianza in tal senso restano le parole di uno dei suoi più attendibili biografi, Giulio Mancini, che per aver frequentato il pittore poté anche aver raccolto i suoi stessi ricordi: "Studiò da fanciullezza per 4 o 6 anni²⁷ in Milano con diligenza, ancorché di quando in quando facesse qualche stravaganza causata da quel calor e spirito così grande"²⁸.

A ogni modo, se anche prima dei dodici anni il giovane Michelangelo poté vedere testi pittorici quali la cappella Portinari di Vincenzo Foppa in Sant'Eustorgio, o qualche dipinto di Moroni, Moretto o Savoldo, il primo vero contatto con la pittura, la prima alfabetizzazione, avvenne senza dubbio nella bottega di Peterzano. Dobbiamo immaginare che all'epoca il giovane Michelangelo dalla "memoria fulminante"²⁹ era argilla nelle mani del maestro. Così descrive Bellori il suo apprendistato: "S'avanzò egli per quattro o cinque anni facendo ritratti"³⁰ e i documenti sembrano dare ragione al biografo³¹.

Due fatti testimoniano il tipo di apprendistato svolto dal giovane nella bottega: un contratto tra il maestro e Francesco Alicati stipulato nel 1575, in cui si specifica che Francesco offriva il suo lavoro nella "picturam ventalarum ut vulgo dicitur ala arabesca", e in cambio Simone prometteva di insegnargli il ritratto, un genere in cui evidentemente eccelleva e che dunque avrà insegnato anche a Caravaggio³². Va da sé che la pratica del ritratto era quanto di più vicino alla pittura da modello si potesse sperare di imparare a Milano, e siamo certi dunque che il gio-





4. Michelangelo Merisi, detto Caravaggio
Bacchino malato
Roma, Galleria Borghese

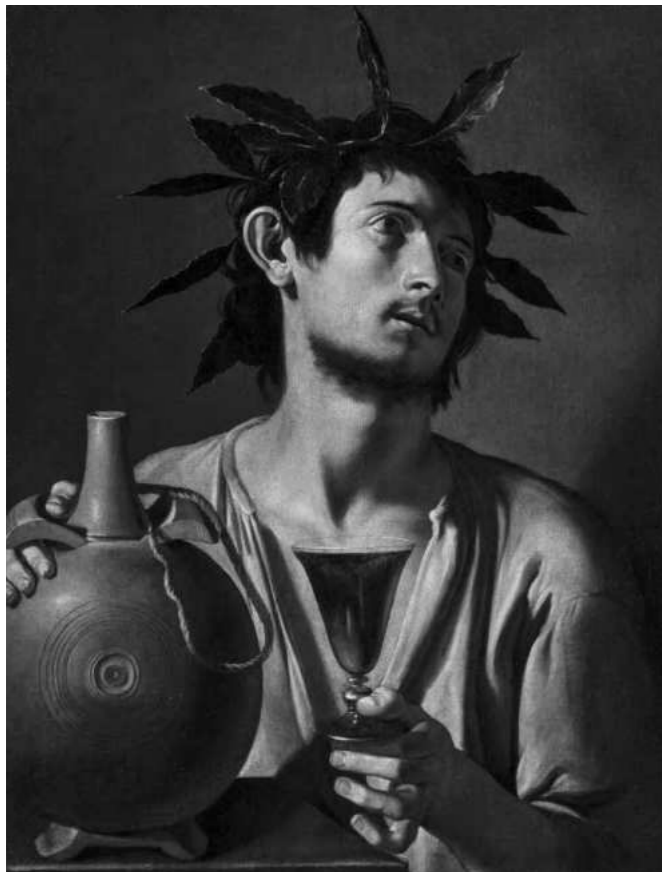


5. Simone Peterzano
Studio per la Sibilla Persica
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni

6. Pseudo Salini
Ritratto di giovane in veste di Bacco (Autoritratto?)
Londra, Benappi Fine Art

7. Giovan Paolo Lomazzo
Autoritratto in veste di abate dell'Accademia della Val di Blenio
Milano, Pinacoteca di Brera

8. Michelangelo Merisi, detto Caravaggio
Mondafrutto
Windsor, The Royal Collection



vane Michelangelo mise a frutto tali insegnamenti per tutta la sua carriera.

Il secondo e altrettanto fondamentale indizio è costituito dal cospicuo nucleo di disegni di Simone e della sua bottega oggi conservati al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, che documenta la centralità di questo strumento, alla base del processo creativo dell'artista veneziano. Invano si è cercato in essi una traccia della mano di Michelangelo, che tuttavia non avrà potuto eludere questo tipo di educazione³³.

E a proposito delle opere che l'artista avrebbe realizzato in questi anni, l'aria lombarda che circola nelle due più antiche tele romane, il *Mondafrutto* (fig. 8) e il *Bacchino malato* (fig. 4; cat. VI.3), ha fatto dubitare che esse siano state eseguite al Nord, e che il Merisi le abbia portate con sé nel suo viaggio romano³⁴. Difficile sciogliere la riserva, a ogni modo non v'è dubbio che esse costituiscano una cerniera tra il mondo settentrionale e quello romano, e nella città capitolina si trovavano per l'appunto nella bottega di Costantino Spada, il primo rivenditore dei quadri di Caravaggio³⁵.

Possiamo comunque rintracciare il ricordo delle opere di Peterzano in un discreto nucleo di dipinti romani di Caravaggio. Gli episodi più vistosi appaiono la vicinanza dello *Studio per la Sibilla Persica* (fig. 5) con la posa del *Bacchino malato* (Roma Galleria Borghese, fig. 4; cat. VI.3); del bellissimo *Studio per un angelo* con il *San Francesco in estasi* di Hartford; del *San Matteo e l'angelo* nel pennacchio della cupola della Certosa di Garegnano (fig. 9) con la prima versione del *San Matteo* per la cappella Contarelli (fig. 10), che deve molto anche all'omonimo dipinto realizzato da Giovanni Ambrogio Figino nella chiesa milanese di San Raffaele (fig. 11); e la posa del braccio di Cristo nella *Deposizione di Cristo* ora in San Fedele (fig. 1), preludio al gesto drammatico nell'omonimo capolavoro caravaggesco ora alla Pinacoteca Vaticana (fig. 2), che si lega, inoltre, a un bellissimo foglio del British Museum, anche questa volta di Figino, raffigurante il seppellimento di Cristo (fig. 3)³⁶.

Al di là di tutto questo, però, il vero problema costituito dall'apprendistato milanese di Caravaggio risulta la distanza, per lo meno apparente, degli strumenti tecnici utilizzati da Simone rispetto al processo creativo adottato da Caravaggio. Sia l'assenza di disegno, inteso come metodo di ideazione, sia l'impermeabilità alla pittura murale a fresco



appaiono a tutta prima sorprendenti in un artista formatosi in una bottega come quella di Peterzano, e suggeriscono di scandagliare più in profondità il soggiorno milanese di Caravaggio.

Quando lavorava a fresco Simone doveva disporre di allievi. Lo apprendiamo in modo chiaro dal contratto per i dipinti di Garegnano che prevedeva due aiutanti, anche se è difficile che Caravaggio fosse già incluso nella squadra poiché i dipinti risultano conclusi nel 1582³⁷. Durante gli anni dell'allunato caravaggesco Peterzano non ricevette commissioni ad affresco, e dunque, seppur probabile che egli abbia insegnato a Caravaggio la tecnica ritenuta più nobile per un pittore cinquecentesco, il giovane apprendista non fu forse obbligato a esercitarsi sui ponti di alcun cantiere, e poté perciò accantonarla senza rimpianti per volgersi a ciò che sembrava più consono alla sua indole e alle sue abilità³⁸.

È impensabile invece che il giovane Michelangelo non abbia praticato il disegno, ma il soggiorno presso la bottega di Peterzano, dove la componente veneta risultava determinante, dovette indirizzare una personalità decisamente geniale come la sua non solo alla pratica grafica più comune, bensì alle fonti più originali della pittura di Simone, e cioè all'arte e alla tecnica dei grandi maestri del Cinquecento veneziano.

È possibile infatti che lo stesso Peterzano abbia approfondito l'uso del disegno a Milano, ma a Venezia nella bottega di Tiziano, dove egli svolse il suo apprendistato, abbia imparato a lavorare anche



9. Simone Peterzano
San Matteo e l'angelo,
particolare degli affreschi
nei pennacchi della volta
Milano, Certosa
di Garegnano

10. Michelangelo Merisi,
detto Caravaggio
San Matteo e l'angelo
Già Berlino, Kaiser Friedrich
Museum



11. Giovanni Ambrogio
Figino
San Matteo e l'angelo
Milano, San Raffaele

in modo diverso, più libero, e dunque abbia potuto, attraverso i racconti della sua giovinezza, far balenare in Michelangelo l'intuizione di un modo di dipingere che non richiedeva necessariamente di passare per la strettoia grafica³⁹.

La grande eredità di Peterzano su Caravaggio, infatti, e lo possiamo affermare oggi grazie alla messe di studi che ha riscoperto la fase giovanile del maestro⁴⁰, fu il mito di Venezia, un dato riscontrabile, anche solo fermandoci agli elementi pienamente positivi: la già ricordata pratica ritrattistica, quanto di più vicino alla pittura da modello, il taglio compositivo e il repertorio iconografico.

Ora che conosciamo le straordinarie *Suonatrici* e i *Concerti* di Simone⁴¹, è difficile infatti non scorgervi i prodromi dei quadri musicali degli anni romani di Caravaggio: il *Suonatore di liuto* (San Pietroburgo, Ermitage) e *I musicisti* (New York, Metropolitan Museum; cat. VI.4)⁴². In questo dipinto Caravaggio mutua da Peterzano addirittura lo spunto di associare Eros alla tematica musicale, un'iconografia inedita nella pittura romana del tempo e invece particolarmente diffusa in area veneta e nei dipinti della cerchia peterzanesca⁴³.

E forse l'entusiasmo per Venezia che si respirava nella bottega del maestro invogliò anche il giovane allievo a compiere quel viaggio in laguna che oggi la critica tende a ritenere plausibile⁴⁴.

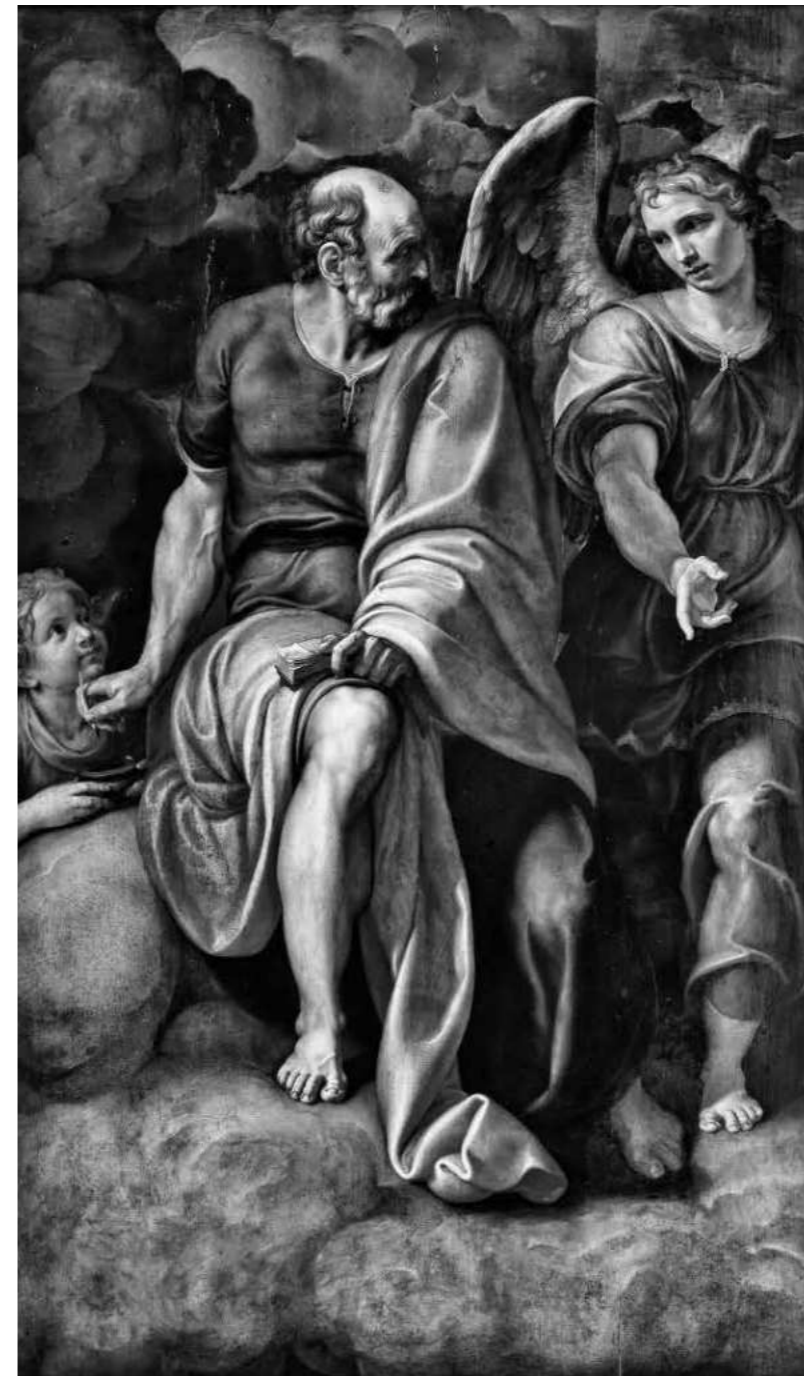
La rivoluzione caravaggesca si è dunque formata sulla grammatica veneta fornita da Peterzano. Ma la bottega di Simone significò di più. Caravaggio infatti vi conobbe anche le avanguardie della pittura contemporanea, che per un talentuoso adolescente potevano rappresentare la sostanza dei sogni.

In un documento del 1580 Simone è definito infatti "pictore non inerudito"⁴⁵: nella sua bottega si leggeva dunque Giorgio Vasari e soprattutto Giovan Paolo Lomazzo, il cui primo volume teorico, il *Trattato dell'arte della pittura e della scultura*, uscì a stampa nel 1584, giusto l'anno in cui Michelangelo varcava la soglia della bottega del maestro. Tre anni dopo, quando ancora il giovane si trovava presso Peterzano, vennero stampate le *Rime*, e in entrambi i testi il maestro di Caravaggio era ampiamente lodato⁴⁶.

Il pittore milanese, vero baluardo della tradizione leonardesca, frequentava da tempo Simone, come testimonia la dettagliata descrizione del dipinto raf-

figurante *Angelica e Medoro*⁴⁷. Ammesso, dunque, che Lomazzo abbia visto il dipinto, la data del sodalizio dovrebbe precedere il 1572, quando egli divenne cieco. La tela di Peterzano, infatti, fu probabilmente vista di persona da Giovan Paolo e dunque realizzata prima di questa data⁴⁸.

È già stato colto l'influsso decisivo che le teorie lomazziane sulla luce possono avere esercitato sulle scelte pittoriche del Caravaggio romano⁴⁹, ma ritengo che un altro aspetto della personalità arti-



stica di Lomazzo sia risultato decisivo per il Merisi: l'esperienza dell'Accademia dei Facchini della Val di Blenio, costituita principalmente da poeti, pittori, musicisti, intagliatori, ricamatori e nobili che si radunavano fingendosi facchini provenienti da una delle più popolate valli lombarde, serbatoio di manovalanza per la città di Milano. Nel 1568 Lomazzo venne nominato abate dell'Accademia a vita, e, probabilmente a questa altezza, il pittore si ritrasse nei panni appunto del capo della compagnia in un testo pittorico celeberrimo conservato alla Pinacoteca di Brera, che Caravaggio dovette conoscere (fig. 7)⁵⁰. Egli se ne ricordò infatti nel *Bacchino malato* (fig. 4; cat. VI.3), dove a sua volta si ritrasse nei panni di Bacco, dio del *furor* e dell'ispirazione creativa, presentandosi così sulla piazza del mercato artistico romano, e creando un precedente iconografico, di cui resta testimonianza nel bellissimo *Bacco* recentemente attribuito a Mao Salini, da poco comparso sul mercato antiquario (fig. 6)⁵¹.

Ma ben al di là della funzione iconografica, credo che Caravaggio abbia così avuto modo di entrare in contatto con le istanze di un linguaggio espressivo comico e teatrale che lo accompagnerà fin dentro i primi anni romani. Gli studi più recenti hanno infatti evidenziato quanto il mondo del teatro e della finzione scenica fosse connesso all'Accademia bleniese⁵². A essa appartenevano comici di professione che a palazzo Marino recitavano nelle commedie all'improvviso⁵³. Viceversa, non era infrequente che pittori ben avviati fossero anche attori o musicisti⁵⁴. Attraverso il mondo dell'Accademia, il giovane Caravaggio poté certamente intuire la possibilità di un registro espressivo diverso da quello adottato dalla pittura ufficiale, presente nell'atelier di Peterzano, che in quegli anni metteva mano a un dipinto emblematico in questo senso, la pala di Frassineto Po iniziata da Pellegrino Tibaldi⁵⁵. Nella prima età moderna, del resto, la rappresentazione della realtà quotidiana era fortemente ancorata al registro comico⁵⁶.

Due furono infatti le peculiarità del linguaggio caravaggesco colte dai contemporanei al suo affacciarsi sulla piazza romana, entrambe a mio avviso mutuate dall'alunnato presso Peterzano: il nesso con la pittura veneziana e la capacità di rappresentazione diretta, senza mediazione, del dato sensibile e reale.

La percezione del venetismo di Caravaggio da parte dei decani della pittura romana contempora-

nea è documentata dall'esclamazione di Federico Zuccari, principe dell'Accademia di San Luca, in visita ufficiale alle chiacchieratissime tele della cappella Contarelli: "Che rumore è questo? [...] Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione"⁵⁷ e, d'altro canto, in una lettera di Francesco Albani a Girolamo Bonini, il pittore bolognese afferma che all'apparire pubblico di uno dei testi più venetegianti di Annibale Carracci, la *Santa Margherita* in Santa Caterina dei Funari "il Caravaggio ci moriva sopra in riguardarla"⁵⁸. Del naturalismo del Merisi parlano poi quasi tutte le testimonianze contemporanee, dalla più antica di Karel van Mander, che nel 1603 pubblica: "Egli [Caravaggio] non traccia un sol tratto senza star dietro alla natura, e questa copia dipingendo"⁵⁹, in su, fino al lapidario giudizio di Bellori: "Michelangelo Merigi [...] non riconobbe altro maestro che il modello, e senza elezione delle meglio forme naturali, quello che a dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte"⁶⁰. È molto interessante che sia Mancini che Bellori concordino nel giudicare la *Buona ventura* il dipinto in cui il giovane Caravaggio diede la più alta prova di questo naturalismo⁶¹. È noto che dell'opera esistono due versioni autografe (figg. 12-13), che testimoniano lo straordinario successo dell'invenzione caravaggesca. Già entro il primo decennio, inoltre, Mancini ricorda che una copia del dipinto venne venduta a Roma per trecento scudi, la cifra che Caravaggio aveva guadagnato per ciascuno dei laterali della cappella Contarelli⁶². La *Buona ventura* fu forse il dipinto più vicino al mondo comico e teatrale in senso stretto eseguito da Caravaggio. La genesi dell'opera è fortemente legata alle forme del teatro all'improvviso molto diffuso sia a Milano che a Roma, e praticato nella bottega del Cavalier d'Arpino dove Caravaggio trascorse otto mesi durante i suoi faticosi esordi romani. Inoltre il fatto che nelle due versioni cambino i modelli ma non i costumi indossati prova il procedimento della pittura da modello anche nel caso di due versioni quasi identiche dello stesso soggetto, redatte a brevissima distanza temporale l'una dall'altra. Tale processo si rivela del tutto vicino al mondo teatrale nella messa in posa degli "attori" che recitavano la parte con i costumi forniti dal giovane Caravaggio⁶³.

Lomazzo e l'Accademia bleniese introdussero dunque per la prima volta il pittore alle possibilità offerte dal registro comico, e attraverso Lomazzo, di cui fu allievo, o lo stesso Peterzano, oppure grazie

alle peregrinazioni nelle chiese romane, Caravaggio in questi stessi anni entrò inoltre in contatto con un artista che segnerà notevolmente il suo universo figurativo: Giovanni Ambrogio Figino⁶⁴. Della *Madonna del serpe* che nel 1584 Lomazzo cita in San Fedele (fig. 16) e del *San Matteo e l'angelo* (fig. 11), realizzato intorno al 1587 per la chiesa di San Raffaele, Caravaggio farà tesoro una volta arrivato a Roma, sia in anni non troppo lontani dal soggiorno milanese nella prima versione del *San Matteo e l'angelo* per la cappella Contarelli, sia molto più avanti nel tempo, ormai a un passo dal delitto che lo trascinerà via per sempre da Roma. Trovandosi a trattare il tema della Madonna col Bambino e sant'Anna, che nella tradizione cristiana lambiva quello dell'Immacolata Concezione, non ancora regolamentato da alcun dogma e invece al centro di spericolate dispute teologiche, e non avendo alcun modello romano che potesse fargli da guida, il pittore nella *Madonna dei Palafrenieri* (Roma, Galleria Borghese, fig. 15), dipinta per la basilica di San Pietro, si ispirò in modo assai palmare alla più celebre delle raffigurazioni che ebbe modo di conoscere a Milano: la *Madonna del serpe* di Figino⁶⁵. Come è stato giustamente sottolineato, a essa guardò anche uno degli altri grandi modelli del giovane Caravaggio a Milano, Antonio Campi, nella *Sacra famiglia con santa Caterina d'Alessandria e santa Agnese* (Milano, Pinacoteca di Brera, fig. 14), databile intorno al 1575⁶⁶, e pare che Caravaggio ebbe modo di ricordarsi della posa del Bambino nella pala di Antonio anche molto più avanti, quando dipinse lo scomposto *Amore vittorioso* per Vincenzo Giustiniani⁶⁷.

È difficile capire se Peterzano abbia compreso e in qualche modo sfruttato le potenzialità del geniale allievo. Al momento, come si è detto, non vi è traccia certa di opere di Caravaggio eseguite in Lombardia né durante i quattro anni del suo apprendistato, né successivamente, giacché un prezioso documento lo registra ancora a Milano, dopo svariati soggiorni a Caravaggio, nel 1591, sempre a Porta Orientale, nella parrocchia di Santo Stefano in Brolo, la stessa in cui era acquartierato Simone⁶⁸. La questione si complica ulteriormente se teniamo conto che la data del viaggio romano di Caravaggio appare oggi più avanzata di quanto si ritenesse. Gli studi di Mia Cinotti avevano infatti portato a credere che dopo il documento notarile dell'11 maggio 1592, che costituiva l'ultimo atto della divisione dell'eredità della madre Lucia Aratori fra i tre fratelli Merisi, il pittore,

12. Michelangelo Merisi, detto Caravaggio
Buona ventura
Roma, Musei Capitolini

13. Michelangelo Merisi, detto Caravaggio
Buona ventura
Parigi, Musée du Louvre



all'epoca domiciliato nuovamente a Caravaggio, consumati tutti i denari e senza più alcun bene immobile, avesse definitivamente lasciato la Lombardia, e dunque fosse approdato a Roma alla fine del 1592⁶⁹. Successivamente un documento datato 1° luglio 1592, nel quale si afferma che Michelangelo risiedeva a Caravaggio, ha spostato di poco la data in cui cala il silenzio sul tempo lombardo del pittore⁷⁰.

La prima certa traccia romana dell'artista risale però alla Quaresima del 1596, anche se ovviamente egli poteva essere giunto in città tempo prima, in un momento che resta tuttavia a oggi impossibile da precisare⁷¹. Vi sarebbero ovviamente molti modi per

14. Antonio Campi
Sacra famiglia con santa
Caterina d'Alessandria e
santa Agnese
Milano, Pinacoteca di Brera



tentare una spiegazione a questo gap non indifferente per un artista così geniale, in una città così ricettiva come la Roma di fine Cinquecento; del resto anche il mistero dell'assenza di opere lombarde urgerebbe una spiegazione che oltre un secolo di studi non è ancora stato in grado di produrre, ma è fatale che gli esordi di un artista siano sempre i più complicati da ricostruire.

Tutte le fonti però, bene o male – e oggi si è aggiunta, grazie al decisivo contributo di Riccardo Gandolfi, anche la biografia di Gaspare Celio, che si riteneva perduta⁷² –, concordano sul fatto che il soggiorno milanese fu bruscamente interrotto da un drammatico incidente. Già Gigli, nel suo straordinario ritratto poetico di Caravaggio del 1615, chiudeva con il lamento sul pittore: “bersaglio di rea fortuna”⁷³. Mancini, come già ricordato, ammette che l'artista fu diligente nello studio milanese: “Ancorché di quando in quando facesse qualche stravaganza causata da quel calor e spirito così grande”⁷⁴. Nelle annotazioni del codice Marciano lo stesso Mancini registra poi una serie di fatti di difficilissima decifrazione e collocazione cronologica, affermando però chiaramente che il pittore rimase un anno in prigione a Milano⁷⁵. Baglione tace i dettagli del tempo milanese, tanto che nell'edizione del volume a stampa di proprietà di Giovan Pietro Bellori, il grande erudito si sente in dovere di dettagliare: “Macinava li colori in Milano, et apprese a colorire et per aver occiso un suo compagno fuggì dal paese”⁷⁶. Sappiamo oggi che Bellori attingeva alla già ricordata biografia di Gaspare Celio, redatta nel 1614, che infatti racconta: “Michelangelo da Caravaggio cominciò in Milano ad attendere alla pittura. Ma havendo ucciso un suo amico se ne andò a Roma”⁷⁷. Il grande biografo, tuttavia, nella sua edizione a stampa delle *Vite* del 1672 non incluse i dettagli dell'omicidio milanese, ma preferì esprimersi in modo più generico, ritenendo evidentemente che la fonte andasse ulteriormente verificata: “Essendo egli d'ingegno torbido e contentioso, per alcune discordie fuggitosene da Milano giunse a Venezia”⁷⁸. La vita di Michelangelo fu redatta da Bellori già negli anni cinquanta del Seicento, e all'epoca dunque non vi erano più certezze su quanto fosse successo al giovane Michelangelo a Milano, tuttavia la sequenza delitto/viaggio a Venezia/viaggio a Roma indicata dall'erudito appare sensata. Qualcosa infatti successe a Milano che interruppe la carriera pittorica del giovane Caravaggio, che altrimenti avrebbe probabilmente potuto trovare lavoro in città. Senza più soldi né proprietà da vendere, egli dovette invece ritenere che il suo tempo in



15. Michelangelo Merisi,
detto Caravaggio
Madonna dei Palafrenieri
Roma, Galleria Borghese

16. Giovanni Ambrogio
Figino
Madonna del serpe
Milano, San Nazaro



Lombardia era concluso e prendere la strada che il suo primo maestro gli aveva indicato come quella che ogni grande artista doveva percorrere: Venezia, a ragionare su Tiziano e Tintoretto, e quindi Roma, dove anche l'i-

dolo della sua giovinezza, Ambrogio Figino, si era recato, raccontando poi che senza Michelangelo e Raffaello non si poteva essere pittori. Mai gli insegnamenti del maestro si rivelarono più fruttuosi.

¹ Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, p. 108; Baglione 1642, p. 136; Bellori 1672, p. 201.

Corre d'obbligo una premessa: questo contributo non intende analizzare le molteplici suggestioni visive e culturali del giovane Caravaggio a Milano, su cui, a partire da Roberto Longhi, la critica si è più volte espressa in modo anche molto analitico; si è invece voluto concentrare l'attenzione sugli anni di permanenza nella bottega di Simone Peterzano, e sulle sollecitazioni fornite dal maestro.

² Pevsner 1927-1928, pp. 390-392. Mi pare interessante tornare a ragionare sul fatto che la primissima riscoperta di Caravaggio in epoca moderna, nei termini di un vero e proprio *repêchage* del pittore, si deve alla storiografia tedesca, in particolare Kallab 1906-1907, il cui testo uscì a stampa postumo, ma venne certamente scritto decenni prima. Roberto Longhi si avvide dell'importanza del con-

tributo, inserendone un brano in traduzione italiana nelle più antiche pagine di critica caravaggesca (Longhi 1951, ed. 2000, pp. 75-76), mentre lo analizza dettagliatamente André Berne-Joffroy (1959, ed. 2005, pp. 40-56). Pevsner fu dunque sollecitato a occuparsi di Caravaggio nel contesto dell'arte lombarda del Seicento sia dallo studio di Kallab che, molto probabilmente, dai contributi di Hermann Voss (in particolare Voss 1912, p. 62).

³ Deduciamo la vicinanza dal fatto che nel contratto entrambe le parti risultano residenti in San Giorgio al Pozzo Bianco. Peterzano aveva casa e bottega nello stesso edificio.

⁴ Lo stesso Longhi (1968, ed. 1993, p. 7) al termine delle sue ricerche non riesce ad andare oltre la citazione qui riportata in esergo per spiegare il nesso tra Caravaggio e Peterzano.

⁵ Sull'esposizione e la presenza della *Deposizione* di Peterzano, si veda Terzaghi 2017a, pp. 178-179.

⁶ Per i disegni si vedano in particolare Berra 2002; Gnaccolini 2009; *Simone Peterzano* 2012; Rossi 2014-2015. Per il venetismo, brillantemente intuito da Gregori 1992, che gli dedicò un articolo fondamentale, si vedano più recentemente gli studi di Dal Pozzolo 2012b; Frangi 2016; Pavese 2016; C. Brouard, in *Heures* 2017, p. 127, e i saggi di Francesco Frangi e Paolo Plebani nel presente catalogo con la completa ricostruzione del percorso bibliografico.

⁷ *Gli occhi di Caravaggio* 2011, nn. 5.11-5.17. Alla mostra furono esposte sette opere dell'artista, tra cui quattro disegni, e inoltre l'*Autoritratto* della collezione di Maurizio Calvesi, e inoltre l'*Cristo nell'orto*, già nella collezione di Cesare Monti e ora a Milano, Museo Diocesano, la *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* della collezione Oilveti Rason di Firenze.

⁸ Pevsner 1927-1928, pp. 390-392.

⁹ “Dictus Michaelangelus se exercebit in ipsa arte diu noctuae secundum consuetudinis dictae artis bene et fideliter”. Il documento è stato più volte trascritto, qui cito da Macioce 2010, pp. 56-57

¹⁰ Berra (2005, pp. 198-210) ha ragionato molto sulle modalità con cui la famiglia di Caravaggio riuscì a far fronte alle spese per la sua educazione.

¹¹ È Berra (2005, pp. 117-124) a restituirci le coordinate certe della professione di Fermo Merisi, che fu mastro da muro, come i fratelli, ma a differenza del padre Bernardino che faceva il commerciante di vino a Caravaggio.

¹² Trascritto in Berra 2002, pp. 94-95, discusso e nuovamente trascritto in Berra 2005, pp. 208-214, 399, doc. 280 e ancora in Berra 2009, pp. 28-31.

¹³ Fermo morì a Caravaggio, probabilmente di peste nel 1577 lo stesso giorno del padre Bernardino (Placchi 1966, p. 19).

¹⁴ Berra 2005, pp. 187, sgg. È bene sottolineare che della giovinezza di Caravaggio conosciamo per via documentaria sfumature che per altri artisti del suo calibro sono affidate per lo più a supposizioni dedotte dal racconto delle fonti. Questo notevole risultato è frutto del sapiente lavoro di scavo archivistico condotto a partire dagli anni settanta del XX secolo da Stelio Placchi (1966 e 1974), Mia Cinotti (i dati delle ricerche precedenti sono raccolti in Cinotti 1983, pp. 233-256) e, nel nuovo millennio, da Giacomo Berra (che, oltre ad aver rinvenuto nuovo materiale, ha accuratamente trascritto e rege-stato tutti i documenti relativi alla giovinezza di Caravaggio in Berra 2005, pp. 342, sgg. cui si rimanda dunque anche per la trascrizione completa degli atti precedentemente rinvenuti senza ulteriore citazione), Mario Comincini (2004) e Vittorio Pirami (2010 e 2014).

¹⁵ Giovan Fermo morirà ancora fanciullo nel giugno del 1588 (Placchi 1974), mentre la terzogenita Caterina acquisirà una dote sufficiente a contrarre matrimonio celebrato il 25 luglio 1594 a Caravaggio (Placchi 1966, p. 19).

¹⁶ Berra 2005, p. 173 e Berra 2009, p. 28.

¹⁷ Lucia Aratori morì a Caravaggio il 29 novembre 1590 (Placchi 1966, p. 22; Cinotti 1983, p. 237). I documenti relativi alle vendite dei terreni e alla spartizione dell'eredità della madre di Caravaggio sono stati resi noti in parte da Cinotti 1983, pp. 237-238, e in parte da Berra 2005, pp. 204-210, che ricapitola l'intera vicenda.

¹⁸ Per il documento che attesta il battesimo di Caravaggio a Milano, si veda Pirami 2010, discusso ampiamente da Berra 2011, pp. 31-33. Secondo Berra (2009, p. 28; ma precedentemente anche Cinotti 1983, p. 208, e Comincini 2004, p. 15) il giovanetto sarebbe stato a bottega da Peterzano già prima della stesura del contratto di cui si occuparono probabilmente il nonno Giovan Giacomo e la madre. In merito all'effettiva

durata del soggiorno nella bottega di Peterzano, va rilevato che la data dello *Status animarum* che registra il nucleo familiare di Simone in San Giorgio al Pozzo Bianco, in cui il giovane Merisi è assente (Berra 2005, pp. 198-199), va fissata al 1590 circa (si veda il saggio di Sergio Monferrini in catalogo).

¹⁹ Per essa entrava chi proveniva da est, e dunque anche il veneziano Simone Peterzano vi prese dimora.

²⁰ Nello *Status animarum* del 1576 della parrocchia di Santa Maria alla Passarella è registrata regolarmente la famiglia di Fermo Merisi e Lucia Aratori con due figli, Giovanni Battista (il secondogenito) e Margherita, figlia di Fermo e di Maddalena Vacchi che era morta nel 1565 (Cinotti 1983, p. 233). Non si ha notizia né di Michelangelo, né di Caterina, che era nata a Milano il 12 novembre 1574 (Cinotti 1983, p. 234). Berra (2005, p. 113) suppone dunque che Michelangelo si trovasse a Caravaggio nella casa di Bernardino Merisi, il nonno paterno che faceva il venditore di vino. Tuttavia egli avrebbe potuto anche crescere insieme al nonno materno Giovan Giacomo Aratori agrimensore presso Francesco Sforza marchese di Caravaggio, marito di Costanza Colonna, che fu testimone anche al matrimonio di Fermo e Lucia celebrato a Caravaggio il 14 gennaio 1571 (su tutte queste questioni sono fondamentali i contributi di Berra 2005, pp. 113-115, e Berra 2009).

²¹ Berra 2011, p. 30.

²² Placchi 1966, p. 19; Cinotti 1983, p. 235; Berra 2005, p. 365.

²³ Su tutte queste vicende si veda l'accurato studio di Berra 2005, pp. 123-149.

²⁴ Berra 2005, p. 173.

²⁵ Per le botteghe di Peterzano, si veda Miller 1999, pp. 91-92 e 97-98, nota 12.

²⁶ Su questi problemi rimando ai saggi di Simone Facchinetti e Francesco Frangi in questo catalogo.

²⁷ Ma il Codice Palatino indica invece: “3 o 4” (Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, pp. 108-109).

²⁸ Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, pp. 108-109.

²⁹ Secondo la magistrale definizione di Gregori 2011a, p. 20.

³⁰ Bellori 1672, pp. 201-202. Berra (2002, p. 207) ha collegato il passo all'apprendistato presso Peterzano.

³¹ Gregori (2011a, pp. 17-18, che riassume anche contributi precedenti sul tema) pensa che si possa trattare di mezze figure e non solo di ritratti.

³² Il contratto con l'Alicati venne reso noto da Pevsner 1928-1929, p. 288. Va precisato, come giustamente ha fatto anche Berra 2005, p. 207, che il tipo di rapporto con Francesco Alicati era molto diverso da quello istituito da Peterzano con Caravaggio. È oggi però più chiaro a cosa si riferisca la pittura di “ventalarum” in cui si esercitava Alicati. Come è stato già messo in luce (Agosti, Stoppa 2017b, p. 32), “ventalina” significa ventagli, un prodotto assai ricercato nella Milano del tempo; non si trattava dunque solo di pittura a grottesche in generale. La specializzazione era un'abilità offerta dall'Alicati che in cambio voleva ottenere i rudimenti nell'arte del ritratto.

³³ Sulla vicenda si veda in particolare Franco Fiorio 1974; Bora 2002; Gnaccolini 2009; Gregori 2011a; *Simone Peterzano* 2012; Rossi 2014-2015; Terzaghi 2015.

³⁴ Gregori 2002, p. 22; Gregori 2003, pp. 28-29; più tardi la studiosa pensa a un'esecuzione lombarda del solo *Mondafrutto* (Gregori 2011a, pp. 17-18), con cui concorda Calvesi 2011. Sul *Mondafrutto* si veda ora Teza 2013.

³⁵ Teza 2013, p. 15. Il *Mondafrutto* (o una delle numerose copie) è registrato già nel 1608 nella collezione dell'erudito perugino Cesare Crispolti, fondatore dell'Accademia degli Insensati (Teza 2013, in particolare p. 9), e insieme al *Bacchino* sembra citato almeno dal 1607 nella raccolta del Cavalier d'Arpino sequestrata in quell'anno da Scipione Borghese (riassume la letteratura sull'inventario del sequestro, annotandolo, Hermann Fiore

2000, pp. 67 e 70). Per i due dipinti di Caravaggio qui citati si veda più recentemente Teza 2013, p. 15.

³⁶ A parte quest'ultimo, i confronti sono stati già tutti più volte rilevati dalla letteratura caravaggesca.

³⁷ Baroni 1968, p. 17.

³⁸ Va comunque tenuto presente che Bellori (1672, p. 200) racconta: “Si esercitò da giovine nell'arte di murare, e portò lo schifo della calce nelle fabbriche: poché impegnandosi Michele in Milano col padre che era muratore, s'incontrò a far le colle ad alcuni Pittori, che dipingevano à fresco, e tirato dalla voglia di usare i colori accompagnossi con loro, applicandosi tutto alla pittura”. Date le circostanze dei suoi spostamenti tra Milano e Caravaggio, durante gli anni in cui i genitori vi risiedevano, e data la precoce scomparsa del padre, si fatica a individuare un momento in cui si possano essere verificati i fatti narrati dal biografo, a meno che, come ipotizza Berra 2005, p. 178 sgg., il giovanissimo Michelangelo abbia lavorato con i fratelli del padre, che pure erano muratori. Il racconto comunque appare verosimile: Caravaggio poté forse aver iniziato a pensare a una carriera artistica osservando i pittori a cui, come era d'uso, i muratori preparavano colle per l'arriccio e ponteggi. Del resto Fermo Merisi al momento della morte lasciò al figlio maggiore i suoi strumenti di lavoro (Berra 2005, p. 183).

³⁹ Come ha giustamente argomentato la Gregori 2011a, p. 23, infatti, conosciamo scarse prove grafiche di due degli artisti maggiormente ritenuti alla base della rivoluzione naturalistica caravaggesca, Moretto e Savoldo, di cui sono noti solo alcuni disegni di teste.

⁴⁰ A partire dalle pionieristiche indagini di Gregori 1992, fino a Dal Pozzolo 2012b e alla riscoperta delle origini veneziane dello stesso artista di Petrò 2014. Si veda comunque su questo il saggio di Francesco Frangi in catalogo. Personalmente ho discusso il problema del mutamento della percezione del ruolo di Peterzano nella critica caravaggesca in Terzaghi 2017a, pp. 178-179.

⁴¹ Per un consuntivo si veda il saggio di Paolo Plebani in catalogo.

⁴² Terzaghi 2017b, pp. 44-45.

⁴³ Dal Pozzolo 2012b, p. 30; Terzaghi 2017b, p. 44.

⁴⁴ È noto che Roberto Longhi rifuggi sempre dall'idea che Caravaggio avesse compiuto un viaggio a Venezia, egli lo considerava un'invenzione di Bellori “che ne abbisognava per appoggiare una sua fallace lettura ‘giorgionesca’ del giovane artista” (Longhi 1968, ed. 1993, p. 7). Mina Gregori (in *The Age of Caravaggio* 1985, p. 32, fino a, più estesamente, Gregori 2011a, pp. 18-20), invece si è sempre dichiarata favorevole al soggiorno lagunare. Della stessa opinione sono anche Marini 2000, pp. 48-49; Calvesi 2001, p. 127; Berra 2005, pp. 247-248, nota 806, che ne dà un ragguaglio bibliografico, e da ultimi Berra 2018, pp. 39-41; Lucchese 2017.

⁴⁵ Pevsner 1928-1929, p. 285. Per la trascrizione si veda anche Berra 2005, pp. 215-216.

⁴⁶ Lomazzo 1584, ed. 1974, p. 588; Lomazzo 1587, pp. 107, 293.

⁴⁷ Lomazzo 1587, p. 107. Lomazzo cita Peterzano anche nei *Rabisch*: Lomazzo 1589, ed. 1993, pp. 153-154.

⁴⁸ Terzaghi 2015, con bibliografia precedente.

⁴⁹ In particolare Parronchi 1976, p. 37; Gregori 2000, pp. 25-26; Berra 2005, pp. 216-217.

⁵⁰ Sull'Accademia della Val di Blenio sono fondamentali i seguenti contributi: Lomazzo 1589, ed. 1993; *Rabisch* 1998. Per il rapporto con il mondo del teatro, si vedano Tamburini 2012; Tamburini 2016.

⁵¹ Olio su tela, 76 x 61 cm, Benappi Fine Art come “Pseudo-Salini, Portrait of a Young Man as Bacchus” databile al 1615-1625. Mi chiedo se non possa trattarsi di un *Autoritratto in veste di Bacco* dato il taglio compositivo e il formato del tutto simile al *Bacchino malato*. Del gruppo di opere riunite sotto la

figura del misterioso pittore caravaggesco denominato Pseudo Salini perché spesso confuso con il più noto Tommaso Salini sappiamo ancora troppo poco e dunque è difficile avere certezze sulle sue fattezze fisiche (per l'intricata vicenda si veda la scheda di G. Porzio, in *I bassifondi* 2016, pp. 134-135). Il parallelo tra il dipinto di Lomazzo e il *Bacchino malato*, già evocato dalla critica storico-artistica e per il quale rimando alla scheda in catalogo, è stato ora sottolineato anche da quella teatrale (Tamburini 2016, p. 134).

⁵² Tamburini 2012; Tamburini 2016, in particolare pp. 123-149.

⁵³ A partire da Tamburini 2012.

⁵⁴ È noto ad esempio il caso di Gerolamo Figino, che “attendee, pingee, suona e in lira canta” (Lomazzo 1587, II, p. 113).

⁵⁵ Natale 1988.

⁵⁶ Come hanno ben evidenziato gli studi di Porzio 2017.

⁵⁷ Baglione 1642, p. 130.

⁵⁸ Mahon 1951, p. 230. Sulla vicenda Ginzburg Carignani 2000, pp. 89-90, 94-95, e Terzaghi 2007, pp. 155, 208.

⁵⁹ Van Mander 1604, c. 191r, qui nella versione pubblicata da Dell'Acqua, Cinotti 1971, p. 164, F. 109.

⁶⁰ Bellori 1672, pp. 201-201.

⁶¹ Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, pp. 109, 140, 224; Bellori 1672, pp. 202-203.

⁶² Maccherini 1997, p. 75.

⁶³ Su questo tema si veda in particolare Terzaghi 2007, pp. 28-30, e Terzaghi in corso di stampa.

⁶⁴ Il rapporto tra Caravaggio e Figino si configura come uno dei più stringenti per il tempo milanese del pittore ma approfondirò il problema in altra sede. Su Giovanni Ambrogio si vedano ora Pavese 2017 e Colzani 2017-2018.

⁶⁵ Già Longhi (1954, ed. 2000, pp. 175-176) aveva individuato il quadro di Figino come presupposto al dipinto caravaggesco. Sull'iconografia dell'Immacolata nelle due tele si veda recentemente Pierguidi 2009; per la discussione dell'opera di Figino e di Caravaggio si veda ora Pavese 2017, pp. 189-201, in particolare pp. 200-201.

⁶⁶ La datazione della *Madonna del serpe* è molto problematica (Pavese 2017, pp. 189-201). Pavese (2017, pp. 198-199) sembra credere alla precedenza del quadro figiniano su quello campesco.

⁶⁷ Sul rapporto privilegiato di Caravaggio con i fratelli Campi cremonesi e con le loro opere a San Paolo Converso è più volte intervenuto Roberto Longhi.

⁶⁸ Berra 2005, p. 420, doc. 364; Comincini 2004, pp. 56-57.

⁶⁹ Cinotti 1983, p. 32 e quindi Berra 2005, pp. 423-424.

⁷⁰ Comincini 2004, p. 58; Berra 2005, p. 425.

⁷¹ Baroncelli 2011; Cesarini 2011; Curti 2011. Di diverso parere è ad esempio Berra 2011, pp. 39-42; Berra 2018.

⁷² Gandolfi 2018, che raccoglie anche i suoi interventi precedenti.

⁷³ Gigli 1615, ed. 1996, pp. 25-26.

⁷⁴ Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, p. 108.

⁷⁵ Ecco il testo degli appunti manciniani (Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, p. 227): “Fece delitto. Puttana scherzo [?] et gentilluomo scherzo [?] ferì il gentilluomo et la puttana sfregia sbirri ammazzati volevan saper che i compagni; fu prigion un anno et lo volser veder vender il suo [...] a Milano fu prigion, non confessa, vien a Roma né volse [...]. Fu provocato, andò a casa raccattare a tradimento si misse nel servitio per rispetto suo”. Analizza il problema Berra 2005, pp. 233-234; si veda ora Gandolfi 2018, pp. 22-24.

⁷⁶ G.P. Bellori, in Baglione 1642, p. 146 nell'esemplare conservato alla Biblioteca Corsiniana di Roma.

⁷⁷ Gandolfi 2018, pp. 22-23.

⁷⁸ Bellori 1672, p. 202. Argomenta così anche Gandolfi 2018, pp. 23-24.

Simone Peterzano, maestro del disegno, dell’“arbor”, delle “ombre” e dei “lumi”*

Quando, un secolo fa, la figura di Simone Peterzano, “primo maestro di Michelangelo da Caravaggio”¹, era ancora soltanto abbozzata a grandi linee, l’attento confronto tra un vasto corpus di disegni acquisiti dal Comune di Milano nel 1924² e i pochi dipinti allora attribuiti all’artista aveva permesso di scoprire un nuovo aspetto della sua produzione e al tempo stesso di verificare l’idea secondo cui Caravaggio non avrebbe mai praticato il disegno. Peterzano, la cui origine veneziana era già stata indicata da Lomazzo³, Gigli⁴, poi Lanzi⁵ tra gli altri, si mostrò, dopo gli articoli a lui dedicati da Beretta e Baroni, come un disegnatore abile e prolifico, dotato di un ricco bagaglio di riferimenti formali e artistici, veneziani e lombardi⁶. Di certo il numero di fogli che gli erano stati attribuiti fino alla fine del secolo scorso, che sfiorava la cifra di 1270, oggi può sembrare azzardato. Ciò non toglie che questo gruppo di disegni, una volta studiato con metodo e discernimento, e ridotto a circa 450 fogli, ha contribuito a fare di Simone Peterzano uno dei pittori meno oscuri del suo tempo⁷. Svelato dunque il suo modo di procedere, l’artista appare ormai come uno dei principali artefici del trionfo del naturalismo in terra lombardo-veneta alla fine del Rinascimento, al pari di Jacopo Bassano a Venezia o Antonio Campi a Milano.

Ambito privilegiato di ricerca e crescita stilistica, la sua produzione grafica è l’evidente espressione dei legami formali e tematici esistenti tra l’eredità culturale veneziana del pieno Rinascimento

e il caravaggismo così come elaborato all’inizio del Seicento. Prova dei contatti tra l’autore e l’ambiente artistico veneziano negli anni 1550-1570, i disegni di Peterzano rivelano una personalità ambiziosa e curiosa: disegnatore relativamente atipico nel proprio contesto di formazione, anche se per certi aspetti paragonabile a Tintoretto o Veronese, e ancora di più nell’ambiente che lo vede affermarsi, Milano e i suoi dintorni, Peterzano si impone come uno dei capofila dell’arte posttridentina.

Tenendo conto di tali elementi, del bagaglio ricco e talvolta sfaccettato dell’artista, questo saggio si propone di tracciare i contorni della produzione grafica di Simone Peterzano, fedele “discepolo di Tiziano”, nel suo ambiente d’origine così come in terra lombarda, basandosi sui contributi degli storici che si sono interessati a questo aspetto della sua opera⁸ ma integrandovi anche numerose scoperte recenti realizzate da chi scrive.

Lo stile e il repertorio formale di Peterzano, ormai meglio compresi, come attestano le numerose scoperte effettuate negli ultimi decenni, formano un complesso piuttosto coerente, ma sono tuttavia segnati da alcune cesure. Si possono infatti identificare tre fasi distinte, corrispondenti al periodo veneziano (tra il 1555 e il 1570 circa), al primo periodo milanese (dal 1570 al 1582 circa) e alla maturità milanese (dal 1582 circa fino al termine della carriera). Se ancora trent’anni fa al catalogo “veneziano” del pittore erano ascrivibili solo poche

1. Simone Peterzano
Pentecoste
Chicago, The Art Institute

opere, i contributi di Mina Gregori⁹, Enrico Maria Dal Pozzolo¹⁰ e Francesco Frangi¹¹, così come la scoperta di un'Annunciazione di matrice e fattura veneziane¹², hanno posto rimedio ad alcune lacune. Grazie alle ricerche di Gianmario Petrò è stato anche possibile attestare che Peterzano trascorse l'infanzia e svolse l'apprendistato a Venezia¹³. Gli anni successivi, documentati a partire dal novembre del 1572 a Milano, sono scanditi da importanti commissioni e da una tavolozza – e un'elaborazione – più tipicamente lombarda. Questo iter, testimoniato oggi da numerose opere, non segue lo stesso andamento nell'ambito del disegno. La produzione grafica di Peterzano è infatti più omogenea e intreccia inoltre, come dietro le quinte dell'opera pittorica, il filo continuo di una pratica incentrata sullo studio dal vero.

I contorni dell'opera grafica di Simone Peterzano

I lavori condotti negli anni quaranta del Novecento sul ricco nucleo di fogli raggruppati sotto il nome di "Fondo Peterzano" hanno progressivamente permesso di identificare un insieme coerente di studi, perlopiù realizzati a pietra nera su carta azzurra, attribuiti a Simone Peterzano e alla sua bottega. Se il *corpus* di disegni dell'artista non si limita a questo fondo, bisogna tuttavia sottolineare la sua imprescindibilità: esso documenta tutte le tappe della sua carriera, dagli esordi agli ultimi lavori, anche se in proporzioni variabili (si trovano, ad esempio, soltanto una dozzina di fogli del periodo veneziano); il *modus operandi* vi è illustrato in modo pregevole, tramite studi, spesso quadrettati, di figure e particolari anatomici così come di più rare composizioni; il repertorio di forme e soggetti è ricco e abbastanza esaustivo, poiché conta sia studi anatomici sia alcuni schizzi di paesaggi o oggetti inanimati. Insomma, il "Fondo Peterzano" contiene una quantità eccezionale di indizi relativi sia alla maniera in cui Peterzano intendeva il disegno sia alle sue ricerche iconografiche.

Esistono, beninteso, altri fogli dell'artista al di fuori di questo nucleo, ma in numero limitato, e alcuni di essi non risalgono al periodo veneziano: in Italia, alle Gallerie degli Uffizi, due fogli sono stati identificati da Giulio Bora¹⁴; negli Stati Uniti, l'Art Institute of Chicago conserva dal 1922 uno studio per la *Pentecoste* (Milano, basilica di Sant'Eufemia, 1580 circa, fig. 1)¹⁵; in Gran Bretagna, il British Mu-



seum e il Courtauld Institute of Art possiedono rispettivamente una *Figura di sacerdote* per una pala d'altare inedita (fig. 2) e uno studio per la *Nascita della Vergine*¹⁶; in Germania, il Kupferstichkabinett di Berlino¹⁷ e la Kunsthalle di Amburgo (*San Giovanni Evangelista*)¹⁸ offrono una bella panoramica sui due periodi più importanti dell'artista legati alle commissioni milanesi di San Maurizio al Monastero Maggiore e la Certosa di Garegnano; stessa cosa per il Teylers Museum di Haarlem (*La predicazione di sant'Antonio da Padova*, inv. K IX 036) e il Willumsen Museum di Frederikssund (*Studio di un uomo inginocchiato*)¹⁹. Alcuni fogli sono inoltre comparsi sul mercato dell'arte²⁰.

Tiziano, bussola di Peterzano

Da questo nucleo, particolarmente ricco e omogeneo sul piano iconografico, stilistico e materiale, emerge la figura di un artista audace e senza dubbio capace di padroneggiare i mezzi tecnici di cui dispone.

3. Tiziano Vecellio
Angelo annunciante
Firenze, Gallerie degli Uffizi,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe



Queste caratteristiche si manifestano fin dai primi schizzi, databili agli anni 1555-1560, benché pochi fogli permettano di apprezzarle appieno. Gli studi realizzati per l'Annunciazione di La Fère (cat. I.2) sono di fatto i più significativi da questo punto di vista: lo stile e l'esecuzione si avvicinano a quelli di Tiziano, di Jacopo Bassano e in certa misura dell'ultimo Paris Bordon e di Bonifacio de' Pitati²¹. "Alumnus" dichiarato del Vecellio, Peterzano dimostra fin dalla gioventù un'adesione all'insegnamento del maestro: non solo ne reinterpreta le invenzioni pittoriche – nei registri del sacro come del profano²² – ma si appropria della maniera di quest'ultimo anche nell'ambito più specifico del disegno. Nelle sue ricerche sulla figura dell'arcangelo Gabriele, il gesto

di Peterzano sembra in effetti riecheggiare quello di Tiziano: il confronto tra il vibrante studio (peraltro quadrettato) (cat. V.3) e il grande schizzo "sfumato" e pittorico del cadorino per l'Annunciazione di San Salvador a Venezia (1558) e quella di San Domenico a Napoli (1557) (fig. 3)²³ non lascia alcun dubbio sul legame che unisce i due artisti all'inizio degli anni sessanta del Cinquecento. Benché Carlo Ridolfi lo ignori del tutto, sarei comunque tentato di riferire a Peterzano le brevi osservazioni da lui formulate a proposito dell'influenza di Tiziano sul giovane Tintoretto²⁴. Inoltre, l'esame del disegno sul retro dell'Angelo annunciante di Tiziano offre indicazioni interessanti per l'analisi dell'evoluzione stilistica di Simone Peterzano all'inizio degli anni settanta del Cinquecento. Gli studiosi si sono spesso interrogati su quella figura drappeggiata che esprime un'intenzione diversa, più scultorea, da parte di Tiziano: "accuratamente studiato nelle ombre profonde e nei lumi bianchi del panneggio"²⁵, il motivo, realizzato verso il 1555, anticipa le ricerche di Peterzano per gli affreschi di San Maurizio e le grandi tele di San Barnaba, in cui la pietra nera e le lumeggiature a biacca danno corpo a figure drappeggiate altrettanto plastiche e vibranti (si vedano cat. V.8-12, V.20-21)²⁶.

Al di là di questi esempi, i disegni di gioventù di Peterzano tradiscono una forte affinità con quelli di Giovan Gerolamo Savoldo, lombardo anch'egli ma senza dubbio già scomparso quando il nostro pittore si avvicinava all'arte. Così come i sorprendenti volti schizzati da quest'ultimo a pietra nera e carboncino (si vedano in particolare i due fogli del J.P. Getty Museum, inv. 83.GB.17 e 89.GB.54), i primi studi di uomo barbuto di Peterzano (oltre a cat. V.1, la cui esecuzione è piuttosto vicina a quella dei due studi del Getty, si veda in particolare inv. Au. B 1802.307 recto e verso, Milano, Castello Sforzesco)²⁷ confermano la sua inclinazione al naturalismo. Una tendenza che il trasferimento a Milano e la vicinanza ad Antonio Campi e Giovan Paolo Lomazzo finiranno per rafforzare.

Peterzano e Tintoretto: un dialogo a distanza

Anche al di là degli apporti successivi della scuola milanese, gli anni di formazione di Peterzano restano decisivi nello sviluppo della sua produzione grafica al di fuori della Serenissima²⁸. Oltre ai pittori fin qui nominati, i cui cataloghi presentano interessanti analogie con quello del nostro artista²⁹,

4. Simone Peterzano
Studio per figura sdraiata
 (Resurrezione, Certosa di
 Garegnano)
 Milano, Castello Sforzesco,
 Gabinetto dei Disegni



l'impatto di Paolo Veronese e di Jacopo Tintoretto sulla pratica del disegno e sulla scelta dei soggetti è altrettanto significativo. I disegni di figure isolate di Veronese, come ad esempio lo studio per *Una donna seduta, vista di schiena* (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1715 F) o lo *Studio di drappeggio* (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 38933r), entrambi eseguiti a pietra nera, con consistenti lumeggiature a gesso bianco nel secondo foglio, condividono lo stesso pittoricismo sperimentato a più riprese da Peterzano durante gli anni 1565-1575 – citiamo in particolare lo studio per un *Nudo maschile* (cat. V.9) e quello per una *Vergine annunciata* (cat. V.2).

Tuttavia, a differenza del più anziano Veronese, Peterzano non si allontana mai realmente dallo studio dal vero. Mentre Caliari condensa volentieri le “prime idee” e gli sviluppi successivi su uno stesso foglio, il nostro artista tende a separarli in maniera molto netta³⁰. Da questo punto di vista il suo metodo si avvicina a quello di Tintoretto, ai cui disegni deve essersi interessato durante gli anni di attività a Venezia, tanto che lo sviluppo di questo legame potrebbe essere inteso sotto forma di un dialogo a distanza. Come il pittore veneziano, Peterzano – impegnato dopo l'arrivo a Milano in due cantieri di decorazioni monumentali per i quali si può supporre abbia dovuto fornire modelli e schizzi preparatori (San Maurizio al Monastero Maggiore,

1572-1573; San Barnaba, 1573) – solo raramente esegue composizioni complete su carta. Forse aveva ancora in mente il celebre episodio del concorso per la decorazione del soffitto della sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco (nel 1564), durante il quale Tintoretto si era fatto notare posizionando una tela dipinta direttamente sul soffitto invece di sottoporre i modelli disegnati ai committenti³¹. In entrambi gli artisti l'atteggiamento nei confronti del disegno è subordinato agli stessi istinti ed esigenze: disegnare dal vero o dal vivo deriva dalla volontà di captare il “naturale” e contribuisce ad accrescere il carattere realista dell'opera dipinta, come voleva la teoria artistica sviluppata a Venezia nel corso del Cinquecento³²; moltiplicare gli studi dal vero permetteva di creare un repertorio di forme e di idee declinabile a proprio piacimento.

“Simone Venetiano” a Milano

Mentre i primi disegni noti di Peterzano si concentrano soprattutto sulla realizzazione di drappeggi³³ schizzati alla maniera di Tiziano, ma secondo un metodo che Bora associa a quello di Tintoretto³⁴, i numerosi studi di nudo (eseguiti in bottega, probabilmente alla presenza di assistenti e allievi del pittore) trovano maggiore sviluppo a partire dagli anni 1575-1580, con la nota eccezione di alcuni disegni, come lo studio per *Lazzaro mendicante*, da cui traspaiono evidenti allusioni al tratto grafico di

Tintoretto³⁵, e di uno studio che proponiamo di associare a un dipinto giovanile identificato di recente e di cui parleremo più avanti. La quantità di questi studi anatomici è particolarmente importante all'interno del “Fondo Peterzano”. L'insieme di questi lavori trova tuttavia maggiori affinità stilistiche con i disegni dei contemporanei milanesi rispetto a quelli di Tintoretto, Tiziano e Veronese.

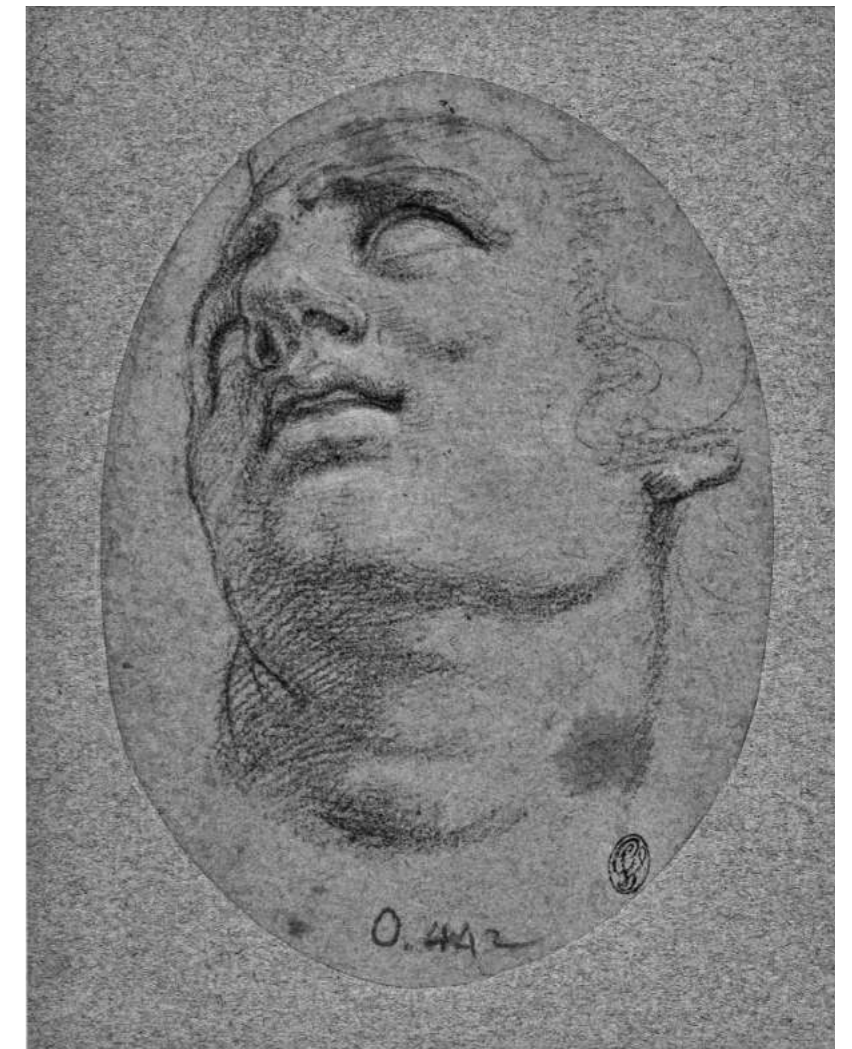
Il superbo schizzo, dal tratto sicuro e preciso, di un giovane uomo sdraiato, osservato di scorcio (fig. 4)³⁶, uno dei numerosi disegni realizzati durante la fase di elaborazione delle decorazioni della Certosa di Garegnano (1578-1582), è la dimostrazione delle affinità, definitivamente fissatesi all'inizio degli anni ottanta del Cinquecento, con le opere grafiche di Antonio Campi, Figino (allievo di Lomazzo) e Aurelio Luini. D'altra parte questi sono in genere i lavori che la critica chiama in causa nel grande dibattito intorno alla presenza di Caravaggio nella bottega

di Peterzano tra il 1584 e il 1588, come nel caso del più celebre dei disegni del maestro, la *Sibilla Persica* (cat. V.14), solitamente messa in rapporto con il non meno celebre *Bacco* della Galleria Borghese³⁷. Gli studi citati, così come la *Figura sdraiata* (cat. V.17) o lo *Studio per un volto femminile*³⁸, offrono indizi probanti circa la maniera di disegnare di Peterzano alla vigilia dell'arrivo del giovane prodigio nella sua bottega: a partire da questi anni la figura umana acquisisce una maggiore potenza plastica, quasi scultorea, tramite “forme stereometriche, regolari”³⁹ che tendono paradossalmente ad allontanarsi dal naturalismo tanto ricercato dall'artista nei primi vent'anni di attività.

Il cantiere di Garegnano si conferma dunque quale momento cardine nella carriera di Peterzano: sul piano pittorico l'artista esprime l'intenzione di evolvere verso una tavolozza più lombarda (ereditata da Moretto da Brescia ed elaborata sul

5. Simone Peterzano
San Giovanni Evangelista
 (Crocifissione, Certosa
 di Garegnano)
 Amburgo, Kunsthalle

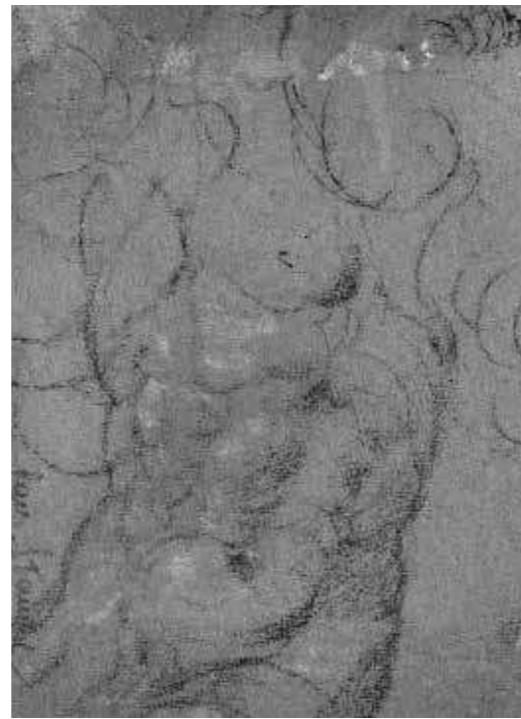
6. Antonio Campi
Testa vista dal basso
 Londra, The British Museum,
 Prints and Drawings
 Department



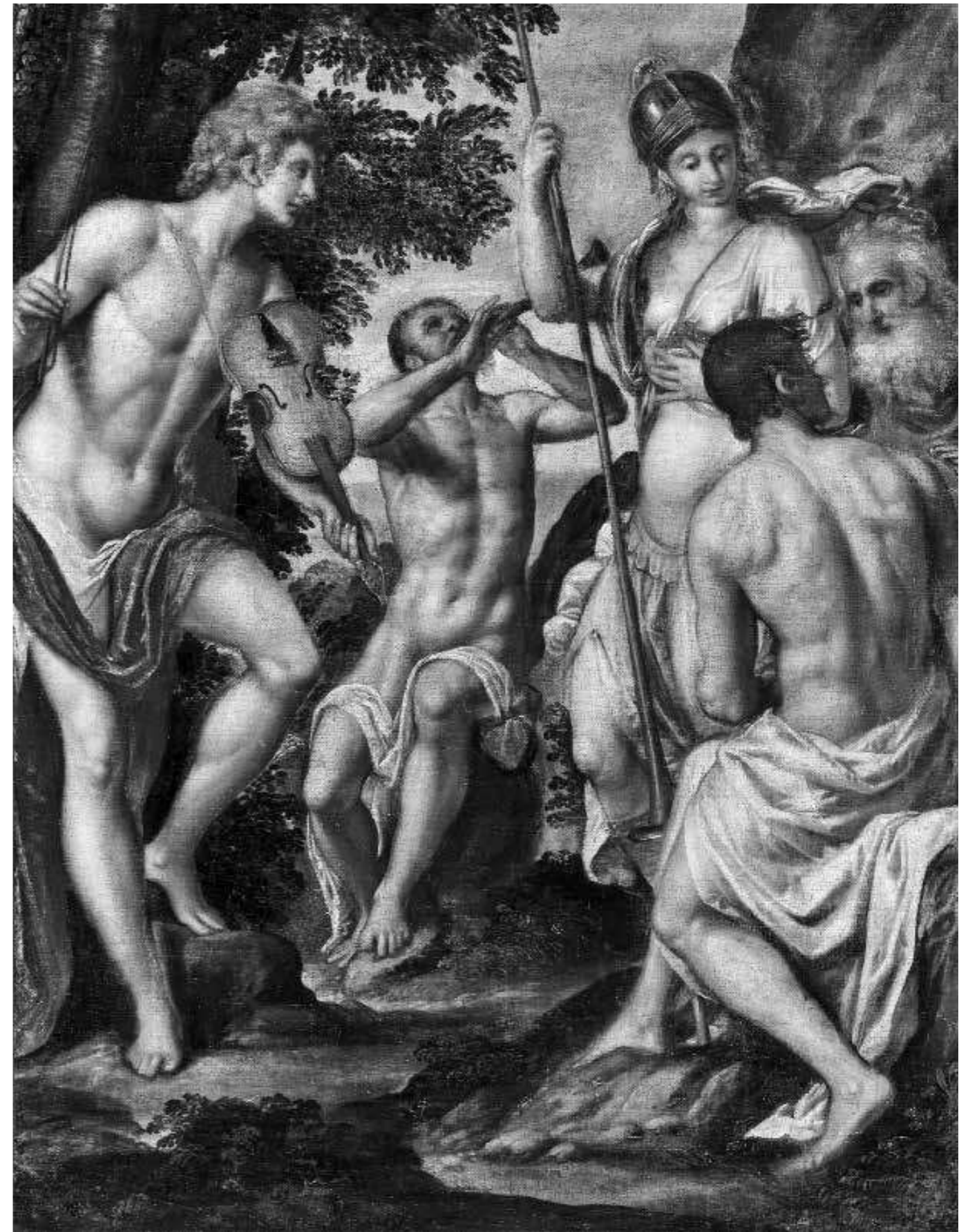
7. Simone Peterzano
Sacra conversazione (pala
maggiore, Certosa
di Garegnano)
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni



8. Simone Peterzano
Studio di un busto,
particolare
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni



9. Simone Peterzano
Apollo e Marsia
Richmond, Virginia Museum
of Fine Arts

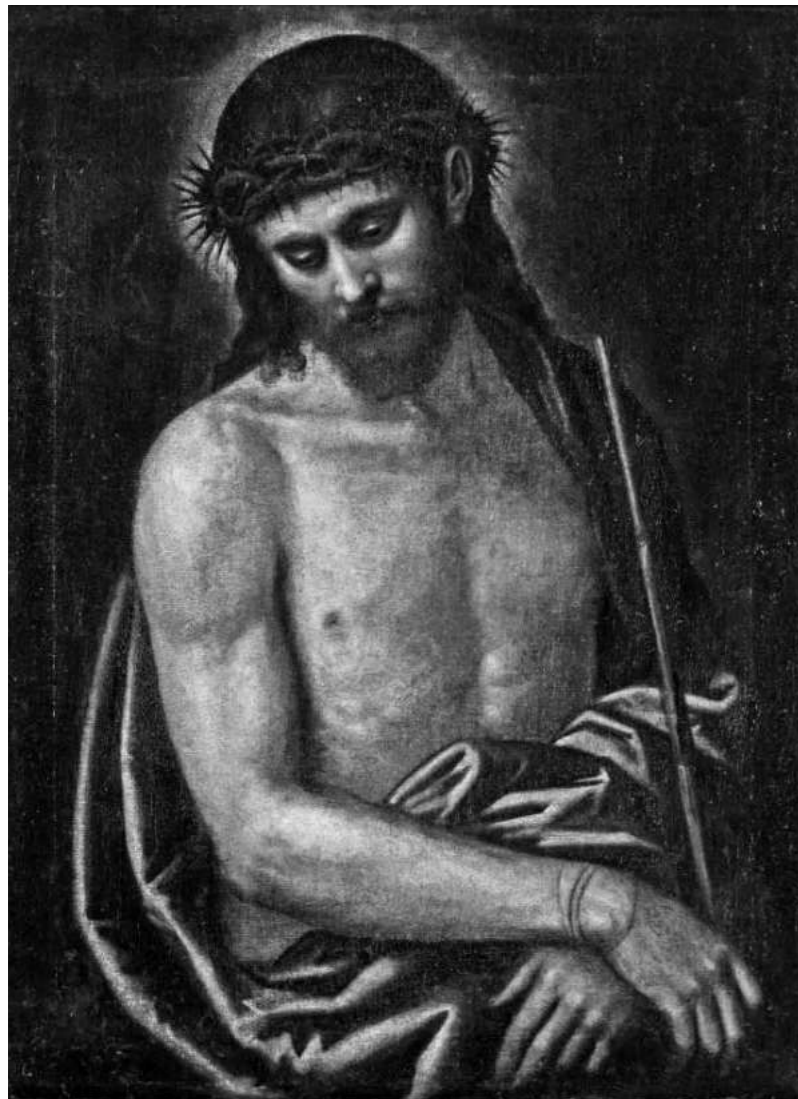


modello dei contemporanei attivi a Milano), mentre nell'ambito del disegno si allontana progressivamente dal linguaggio tizianesco per sposare quello di Campi o Figino (fig. 5)⁴⁰, insegnando all'interno della sua bottega i precetti enunciati da Bernardino Campi nel *Parere* (1584): "ritrarre dal naturale figure nude, o teste, o braccia, o mani, o piedi"⁴¹. Gli scambi tra Peterzano e Antonio Campi evolvono nel corso di questi anni: lo studio di una *Testa vista dal basso* (fig. 6), databile al 1570-1575, sembra in effetti richiamare i primi disegni prodotti da Peterzano a Milano e accordarsi allo stile veneziano (forse secondo la lezione dei Carracci), anche se solo all'apparenza, rimanendo l'esecuzione e il chiaroscuro in questo caso più accurati e meccanici⁴². Così come in pittura, questi legami generano infatti un'autentica emulazione reciproca; se il suo linguaggio evolve sensibilmente a contatto con i pittori milanesi, a sua volta Peterzano può vantare una certa influenza sulla pratica del disegno dei suoi colleghi.

D'altronde l'artista veneto inizia a concepire alcune delle sue rare composizioni proprio in questi anni, probabilmente sotto l'influenza degli artisti milanesi⁴³. Quadrettato e sommariamente lumeggiato a inchiostro, lo studio per la pala dell'altare maggiore della Certosa di Garegnano (fig. 7) è la dimostrazione dell'approccio insolito dell'artista nei confronti di questo tipo di esercizio: Peterzano

procede infatti a una realizzazione approssimativa di elementi come l'architettura e l'articolazione tra le varie figure, per poi realizzare su altri fogli lo studio approfondito dei gesti e degli atteggiamenti dei protagonisti dell'opera. Questo modo di procedere, così come la scarsità di studi di composizioni nell'opera grafica di Peterzano, è particolarmente significativo perché, malgrado le apparenze, segna una fase essenziale nella creazione dell'opera finita, come attesta la quadrettatura. Bora⁴⁴, per il quale la teoria sviluppata da Bernardino Campi illustra al meglio il significato dell'esercizio del disegno per i manieristi milanesi, vi scorge inoltre un indizio importante per l'analisi del metodo artistico del pittore: anche per Peterzano il disegno si rivela un ambito privilegiato di ricerca formale. Come per Tintoretto e i Campi, questa è un pratica di cui non devono essere messi a parte i committenti, ma che accompagna piuttosto le riflessioni dell'artista, la sua ricerca naturalistica, permettendogli inoltre di dare sostanza al suo insegnamento.

È facile immaginare come questo metodo, perseguito anche da altri artisti attivi a Milano negli anni ottanta del Cinquecento, sia stato decisivo nella formazione del giovane Caravaggio: lo studio reiterato di motivi quali i particolari anatomici faceva parte degli esercizi preferiti del maestro, come attestano i numerosi fogli presenti nel "Fondo Peterzano" realizzati da mani differenti⁴⁵.



10. Simone Peterzano
Ecce Homo
Vienna, Kunsthistorisches
Museum

Novità e apporti recenti

Se la sua produzione grafica è stata spesso confusa in passato con quella di altri artisti attivi a Milano negli anni 1570-1590, inclini a moltiplicare come lui gli studi dal vero – pensiamo in questo senso ancora ad Antonio Campi o a Giovanni Ambrogio Figino – Peterzano risulta una figura di difficile individuazione anche in ambito pittorico, senza dubbio perché il suo stile, caratterizzato da numerose influenze venete e lombarde, si avvicina a quello di contemporanei come il veneto Parrasio Micheli o il lombardo Antonio Campi, tra i più citati. L'imponente *corpus* di disegni di cui disponiamo facilita tuttavia la ricerca di nuovi dipinti. In questo senso il confronto di determinati fogli con opere identificate di recente ha permesso di precisare la cronologia dei disegni di Peterzano, come nel caso del gruppo di schizzi preparatori per l'*Annunciazione*

di La Fère, erroneamente associati alla versione più tarda di Venegono⁴⁶.

All'inverso, la recente scoperta di un nuovo dipinto nelle collezioni del Virginia Museum of Fine Arts (Richmond) è andata non solo ad arricchire il catalogo del periodo veneziano dell'artista di un'opera di ispirazione mitologica, verosimilmente un "quadro da camera", ma anche a rafforzare la tesi secondo cui Peterzano avrebbe continuato a utilizzare alcune invenzioni di gioventù nel corso dell'attività milanese. L'opera, una rievocazione del mito di Apollo e Marsia, ispirata alla nota composizione di Agnolo Bronzino (ex collezione Guidobaldo Della Rovere, oggi collezione privata) incisa da Giulio Sanuto nel 1562, e in precedenza ritenuta un dipinto di Lambert Sustris (fig. 9)⁴⁷, è interessante per numerosi aspetti: innanzitutto rivela ancora una volta, ma parecchio in anticipo rispetto agli esempi già noti, l'interesse di Peterzano per la rappresentazione del nudo; conferma poi la sua abilità nell'appropriarsi dei repertori formali e delle tavolozze cromatiche di Veronese, Tiziano e in certa misura di Giuseppe Porta; e infine mostra numerosi motivi ispirati alle incisioni di Parmigianino o del suo allievo veneziano Andrea Schiavone⁴⁸. Se l'esecuzione la avvicina all'*Annunciazione* di La Fère, il cui arcangelo Gabriele sembra quasi un gemello di Apollo, la sua datazione può tuttavia essere leggermente posticipata, al 1565-1570, soprattutto se le associamo uno studio di busto presente sul retro dello studio per *San Barnaba* (cat. V.11). Questo (fig. 8), databile agli anni 1572-1573, potrebbe in effetti essere stato realizzato su un foglio usato in precedenza; lo scarto tra i due momenti di utilizzazione del foglio sarebbe allora di circa cinque anni.

Probabilmente coevo a questo raro dipinto a tema profano, l'*Ecce Homo* (fig. 10), conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna e classificato come di anonimo veneziano⁴⁹, mostra da parte sua interessanti affinità con numerosi disegni dell'artista. I lineamenti del Cristo, i volumi del volto e l'articolazione delle varie parti corrispondono a quelli dello *Studio di volto d'uomo* (fig. 11) per l'affresco del *Ritorno del figliol prodigo* sulla controfacciata di San Maurizio al Monastero Maggiore, datato tra la fine del 1572 e il 1573⁵⁰. Soprattutto il gesto delle due mani incrociate legate con una stretta corda – un particolare reso sfortunatamente meno leggibile a causa dello stato di conservazione della tela – ricorda senza equivoci due studi di mani



11. Simone Peterzano
Studio di volto d'uomo
(*Ritorno del figliol prodigo*,
chiesa di San Maurizio
al Monastero Maggiore)
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni



12. Simone Peterzano
Studio di due braccia legate
(*Ecce Homo*)
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni

legate (fig. 12) attribuiti di recente alla bottega di Peterzano, dei quali sarei incline ad assegnare la paternità dell'artista soltanto alla versione più piccola⁵¹. Diversamente da quanto affermato per il dipinto menzionato in precedenza, si può constatare come mettere in relazione disegni già identificati con un'opera di recente attribuzione possa condurre alla rivalutazione di tali disegni.

Segnaliamo infine una *Nascita della Vergine*, apparsa sul mercato dell'arte milanese nel 2018⁵², per la quale potrebbero essere stati realizzati numerosi schizzi. Se non è possibile che l'opera, dati il suo formato e le sue dimensioni, sia direttamente legata alla decorazione dei pannelli dell'organo della chiesa di Santa Maria presso San Celso sul tema della *Vita della Vergine* (1577), ne può forse essere stata una prefigurazione, tanto il suo stile ricorda le opere di Tintoretto. Queste grandi tele,

oggi perdute, valsero a Peterzano le lodi degli autori delle guide di Milano almeno fino al 1776, quando fu pubblicata la *Notizia delle pitture, sculture e architetture* di Bartoli⁵³. Si può facilmente immaginare che una consistente mole di studi ne abbia preceduto la realizzazione. Peterzano, "pittore Bg^{no}", fa riferimento d'altra parte, nel contratto registrato da Pompeo Vimercati nel 1577, a uno "schizzo" dei pannelli mostrato ai committenti⁵⁴; tra questi lo *Studio di una figura femminile che prende degli indumenti da un paniere* e una serie di studi eseguiti con la stessa tecnica e sullo stesso supporto (carta azzurra)⁵⁵ sono databili ai primi anni di attività di Peterzano a Milano e si accordano con l'iconografia della *Nascita della Vergine*. Lo stile, più vicino ai disegni prodotti intorno agli anni 1565-1570, invita tuttavia a interrogarsi una volta di più sulla permanenza di motivi giovanili nell'opera matura dell'artista.

Ringraziamenti

Alessia Alberti e Maria Rita d'Amato del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco per la collaborazione e i preziosi consigli offerti nel corso della preparazione di questo saggio, così come Francesca Rossi che mi ha generosamente indirizzato durante le mie prime ricerche sul "Fondo Peterzano".

* Questi tre termini compaiono nel sonetto composto da Giovan Paolo Lomazzo (cat. III.3) in omaggio al dipinto *Angelica e Medoro* di Simone Peterzano (cat. III.2).

¹ Morassi 1934, p. 103.

² Consegnati in "due grossi volumi miscelanei di disegni e stampe" (Soprintendenza per i beni storici artistici di Milano, protocollo n. 257, 25 marzo 1924, *Al Ministero della Pubblica Istruzione [...] Milano Santuario di S. M. presso S. Celso alienazione di oggetti d'arte [...]*; citato in Dallaj 2012, p. 34 e p. 39, n. 5), i 2611 fogli acquisiti dal Comune di Milano il 25 marzo 1924 sono andati ad arricchire le collezioni pubbliche italiane di un raro nucleo di disegni provenienti dalle botteghe milanesi del Cinque-Settecento. Noti dalla fine del secolo precedente, i due volumi potrebbero essere stati di proprietà dello scultore milanese Annibale Fontana (Dallaj 2012; Terzaghi 2015). Dopo il trattamento (e dopo lo smontaggio dei volumi), i fogli furono raggruppati per insieme: a uno dei due, ben presto studiato da Baroni e Beretta (affiancati dal fotografo Mario Perotti) fu dato il nome di "Fondo Peterzano" (si veda Rossi 2012, pp. 16-24 e p. 29, n. 11).

³ Si veda il saggio di Simone Facchinetti in catalogo.

⁴ Gigli 1615, p. 7: "Simone Petenzano [sic] ancora scopro / Al suo Maestro ir dietro à lungi passi, / Ch'or del'eternità scolto è nel Tempio / Co'gli altri famosissimi, e più vegli".

⁵ Lanzi 1809, II, p. 442, citato da Rossi 2012, p. 24. La riscoperta dell'artista da parte di Morassi portò alla pubblicazione di nuovi documenti d'archivio nei quali l'epite-

to “Venetiano” compare accanto al nome “Simone” (Morassi 1934, p. 104).

⁶ Beretta 1943; Baroni 1944.

⁷ *Simone Peterzano* 2012, pp. 127-129.

⁸ Pevsner 1928-1929; Bora 2002; Bora 2012; Franco Fiorio 1974; Rossi 2012; Rossi 2014-2015.

⁹ Gregori 1992; Gregori 2002, Gregori 2011b. L'autrice, che è un'autorevole studiosa dell'opera di Caravaggio, è stata la prima a interessarsi al “giovane” Peterzano e ad attribuire numerose opere inedite al “catalogo veneziano”. I suoi contributi si sono tuttavia limitati – per così dire – all'ambito della pittura.

¹⁰ Dal Pozzolo 2012b. Il lungo articolo di Enrico Maria Dal Pozzolo è in parte dedicato al catalogo di opere grafiche di Simone Peterzano; si veda a questo proposito pp. 143-147 e figg. 21-27 (pp. 147-152).

¹¹ Frangi 2016; segnaliamo anche Pavesi 2016.

¹² C. Brouard, in *Heures* 2017, p. 127, n. 51.

¹³ Petró 2014. Si veda anche Terzaghi 2015.

¹⁴ *Il sermone di sant'Antonio da Padova*, matita e inchiostro nero (quadrettato), 381 x 301 mm, inv. 12800 F; si veda Bora 2002, p. 8 e tav. 10; l'attribuzione risale a Bert Meijer ed è segnalata da van Tuyll van Serooskerken 2000, p. 392. *Studio per la figura di un apostolo*, inchiostro nero diluito, lumeggiature a biacca, carta azzurra, 380 x 234 mm, inv. 7404 S; si veda Bora 2012, p. 58, fig. 6: la montatura reca l'attribuzione a Peterzano (“Mario di Giampaolo 1984”); l'opera è stata catalogata sotto il nome di Tiziano.

¹⁵ Matita e inchiostro nero, inchiostro nero diluito, lumeggiature a biacca su tracce di gesso bianco, carta avorio, 287 x 239 mm, Chicago, The Art Institute, inv. 1922.56.58; si veda *Simone Peterzano* 2012, p. 105, cat. 26a.

¹⁶ Questo disegno (matita e inchiostro nero, inchiostro nero diluito, lumeggiature a biacca, carta azzurra ossidata, Londra, British Museum) è uno studio preparatorio per la *Presentazione della Vergine*, opera databile all'ultimo periodo di attività del pittore, verso il 1585-1590 (olio su tela, 350 x 200 cm, Sant'Angelo Lodigiano); Gnaccolini (2009, fig. 238) ha anche pubblicato una *Presentazione di Gesù al Tempio* (collezione privata), peraltro anteriore alla nostra opera. *Donna che si bagna* (studio per la *Nascita della Vergine*), pietra nera e gesso bianco, carta azzurra (quadrettata), 218 x 214 mm, Londra, The Courtauld Gallery, inv. D.1952.RW.3044; si veda Bora 2012, pp. 53 e 56.

¹⁷ Bora 2002: i quattro disegni identificati dall'autore sottolineano due aspetti della produzione grafica di Peterzano: da una parte una serie di studi di volti, uno dei quali si avvicina a quelli per *Angelica e Medoro* (cat. III.2), e dall'altra uno studio per *San Paolo* situato in primo piano nella pala d'altare di Ognissanti (Monza, chiesa di Santa Maria del Carrobiolo).

¹⁸ Pietra nera, gesso bianco, inchiostro nero diluito, carta azzurra, 372 x 180 mm, Amburgo, Kunsthalle, inv. 21562.

¹⁹ Rispettivamente: matita e inchiostro nero, biacca, carta azzurra ossidata, 510 x 416 mm, Haarlem, Teylers Museum, inv. K IX 036, in Bora 2002, p. 8 e tav. 8; matita, inchiostro diluito, inchiostro nero, biacca, carta verdastra, Frederikssund, Willumsen Museum, in Bora 2002, p. 9, tav. 14 e Bora 2012, p. 57 e fig. 3.

²⁰ *Studio di testa (angelo?)*, pietra nera, gesso bianco, carta azzurra, 300 x 192 mm, Marty de Cambiaire (Parigi); *Studio di testa di uomo barbuto*, pietra nera, gesso bianco, carta azzurra, 190 x 162 mm, Maurizio Nobile (Parigi/Bologna); *Il miracolo della mula di sant'Antonio da Padova*, matita e inchiostro nero, inchiostro diluito, gesso bianco, carta, 400 x 300 mm, Artcurial (Parigi, 2 aprile 2019, lot. 263).

²¹ Per un'introduzione a questi artisti e all'evoluzione della loro pratica grafica si veda Rearick 2001.

²² Dal Pozzolo 2012a.

²³ *Angelo annunciante*, 1555 circa, pietra nera, carboncino, lumeggiature a gesso bianco, carta azzurra, 422 x 279 mm, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 12903 F; si veda Chiari Moretto Wiel 1989, cat. 37.

²⁴ Si veda a questo proposito Marciari 2018, pp. 28-29: l'autore fa riferimento al celebre passaggio della *Vita* di Tintoretto in cui Ridolfi sottolinea l'apporto del maestro cadorino, che Tintoretto copiava “di continuo” (Ridolfi 1648, II, p. 6).

²⁵ Chiari Moretto Wiel 1989, cat. 37.

²⁶ Oltre a questi, abbozzati alla maniera del maestro cadorino, segnaliamo gli studi successivi, tutti eseguiti a pietra nera e lumeggiati a gesso bianco, su carta azzurra, e conservati presso il Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano: *Studio di una figura maschile drappeggiata* (312 x 218 mm, inv. Au. B 1802.5); *Studio per san Giovanni (Pietà di Casolate)*, 380 x 233 mm, inv. Au B 1802.25 (Bona Castellotti 1979, fig. 58a); *Studio per una figura drappeggiata*, 256 x 158 mm, inv. Au A 1717.43 r, motivo rilavorato e completato inv. Au. B 1802.68; *Studio di una figura femminile, mani giunte*, 353 x 172 mm, inv. Au. B 1802.123 r.

²⁷ *Simone Peterzano* 2012, p. 114. Notiamo la presenza di uno *Studio di testa d'uomo barbuto, vista di tre quarti*, dal *ductus* molto vicino a quello di Savoldo nel “Fondo Peterzano” (*Simone Peterzano* 2012, p. 165, n. 98).

²⁸ Cfr. Marciari 2018: nel volume, che mira a contestualizzare la pratica del disegno in Tintoretto, l'autore lascia intendere come la critica in genere associ all'area veneziana l'utilizzo di pietra nera e carta azzurra. Non c'è bisogno di contestare ulteriormente questo assunto, d'altronde smentito dalla grande varietà di supporti, tecniche e metodi degli artisti coevi a Tintoretto. La produzione di Simone Peterzano permette tuttavia di misurarsi con l'importanza di questo luogo comune: l'artista, fuori dal suo ambiente di origine, privilegia in effetti nel corso di tutta la carriera la tecnica della pietra nera e l'utilizzo della carta azzurra (forse anche prodotta a Venezia) per realizzare le sue opere. Questa costante ha senza dubbio valore di firma se vogliamo credere all'utilizzo tardivo che è stato fatto di questi materiali; si veda Rossi 2014-2015, pp. 131-136.

²⁹ Lo stesso dicasi della *Testa di san Girolamo* attribuita a Bonifacio de' Pitati (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. R. 56.66; si veda Rearick 2001, p. 111, fig. 50), che presenta un tratto grafico molto vicino a quello del *Profilo di uomo barbuto* di Peterzano (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Au. A 1717.11).

³⁰ Bora 2002, pp. 6-8. L'autore analizza il modo di procedere di Peterzano alla luce di disegni dall'iconografia talvolta molto affine. Gli studi per *San Paolo* (1582-1584; Berlino, Milano) sono così interpretati come due sequenze per uno stesso progetto, una dapprima eseguita a matita e lumeggiata a biacca, poi un'altra a pietra nera con lumeggiature a gesso bianco. Su Veronese si veda il recente Dalla Costa 2018.

³¹ L'episodio è narrato da Giorgio Vasari (1568) e serve da riferimento a Rearick (2001, p. 159) per rievocare il singolare rapporto dell'artista con il disegno: “Sembra che Jacopo eseguisse solo raramente persino gli schizzi compositivi preliminari [...]”.

³² Su questo punto si veda il recente Whistler 2017, pp. 29-33.

³³ Il “Fondo Peterzano” è composto da un numero molto significativo di disegni di drappaggi, che furono probabilmente prodotti nell'ambito della bottega a partire dal 1575 circa. Essi si iscrivono nella tradizione lombarda nata con Leonardo da Vinci e dimostrano il ritorno di interesse per la teoria leonardesca alla metà del Cinquecento a Milano. Peterzano fu probabilmente ricettivo rispetto all'arte e all'ere-

dità del maestro toscano; le sue amicizie, tra cui quelle con il pittore Lomazzo e probabilmente con Annibale Fontana (che fu senza dubbio il proprietario dei disegni del “Fondo Peterzano”), gli consentivano di essere a conoscenza dei dibattiti che agitavano l'ambiente artistico milanese negli anni 1570-1580. Si veda soprattutto Bora 2012, pp. 52-53.

³⁴ Bora 2012, p. 53. L'ipotesi secondo cui Peterzano lavorava dapprima a partire da “modelli”, sull'esempio di Tintoretto (che, secondo Ridolfi, disegnava “da' corpi naturali [...]” e “esercitavasi anche nel far piccioli modelli di cera e di creta, vestendoli di cenci, e ricercandone accuratamente colle pieghe de' panni le parti delle membra”), vale anche per uno dei contemporanei dell'artista, Bernardino Campi (autore del breve trattato *Pavere sopra la pittura*, 1584), per il quale le ricerche e il disegno dal vero dovevano basarsi su “modellini di cera in numero uguale a quello delle figure da rappresentare nella scena” (Bora 2012, p. 53).

³⁵ Pietra nera e gesso bianco su carta azzurra, 175 x 222 mm, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802.529.

³⁶ Baroni (1944, tav. IV, fig. 2) ha pubblicato per la prima volta questo disegno preparatorio alla *Resurrezione* della Certosa di Garegnano, sottolineandone i legami formali con l'opera di Malosso. Rossi (2014-2015, p. 138, fig. 8) ha rievocato il “controllo estremo dei segni”, elaborati in reazione alle raccomandazioni dei Certosini, desiderosi di vedere nelle figure “somma honestà et gravità” (documento citato in Baroni 1968, p. 15).

³⁷ Calvesi 1954, pp. 129-130.

³⁸ Pietra nera, lumeggiature di bianco, carta azzurra, 229 x 173 mm, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802.33; si veda *Simone Peterzano* 2012, p. 119, n. 38.

³⁹ Rossi 2014-2015, p. 139. Si veda anche Franco Fiorio 1974, p. 89, per cui anche questo periodo segna una svolta nell'atteggiamento di Peterzano; cito: “qui il percorso grafico sciolto e scorrevole si assottiglia o si ispessisce suggerendo la densità delle forme”.

⁴⁰ *San Giovanni Evangelista (Studio per Crocifissione)*, 1578 circa, pietra nera, inchiostro nero diluito, gesso bianco, carta azzurra, 422 x 279 mm, Amburgo, Kunsthalle, inv. 21562.

⁴¹ Citato in Bora 2002, pp. 11-12 (e Bora 2012, p. 53).

⁴² Bora 2011, p. 164.

⁴³ Si veda Bora 2011.

⁴⁴ Bora 2002, pp. 6-8.

⁴⁵ Sarebbe inutile riassumere qui la vasta bibliografia relativa alla formazione di Caravaggio nella bottega di Peterzano. Rimando tuttavia ai seguenti studi: Bora 2002; Bober 2012; Berra 2005. Quest'ultimo formula inoltre l'ipotesi secondo cui Caravaggio sarebbe entrato dapprima in qualità di allievo assistente nella bottega, così come Francesco Alicati, giuntovi nel 1575 (Berra 2005, p. 208).

⁴⁶ Baroni 1944, tav. VII, figg. 1, 2; tav. VIII, fig. 1.

⁴⁷ L'opera (olio su tela, 73,66 x 53,34 cm) sembra inedita; apparteneva a Everett Fahy, che ne ha fatto dono al museo nel 2016. L'incisione del Sanuto – tre fogli incisi con la tecnica del bulino su rame (misura complessiva: 54 x 132 cm) – è firmata e datata “In Vinigia II di XVIII di Luglio MDLXIII Di VE. Divotiss. et humiliss. servitore Giulio Sanuto”. È più probabile che Peterzano abbia visto questa interpretazione del Sanuto piuttosto che la versione dipinta.

⁴⁸ In primissimo piano, ad esempio, la figura – di certo topica del manierismo – di un giovane uomo visto di spalle ricorda uno degli “ignudi” della Cappella Sistina, motivo reinterpretato da Parmigianino nei *Due amanti*, 1527-1530, incisione, 148 x 105 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 26.70.3(102). Peterzano esegue la figura

con un forte senso di realismo, paradossalmente rafforzato dal trattamento della muscolatura della schiena per mezzo di fini velature, unificate da un gioco delicato di ombre e lumeggiature brillanti.

⁴⁹ 1565-1570 circa, olio su tela, 82 x 62 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1827.

⁵⁰ Fiorio 2000.

⁵¹ Le due opere sono eseguite a pietra nera, con leggere lumeggiature a gesso bianco, su carta azzurra ossidata. Una presenta dimensioni molto modeste (80 x 137 mm, inv. Au A 1717.220) e mi sembra corrispondere al tratto grafico di Peterzano (il confronto con la *Sibilla Persica* si rivela convincente), mentre l'altra, di dimensioni più importanti (133 x 205 mm, inv. Au. A 1717.228) e di realizzazione più asciutta, benché molto vicina alla prima, potrebbe risalire alla bottega del pittore. *Simone Peterzano* 2012, pp. 130-131, nn. 52-53.

⁵² Olio su tela, 74 x 153 cm, Roma, Finarte, 27 novembre 2018, lot. 203.

⁵³ Terzaghi 2015; Francesco Bartoli (1776, p. 189): “Le Portelle dell'Organo sopra la porta Maggiore, furono dipinte da Simone Peterzano; che vi fece al di dentro lo Spozalizio di M. V., e l'Ascensione di Cristo; e al di fuori la Nascita della Beata Vergine”.

⁵⁴ Pevsner 1928-1929, p. 288, ne pubblica l'estratto (Milano, Archivio di Stato, Notarile, Pompeo Vimercati, 1577/726).

⁵⁵ Pietra nera, lumeggiature a gesso bianco, carta azzurra, 207 x 157 mm (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Au. B 1802.71). Citiamo anche i fogli successivi, sullo stesso tema: Au. A 1717/1 r; Au. A 1717/34 r.

Modelli figurativi nella fase milanese di Peterzano

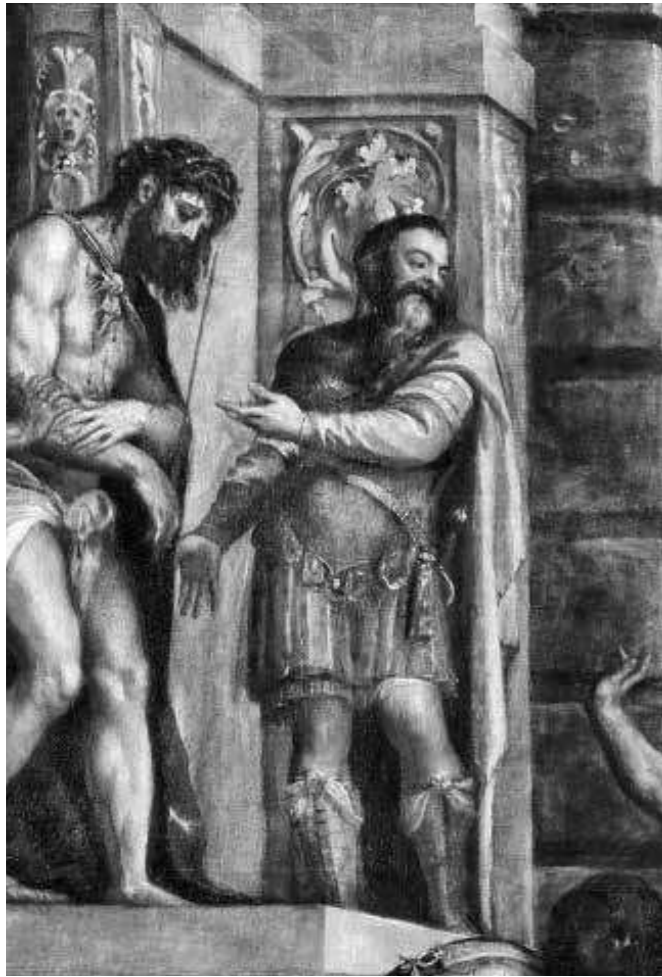
Un'indagine sui modelli figurativi di Peterzano è stata intrapresa, per accenni, solo in anni recenti, a partire, nello specifico, da alcuni contributi di Mina Gregori e, in seguito, di Enrico Maria Dal Pozzolo, in cui si è riproposto con forza il tema delle componenti venete del pittore¹. Aggiustando il tiro rispetto alla visione unicamente "lombarda" di Longhi, sono così riemersi, nelle fasi precoci dell'attività di Simone, i tratti artistici di Tiziano e Tintoretto, e sono state segnalate singole riprese da questi artisti; non è però stata intrapresa alcuna ricerca sui suoi debiti figurativi durante gli anni lombardi, trascurando così tutto il sistema di rimandi e citazioni che, nei dipinti della maturità, appare in modo palese. Manca poi uno studio sui contatti di Peterzano con il mondo delle incisioni di traduzione, un fenomeno che oggi, rispetto a qualche decennio fa, si conosce molto meglio; pur senza offrire novità clamorose, gli esiti di questo primo tentativo di analisi permettono di mettere meglio a fuoco la personalità dell'artista, registrandone anche, negli anni maturi, un aggiornamento sulla cultura figurativa romana (e in particolare su Federico Zuccari) che, fino a ora, non era stato mai discusso nel dettaglio².

Per cominciare, si può ripartire da quanto, autorevolmente, è stato già detto; constatando come, nei dipinti d'esordio al Monastero Maggiore e a San Barnaba (1572-1573), Peterzano si sia presentato al pubblico milanese con opere in cui appaiono, trasportati quasi di peso, evidenti prestiti tizianeschi:

a San Maurizio, nella lunetta affrescata con *Mosè che spezza le tavole della legge* c'è ad esempio una citazione palese (fig. 2) dall'*Ecce Homo* (1543) del Vecellio oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 1), mentre, nella *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* in San Barnaba, la terza figura maschile da sinistra riprende la posa obliqua e instabile di uno degli apostoli nella *Pentecoste* (1555) oggi a Santa Maria della Salute; nello stesso dipinto, il primo personaggio a destra riecheggia invece la postura dell'alabardiere di schiena dell'*Allocuzione del marchese d'Avolos* al Prado (1541 circa). Si tratta di citazioni singole, inserite in opere di ampio respiro (che, in generale, più che Tiziano, sembrano richiamare Tintoretto)³ e forse tratte da ipotetici disegni portati dalla laguna, di cui però non rimane traccia.

È in un momento leggermente successivo che, in Peterzano, si cominciano a riconoscere suggerimenti compositivi provenienti da stampe di traduzione. In questo reinterpretare motivi altrui non c'è, ovviamente, nulla di clamoroso o di troppo diverso da molti altri artisti dell'epoca. È inutile qui ribadire come il Cinquecento sia stato il secolo della prima grande diffusione di materiale inciso, di cui va assolutamente considerata l'importanza nel creare connessioni e legami tra scuole e personalità diverse; una circolazione di idee relativamente veloce, mai vista in tempi precedenti, che oggi merita, al di là delle singole specializzazioni disciplinari, di essere riconsiderata come una sorta di cartina tornasole degli sviluppi della cultura artistica⁴.

Simone Peterzano
Mosè spezza le tavole della legge e Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio
Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore, controcacciata



1. Tiziano Vecellio
Ecce Homo, particolare
 Vienna, Kunsthistorisches
 Museum

2. Simone Peterzano
*Mosè che spezza le tavole
 della legge*, particolare
 Milano, San Maurizio al
 Monastero Maggiore,
 controfacciata

Anche se non ci sono prove certe in tal senso, si può ipotizzare che la dimestichezza di Peterzano con le stampe risalisse già ai tempi della frequentazione tizianesca; sono infatti noti sia l'interesse del Vecellio per le potenzialità "promozionali" del mezzo incisario, sia lo stesso sodalizio con Cornelis Cort, che dal 1567 deteneva una sorta di "privilegio" ufficiale per la diffusione "a rame" dei dipinti del cadorino⁵; non va nemmeno escluso che, proprio per questa autorevole frequentazione comune, Peterzano e Cort non possano essersi conosciuti di persona.

Al di là di questo, è comunque risaputo come le incisioni fossero abitualmente (e ampiamente) saccheggiate anche in territorio milanese: è ben nota infatti la stroncatura polemica, nel trattato di Giovan Battista Armenini (che aveva visitato la Lombardia stringendo amicizia con Bernardino Campi), nei confronti della "pigrizia" dei pittori del primo Cinquecento nell'ex capitale sforzesca, che, a suo dire, approfittavano della poca cultura artistica dei loro committenti riproponendo a bella posta



motivi tratti da incisioni senza apporre il minimo contributo personale⁶.

Lo snodo, in questo senso, si ha con il grandioso ciclo della Certosa di Garegnano (1578-1582), in cui Peterzano, divenuto ormai uno fra gli artisti più importanti nel capoluogo lombardo, aveva nuovamente riproposto, nelle pareti laterali del presbitero, scene di ampio respiro, affollate da un corposo numero di figuranti, orchestrate, rispetto a San Barnaba e San Maurizio, in modo più armonico, meno concitato. Anche qui, le immagini si mostrano ricche di rielaborazioni da spunti appresi in laguna: i cieli sono mossi, variopinti, solcati da nuvole corpose e da fronde di alberi in movimento; le fattezze delle due raffigurazioni della Vergine richiamano Savoldo, mentre le posture instabili e nervose e gli abiti sfarzosi e coloratissimi rimandano rispettivamente a Tintoretto e Veronese. Tuttavia, nell'impaginazione dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 3), è visibile una chiara ripresa da una fonte veneziana diversa dal solito: si tratta di un affresco di Federico



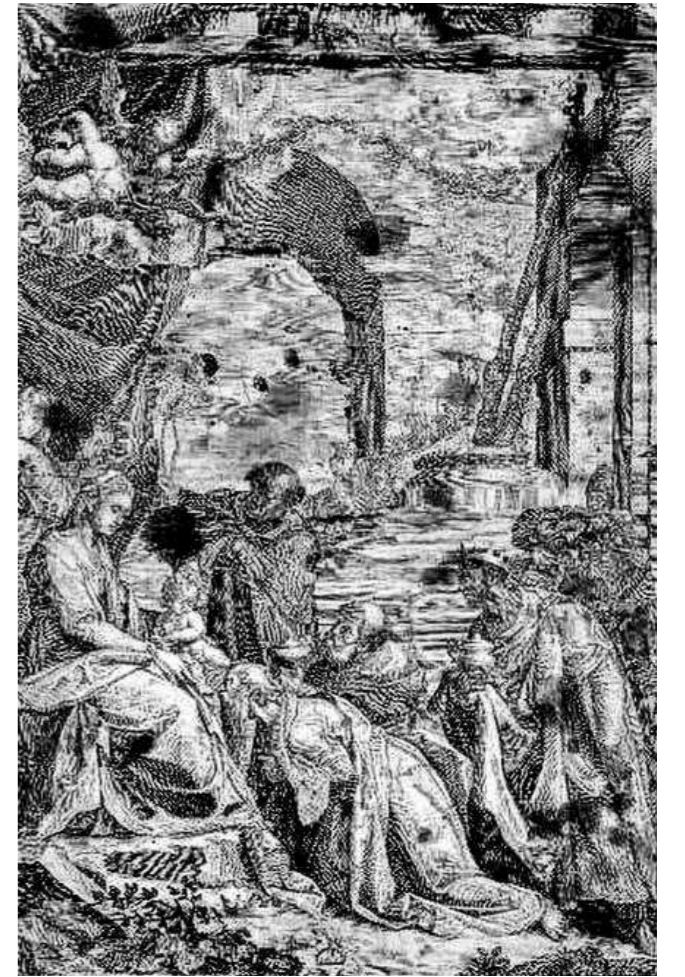
3. Simone Peterzano
Adorazione dei Magi,
 particolare
 Milano, Certosa
 di Garegnano

4. Cornelis Cort (da
 Federico Zuccari)
Adorazione dei Magi
 Incisione a bulino

Zuccari (1564; cappella Grimani in San Francesco della Vigna), quasi certamente mediato da un bulino dello stesso Cort (fig. 4)⁷.

Al di là dell'identità di soggetto, la dipendenza diretta è segnalata dalla somiglianza tipologica e dalla postura del re mago anziano in ginocchio, che attraversa obliquamente la metà inferiore dello spazio compositivo occupandone quasi per intero la base, secondo un identico schema compositivo. Anche la presenza, sulla sinistra, di un analogo arco in rovina contribuisce ad accomunare le opere dei due artisti, mostrando però, pur nella ripresa chiara e visibile di un prototipo altrui, come Peterzano eviti di imitare passivamente il collega, interpretandone le forme in un'accezione più inquieta e nervosa.

Rispetto alle citazioni tizianesche degli esordi, è possibile qui notare un diverso utilizzo del modello: non sono le figure singole, ma è un'ampia parte della composizione a mostrare un vero e proprio prestito diretto. Non è detto che questa maggio-



re passività nel ricorrere a elaborazioni altrui sia dovuta a un calo dello slancio "inventivo" dell'artista; certo è che questa virata in senso centroitaliano è ben visibile anche nell'impaginato verticale delle tre tele dell'abside, fra le quali si nota anche una citazione diretta dalla *Caduta di san Paolo* dipinta dal fratello maggiore di Federico Zuccari, Taddeo, a San Marcello al Corso a Roma; anche in questo caso, senza immaginare un soggiorno capitolino, è possibile che a fare da tramite sia stata un'incisione, in questo caso di Cherubino Alberti (1575)⁸. Contestualmente, lo sguardo verso gli Zuccari, sempre studiati attraverso incisioni, affiora anche in altre opere del catalogo peterzanesco, come la *Presentazione al Tempio* di Sant'Angelo Lodigiano (fig. 5), ugualmente ripresa, in modo non pedissequo ma comunque puntuale, da un modello di Taddeo, inciso a bulino da Cort e stampato da Antonio Lafrery (fig. 6)⁹.

Esiti inaspettati emergono anche osservando sotto questa luce uno fra i dipinti più noti dell'ar-

tista, la *Deposizione* di San Fedele (fig. 8). Si tratta di un'opera dalla cronologia discussa, che è stata interpretata in chiave di omaggio al manierismo fiorentino, con la proposta di ipotetici confronti con la pala di Francesco Salviati già nella chiesa veneziana del Corpus Domini, oggi a Brera¹⁰. In realtà, anche in questo caso, i paragoni più calzanti sono con due stampe di Cornelis Cort, tratte rispettivamente da Taddeo Zuccari e Giulio Clovio (figg. 7, 9)¹¹. È particolarmente eloquente il confronto con l'incisione zuccaresca, richiamata in modo palmare nella figura di Cristo (dalla cintola in su), nella posizione della Vergine (che in Peterzano è scambiata con una delle pie donne) e, con qualche minima variazione, nelle movenze degli altri personaggi. I debiti nei confronti dell'idea compositiva di Clovio sono invece riconoscibili nella posizione delle gambe di Gesù e nel modo in cui la "lastra sepolcrale" sporge ad angolo, nella parte inferiore sinistra della composizione.

Il denominatore comune tra Peterzano, Zuccari, Salviati e Clovio va comunque ricercato in area raffaellesca, e nello specifico in una stampa di Marcantonio Raimondi, ben nota in area lombarda¹²

come, per inciso, la maggior parte del *corpus* grafico dello stampatore emiliano, abitualmente (e passivamente) saccheggiato, a Milano, fin dalla prima metà del secolo, come attesta anche il già ricordato passo di Armenini¹³. Se è vero che modelli del Sanzio erano già da tempo sfruttati in Lombardia (da Giulio Campi, Callisto Piazza o Girolamo Figino), questa decisa virata peterzanesca si mostra in linea con quanto già accadeva in ambiente romano, con quel "recupero del Rinascimento" (unito a un sostanziale rigetto della maniera) legato alle istanze controriformate per un'arte sacra più piana, leggibile e didascalica¹⁴. In questo modo la *Pietà* di San Fedele si pone in rapporto con opere quali la *Madonna del serpe* di Ambrogio Figino (che sembra combinare i modelli raffaelleschi della *Madonna del cardellino* con la *Madonna del passeggio*) o con una scultura monumentale come la celebre *Assunta* di Annibale Fontana, anch'essa ispirata all'appena ricordata stampa di Raimondi¹⁵. Un simile interesse per modelli centroitaliani di inizio secolo (sempre mediato, verrebbe da dire, dalle sole incisioni) è visibile anche in altre opere peterzanesche di questi anni: ne è un esempio l'impianto compositivo

5. Simone Peterzano
Presentazione al Tempio
Sant'Angelo Lodigiano,
chiesa parrocchiale

6. Cornelis Cort
(da Taddeo Zuccari)
Presentazione al Tempio
Incisione a bulino



7. Cornelis Cort
(da Taddeo Zuccari)
Pietà
Incisione a bulino

8. Simone Peterzano
Deposizione
Milano, San Fedele

9. Cornelis Cort
(da Giulio Clovio)
Pietà
Incisione a bulino



10. Jacopo Caraglio
(dalla cerchia di Raffaello)
Pentecoste
Incisione a bulino



11. Simone Peterzano
Pentecoste
Milano, Sant'Eufemia



12. Paolo Veronese
Annunciazione
Firenze, Gallerie degli Uffizi

13. Simone Peterzano
Annunciazione, particolare
Milano, Museo Diocesano

della *Pentecoste* di Sant'Eufemia a Milano (fig. 11), che ricalca un archetipo elaborato dagli allievi di Raffaello dopo la morte del maestro per un arazzo della cosiddetta "Scuola Nuova"; riprodotto, in questo caso, da un'incisione di Jacopo Caraglio (fig. 10)⁶.

Tirando le somme, va constatato che, dopo la frequentazione tizianesca e la precoce conoscenza di Tintoretto e Zuccari in area veneta, all'altezza del ciclo di Garegnano era stato proprio il rinvio alle stampe di Cort a confermare, per il Peterzano milanese, l'allure di artista particolarmente aggiornato. Per quanto riguarda la fase successiva della sua carriera, l'impressione (tutta da verificare) è che, con il trascorrere del tempo, la cultura artistica di Simone si sia un po' cristallizzata, rimanendo impermeabile, ad esempio, alle novità dell'ultimo quarto del secolo; pure, anch'esse, ampiamente diffuse dalle stampe di Cort e colleghi. Tutto ciò si deve forse alla particolare indole del maestro di Caravaggio, sempre sobria e lontana dagli eccessi. Il suo essere, in sostanza, antimanierista, fu quindi ben lungi dal rappresentare una scelta di comodo, utile a procurargli commissioni ecclesiastiche nell'età dei Borromeo; fu infatti il suo stesso temperamento a precludergli qualsiasi interesse per gli altri sviluppi di successo della pittura controriformata, rappresentati, da un lato, dal sentimentalismo di Barocci e, dall'altro, dal michelangiolismo riformato di Girolamo Muziano.

In chiusura, è forse possibile proporre qualche riflessione ulteriore sul ricorso del Peterzano degli



ultimi quindici vent'anni ai prestiti altrui, quasi sempre attraverso stampe. In generale, uno sguardo di questo tipo sui processi creativi di Simone potrebbe quindi suggerire alcune considerazioni legate al coevo dibattito milanese sui temi dell'“invenzione” e dell'“imitazione”. Un discorso, questo, che non può non tener conto delle premesse speculative di quanto affermato da Lomazzo nel *Trattato* e nell'*Idea*, in cui si dichiarava la sottomissione della scelta dei modelli alla “naturale inclinazione” di ogni singolo artefice (è notevole, in questo senso, l'assenza in Peterzano di qualsiasi citazione michelangiolesca) e si teorizzava che l'imitazione, se operata in maniera troppo pedissequa, risulta nociva anche per la stessa modalità di porsi in uno stadio di inferiorità rispetto alla fonte¹⁷.

Su queste premesse è quindi possibile operare un confronto fra chi, nella Lombardia del Cinque-Seicento, traeva ispirazione, per ogni singola opera, da un'unica fonte incisa (così fu, in più di un'occasione, per Peterzano, o, qualche volta, per Aurelio Luini¹⁸) e chi invece rielaborava o combinava i modelli fino a celare abilmente i prestiti, offrendo un'interpretazione più personale e amalgamando ingegnosamente fonti anche diverse fra loro. Fra essi lo stesso Lomazzo (nella sua breve carriera artistica interrotta dalla cecità, nel 1571) e Figino, che, secondo le parole del *Trattato* lomazziano, dipingeva “componendo con parte dell'ombre, lumi ed accuratezze di Leonardo, con le maestà armoniche di Raffaello, con i vaghi colori del Correggio, e con il disegno d'intorno di Michelangelo”¹⁹. Se, quindi, è forse esagerato affermare che l'artista aveva mascherato con l'abilità tecnica il progressivo indebolimento della sua prima vena inventiva, è comunque vero che, nella fase matura, anche gli antichi ricordi veneziani appaiono riproposti in modo più evidente e letterale. È il caso, ad esempio, del *San Gerolamo* di Bollate (vicino al prototipo tizianesco dell'Escorial)²⁰ ma anche delle *Annunciazioni* (1578) per Santa Maria della Passione e per il Seminario Maggiore, oggi al Museo Diocesano (fig. 13) (e delle varie derivazioni: a Santa Caterina a Galliate, al Musée Jeanne d'Aboville di La Fère e a San Matteo alla Banchetta). Come è stato notato, l'archetipo è il perduto dipinto tizianesco per Santa Maria degli Angeli a Murano; forse richiamato alla memoria da un'incisione di Caraglio²¹. Se la figura della Vergine è quasi identica a quella della stampa, non manca, nella posizione delle gambe

dell'angelo, un rimando all'altra *Annunciazione* di Giovanni Antonio Pordenone, opera che aveva addirittura superato il quadro del Vecellio nei giudizi della committenza. Curiosamente, una simile mescolanza degli stessi modelli è presente in alcune *Annunciazioni* di Veronese: in una tela agli Uffizi (fig. 12) e in un affresco di San Sebastiano (databili al sesto decennio; Peterzano poteva averli visti a Venezia), oltre alla più tarda versione delle Gallerie dell'Accademia, risalente a un momento avanzato degli anni settanta²².

¹ Gregori 1992; Gregori 2002; Dal Pozzolo 2012a; Dal Pozzolo 2012b.

² Aperture in questo senso in Terzaghi 2015, p. 653; Pavesi 2016, p. 64, n. 20; Pavesi 2017, p. 184.

³ Nell'impaginazione a figure piccole entro grandi spazi ritmati da colonne delle *Nozze di Cana* e della *Cacciata dei mercanti dal Tempio* di San Maurizio potrebbe esserci un ricordo tintorettesco dalla *Lavanda dei piedi* del Prado (1547 circa) o dal *Cristo e l'adultera* di Palazzo Barberini (1550).

⁴ È questo il punto di vista del monumentale contributo di Borea 2009.

⁵ Chiari Moretto Wiel 2007, pp. 167-168; Borea 2009, pp. 160-169.

⁶ Armenini 1587, ed. 1988, p. 248; cfr. anche Bora 1998, pp. 37-38.

⁷ In particolare Peterzano sembra guardare la variante dell'incisione pubblicata da Selnik 2000, I, p. 112.

⁸ Terzaghi 2015, p. 653; nelle tele dell'*Ascensione* e della *Resurrezione* dello stesso complesso è visibile anche una derivazione da una stampa di Martino Rota da F. Zuccari. Va segnalato anche un possibile confronto tra la *Crocifissione* affrescata nell'abside e un'altra incisione di Cort, da Giulio Clovio.

⁹ Cfr. Shimura, Strauss 1986, p. 29, n. 21-III (46).

¹⁰ Fiorio 2000, pp. 93-94.

¹¹ Shimura, Strauss 1986, pp. 107, 110, nn. 89-II (101) e 92-V (103). Su Cort, Clovio e Zuccari cfr. Borea 2009, pp. 170-173.

¹² Pavesi 2016, p. 64, n. 20; per la diffusione del prototipo in Lombardia: Pavesi 2017, p. 187, n. 102. Sulla stampa: Oberhuber 1978, p. 54, n. 37 (43); S. Massari, in *Raphael Invenit* 1985, pp. 173-174.

¹³ Armenini 1587, ed. 1988, p. 248; Bora 1998, pp. 37-56, pp. 37-38.

¹⁴ Sul tema cfr. Spezzaferro 1981; tra i contributi recenti sul tema si veda ad esempio Zuccari 2013.

¹⁵ Pavesi 2017, p. 194. Per le analoghe ricerche in Figino (nel *Compianto* a lui attribuibile al Collegio Borromeo di Pavia): ivi, pp. 186-187.

¹⁶ Boorsch, Spike 1985, p. 83, n. 6 (70).

¹⁷ Sui concetti di imitazione e invenzione cfr. ad esempio Lomazzo 1584, ed. 1974, pp. 128, 187, 381; Lomazzo 1590, ed. 1973, pp. 235, 254. Per un'interessante panoramica sulle stesse tematiche nel tardo Cinquecento bolognese cfr. Danieli 2011.

¹⁸ Per Aurelio Luini si veda la derivazione letterale della stampa con un *Uomo con bandiera* di Agostino Veneziano

nell'affresco con il *Martirio di san Lorenzo* al Castello Sforzesco e l'ispirazione della pala di *Santa Tecla* in duomo da un'incisione con *David che suona l'arpa* di Pietro Candido.

¹⁹ In un sonetto dedicato all'allievo, lo stesso autore dei *Grotteschi* ne affermava l'unicità, in questo senso, rispetto a tutti gli artisti milanesi: “Già fecer l'Invenzioni un gran contrasto, / mirando come sol dal rar Figino / accolte son, dicendo a capo chino: / ‘Ogn'un ci assale e mai non trova il tasto’”. Non mancano, in Figino, le riprese quasi letterali da stampe, come nel tardo *San Giorgio* del santuario di Rho, ispirato anch'esso a una stampa di Cornelis Cort da Giulio Clovio (1577); anche il suo celebre *Sant'Ambrogio*, di lontana origine pordenoniana (Pavesi 2017, p. 427), ha una certa aria di famiglia con i cavalieri di alcune stampe di cacce o battaglie di Antonio Tempesta; es. Buffa 1984, p. 16, n. 1118 (166), e altre simili.

²⁰ Dal Pozzolo 2012a, p. 22. Andrebbe chiarito se il quadro poteva essere passato da Milano prima di salpare per la Spagna via Genova.

²¹ Ivi, pp. 5-6.

²² Per Veronese non è impossibile che i modelli di Tiziano e Pordenone non si legassero al ricordo giovanile della monumentale *Annunciazione* ideata da Giulio Romano per l'arco trionfale del duomo di Verona (materialmente realizzata da Francesco Torbido).

Catalogo

I. “Titiani alumnus”: la giovinezza veneziana di Peterzano

Nato a Venezia intorno al 1535, Simone Peterzano esordisce nella città lagunare negli anni cinquanta del Cinquecento. Di questa stagione precoce, che si concluderà con il trasferimento a Milano all'inizio degli anni settanta, sappiamo davvero poco. L'unica informazione circostanziata la fornirà più tardi lo stesso pittore, quando si definirà ripetutamente allievo di Tiziano Vecellio (1488/1490-1576), il maggiore esponente della scuola veneziana e l'artista più richiesto dalla committenza europea nei decenni centrali del secolo. In effetti, nelle opere della giovinezza e della prima maturità Peterzano reinterpreta più volte, in modo libero, le invenzioni tizianesche. Così avviene nell'*Annunciazione* del museo di La Fère, in Francia, ispirata alle precedenti versioni del tema fornite dal Vecellio, tra cui la grande tela della Scuola di San Rocco a Venezia qui esposta. Anche la *Cena in Emmaus* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti rivela precisi rimandi ai modelli di Tiziano, mentre le delicate immagini di Madonne col Bambino e santi

degli stessi anni denotano un aggiornamento sul classicismo rasserenato di Paolo Caliari, il Veronese, trasferitosi da Verona a Venezia poco dopo la metà del Cinquecento. Documenta questo legame il confronto tra la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto* di Peterzano e la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Caterina d'Alessandria* del Caliari. A lungo trascurata negli studi, l'attività giovanile di Simone in laguna è stata riscoperta solo grazie alle ricerche degli ultimi tre decenni, che hanno consentito di riconoscere alla mano del pittore le opere di tema religioso radunate in questa sezione, molte delle quali sono qui esposte per la prima volta. Rimane ancora da chiarire l'identità dei committenti di questi dipinti precoci, che si può immaginare fossero in larga parte destinati a soddisfare la devozione privata dei collezionisti veneziani.

Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venezia, 1576)

Annunciazione

1535 circa
Olio su tela,
166 x 266 cm
Venezia, Scuola Grande
di San Rocco

L'*Annunciazione*, ambientata entro una loggia rinascimentale, è rappresentata secondo le consuetudini della tradizione evangelica. Lo sfarzoso irrompere di Gabriele, che vestito all'antica porta il lieto annunzio, trova un'armoniosa compensazione nell'attitudine quieta e dimessa della Vergine, rischiarata dall'irraggiamento divino prodigato dallo Spirito in forma di candida colomba. Disseminati ai piedi dell'inginocchiato, gli attributi certificano il virginale e immacolato *status* della *Nova Eva*, giunta a redimere l'umanità dal peccato originale, esplicitamente richiamato dalla mela cotogna (Panofsky 1969, ed. 1992, pp. 31-32; M. Binotto, in *Tiziano* 2013, pp. 160-161, n. 17). L'unica possibilità di salvezza dalla dannazione eterna è garantita dal mistero dell'Incarnazione, simboleggiato dalla presenza della pernice. Nell'interpretazione che ne offrirà Filippo Picinelli (1653, p. 132, n. 383; Panofsky 1969, ed. 1992, p. 32, nota 12) nel suo *Mondo simbolico* la femmina di questo animale diviene gravida senza alcun vincolo carnale, bensì esclusivamente "audita voce foecunda", con il richiamo d'amore, oppure "aflatu foecunda", tramite il contatto con l'aria lambita dal maschio, così come nella "Annuntiatione di Maria Vergine, la quale senza opera virile, ma solamente col ricevere l'ambasciata, fattale per parte d'Iddio, divenne mirabilmente feconda".

Messa in dubbio solo da Dussler (1935) e da Suida (1943, p. 358), quindi da Tietze (1950, p. 398) e da Chiari (1982, p. 110, n. 103) che vi rintracciavano l'intervento della bottega, l'attribuzione dell'opera a Tiziano è garantita dal legato testamentario di Melio da Cortona, che in data 31 ottobre 1555 ordinò la consegna del "quadro l'Annunciata della Sacratissima Verzene, di mano di mis. Titiano, qual ho in casa, [...] al mag. Guardian et compagni della nostra scuola de S. Rocho" (Cicogna 1834, p. 141), a cui il giureconsulto era affiliato sin dal 1539. Il dipinto venne allocato dai confratelli sulla scalea della Scuola, dalla quale fu rimosso nel maggio del 1915 per preservarlo dai possibili danni del primo conflitto mondiale (Scrinzi 1920, p. 257). La movimentazione del quadro permise di osservare dei disegni a gesso nero probabilmente autografi (A. Perissa Torrini, in *Tiziano* 1990, pp. 213-217, n. 24), abbozzati sul retro del supporto e raffiguranti una Venere e due uomini nudi, rispettivamente in corrispondenza dell'Annunciata e dell'angelo.

Decisamente più dibattuta è la datazione della tela, che sinora ha oscillato in un arco temporale

molto ampio, dal secondo al quinto decennio del Cinquecento, con una più verosimile restrizione tra il 1522 del polittico Averoldi e il 1537 circa della perduta *Annunciazione* destinata a Santa Maria degli Angeli di Murano (ma poi inviata a Isabella del Portogallo, moglie di Carlo V), nota per il tramite dell'incisione eseguita subito dopo il completamento della tela da Jacopo Caraglio (si veda fig. 1 p. 96).

L'opera, risonante delle ariose quanto rigorose scene sacre belliniane (G. Fogolari, in *Tiziano* 1935, p. 99, n. 42), sembra rispondere alla sintassi composita e diversificata che caratterizza la produzione degli anni trenta, quando note manieristiche si amalgamano a componenti ancora pacatamente rinascimentali. La scena chiara ed elegante è nobilitata da una tavolozza brillante e raffinatissima, tramite la quale Tiziano riesce ad armonizzare la canicola del fondale naturalistico con l'algore delle architetture marmoree. Marmorizzazioni che tornano nello stesso giro di anni, verso il 1535, anche nel sarcofago ai piedi dell'*Assunzione* del duomo di Verona e nel colonnato della *Presentazione della Vergine al Tempio* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, concepita tra il 1534 e il 1538. Si tratta di rappresentazioni connotate da una ferma adesione al dato reale, in cui le vicende risultano segnate da un composto e concreto senso di umanità.

La fortuna iconografica dell'opera in analisi, forse anche a causa del suo impianto un poco arcaico, venne limitata dal vasto consenso riscosso, proprio tramite la stampa di Caraglio, dalla variante approdata presso Isabella del Portogallo (sul tema Frascarolo, Pellegrini 2013). A tale riguardo appare emblematica la fedeltà a quest'ultimo prototipo dimostrata da Simone Peterzano, ormai entro la prima metà degli anni sessanta, nella precoce *Annunciazione* di La Fère (cat. I.2). Il modello verrà poi ripreso dal pittore, pur in una declinazione stilistica mutata, anche nel corso degli anni milanesi, ossia nella pala licenziata nel 1578 per il Seminario Maggiore di Milano (cat. IV.5): una citazione finalizzata a dimostrare, anzi rivendicare, la filiazione vecelliana della sua formazione.

In ogni caso, che Peterzano conoscesse anche la tela qui esposta è suggerito dal dettaglio della mano dell'angelo che sostiene il giglio nel quadro di La Fère, concepita a imitazione dell'analogo brano del nostro dipinto.

Francesco Ceretti



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Annunciazione

1560 circa
Olio su tela,
180 x 121 cm
La Fère, Musée Jeanne
d'Abouville, inv. MJA49

Riscoperta dal sottoscritto nel 2012 nel Musée Jeanne d'Abouville di La Fère (Piccardia), questa raffinata *Annunciazione* era classificata fra gli anonimi italiani della collezione di Gabrielle Uranie, contessa d'Héricourt, nata Le Maistre, un'attribuzione ripresa dall'inventario post mortem del 1875 (Dérisson 2015) e da tutti i cataloghi del museo (Moisson 1889, n. 69; Depouilly 1965, n. 49). L'opera è stata esposta con la sua nuova attribuzione nell'ambito delle mostre "Heures Italiennes" nel 2017-2018 (C. Brouard, in *Heures* 2017, p. 127, n. 51). La tela è stata poi individuata da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa (Agosti, Stoppa 2017b, pp. 30-32) nella lista delle opere elencate nel catalogo della vendita della collezione del conte Archinto, tenutasi il 18 maggio 1863 a Parigi (Hôtel Drouot, Charles Pillet; esperto M. Dhios). Recante l'attribuzione a "PETRAZZANO" e descritta come "L'Annonciation; au-dessus de la Vierge plane une gloire d'anges", fu venduta a un certo "F." per la somma di settantadue franchi (indicazioni riportate a mano sull'esemplare fotocopiato del catalogo di vendita, Milano, Fondazione Poldi Pezzoli, O.III.122a; ringrazio Martina Colombi per avermelo indicato).

Se si fa riferimento all'introduzione al catalogo della vendita Archinto, dove si afferma, in modo forse un po' enfatico, che tutte le opere messe all'asta sono frutto di committenze della stessa famiglia (cito: "Il s'agit aujourd'hui de la dispersion des tableaux, qui ne sont pas le fruit d'achats éventuels, ils sont parvenus à la famille par suite de commandes directes aux maîtres..."), l'idea di una commissione da parte di uno dei membri della famiglia Archinto per la nostra *Annunciazione* sembra molto affascinante. Questa collezione includeva infatti opere di grande rilievo, alcune documentate fin dalla loro committenza. La pittura cinquecentesca era molto presente, come testimonia il catalogo della vendita del 1863: oltre al Correggio, figuravano Vincenzo Campi, Leonardo da Vinci, Bernardino e Aurelio Luini, Marco d'Oggiono, Michelangelo, Giambattista Moroni, Paris Bordon, il Pontormo, Andrea del Sarto e Tiziano. Quest'ultimo era rappresentato dal celebre *Ritratto del nunzio apostolico Filippo Archinto* (Philadelphia, Museum of Art, The John G. Johnson Collection, 204) realizzato nel 1556-1558 alla fine del soggiorno del futuro arcivescovo di Milano nella città lagunare. L'opera era descritta nell'inventario della collezione di Carlo Archinto (1685): "Il ritratto

di Mons. Filippo Archinto di Mil.o che / che [sic] si dice esser di mano di Tiziano [...]" (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, Notarile 34063, 8 agosto 1685, Allegato M, *Inventario de nobili (...)* Carlo Archinto, fol. 7v/8r; Facchin 2018, p. 68).

La prestigiosa collezione Archinto, andata dispersa in gran parte durante l'asta parigina del 1863, è conosciuta attraverso quattro inventari familiari, datati 1685, 1713 (Beccaria Balduzzi 1986-1987, Appendice A / doc. 2: il documento datato 8 febbraio 1713, già parte dell'archivio privato della famiglia Archinto, non è più rintracciabile. L'archivio privato dei beni artistici della famiglia è andato disperso), 1741 (ASMi, Notarile 43121, 10 aprile 1741; Facchin 2018, p. 68, n. 15) e 1805 (ASMi, Notarile 48819, 17-18 giugno 1805; Facchin 2018, p. 68, n. 16). Purtroppo questi inventari tendono a non riportare le attribuzioni delle opere elencate, con l'eccezione però dell'esemplare del 1713 (beni di Anna Visconti Stampa, vedova del senatore Filippo Archinto) nel quale, oltre al ritratto di Filippo Archinto e due altri ritratti di "Tizziano" [sic], sono menzionati i nomi di "Parmigianino", "Coregio" [sic], "Guidoreno" [sic; Guido Reni], "Paolo Veronese", "Tintorette" [sic] o di "Alberto Duro" [sic; Albrecht Dürer], "Moncalvo", "Malosso" (Beccaria Balduzzi 1986-1987, pp. 273-274). Quest'ultimo offre inoltre due interessanti menzioni di un'*Annunciazione*, che seppur lacunose sono sensibilmente diverse da quelle presenti negli inventari del 1685 (un "quadro che rappresenta l'Anonciatione della Madonna dipinta sopra un vetro di Venetia" nella collezione di Carlo Archinto; ASMi, Notarile 34063, Allegato M) e del 1741 (due "quadri l'uno l'annozziata, altro l'angelo bislonghi in piedi alti A. 13 larghi A. 7, cornice nera e freggi doro [sic]" nella collezione di Filippo Archinto; ASMi, Notarile 43121, Allegato D): sono "un Annonziata con cornice foglia dorata" e, soprattutto, "un Anonciata grande sopra l'assa con cornice dorata" (Beccaria Balduzzi 1986-1987, pp. 270, 271). La mancanza di un nome e il carattere generico della seconda descrizione, che inoltre indica un'opera su tavola, non permettono tuttavia di confermare la presenza del nostro quadro nella collezione Archinto all'inizio del Settecento. Non c'è alcuna certezza prima del 1863.

Restaurata negli anni ottanta del Novecento, l'opera si presenta come una piccola pala la cui composizione si ispira al famoso prototipo di Tiziano – dipinto per la chiesa di Santa Maria degli Angeli





1. Jacopo Caraglio
(da Tiziano)
Annunciazione
Incisione a bulino

2. Simone Peterzano
Studio per una mano
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni



a Murano, poi rifiutato dalle religiose del convento – offerto all'imperatrice Isabella nel 1537, data dell'incisione di Jacopo Caraglio (fig. 1). Costruita con uno schema piramidale dominato dalla figura di Dio Padre, la scena riproduce molti dei motivi inventati dal pittore cadorino: il braccio dell'angelo Gabriele teso verso il cielo, le nuvole affollate dalla presenza di molti putti e angioletti in volo, l'apparizione al centro della colomba simbolo dello Spirito Santo, la dolcezza della gestualità della Vergine seduta e rivolta verso l'angelo, la suggestione di una cornice architettonica monumentale rappresentata dal pavimento in prospettiva e da una serie di alti basamenti di colonne (particolare ripreso dall'*Annunciazione* di San Rocco, 1540 circa; cat. I.1). Qualche altro dettaglio va a completare questo scenario alla veneziana, arricchito dallo stesso Tiziano nelle versioni di San Domenico Maggiore (Napoli, 1557) e San Salvador (Venezia, 1558): la figura di Dio Padre emerge dalle nubi mentre un paesaggio boscoso si affaccia dalla balaustra posizionata al centro della composizione. Questo mosaico di particolari caratterizza anche il prototipo dell'*Annunciazione* di Paolo Veronese, cioè la versione cosiddetta Kisters (Kreulingen), dipinta verso la metà del sesto decennio – vent'anni prima delle due versioni della Scuola dei Mercanti (Venezia, Gallerie dell'Accademia) e della collezione Williams (Sheffield). Per questo motivo, ma anche per la presenza di una filigrana di matrice veneziana su uno

dei disegni preparatori della nostra opera (cat. V.1), si può affermare che l'*Annunciazione* di La Fère sia stata dipinta a Venezia proprio attorno al 1560. L'opera, che si nutre di una serie molto coerente di riferimenti iconografici, rappresenta di fatto uno dei migliori esempi del suo genere a Venezia in questi anni ed esplora, come nel caso dei due pittori precedentemente menzionati, le potenzialità della luce diffusa. Non sappiamo purtroppo quando siano state aggiunte le diverse scritte (su tre libri aperti) che compaiono nella parte bassa del dipinto: visibili in radiografia e in parte anche a occhio nudo, si riferiscono al tema dell'Annunciazione.

Accostabile alla versione formalmente più simile eseguita nel 1578 per il Seminario milanese (cat. IV.5), questa piccola pala ci fa capire come l'artista abbia usato gli schemi veneziani osservati durante la sua prima attività nella Serenissima per affermarsi come il maggiore erede della tradizione artistica lagunare a Milano – ricordiamo infatti che veniva chiamato "Simone Veneziano". In un contesto di grande rivalità come quello milanese, questo suo modo di proporsi nasceva da un'evidente scelta strategica in quanto l'arte veneziana era molto apprezzata a Milano in quegli anni (Facchin 2018). È questo forse il motivo per cui l'artista conserverà i suoi studi grafici lungo l'arco di tutta la sua carriera, riprendendo e riformulando alcuni di loro in un processo di aggiornamento al linguaggio locale. Questo dato si rivela emblematico nel caso dell'*Annunciazione* di La Fère. L'opera è infatti corredata da una serie di disegni preparatori per vari dettagli – il Dio Padre (cat. V.1), l'angelo Gabriele (cat. V.3), la mano sinistra dell'angelo (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, Au 4875.653 A 1717.212; fig. 2) e qualche studio di putto in volo (Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni) – conservati nella bottega e utilizzati verosimilmente non solo per questa composizione ma anche per la versione del 1578.

Per questi numerosi motivi, è evidente come la nostra *Annunciazione* rivesta un ruolo fondamentale per la ricostruzione del catalogo giovanile di Peterzano.

Christophe Brouard



Giovanni da Monte

(Crema?, documentato dal 1541 al 1583)

Crocefissione e sei episodi della Passione

1550 circa
Olio su tela,
135 x 114 cm
Milano, Quadreria
Arcivescovile, inv. 380

La scena principale dedicata alla Crocefissione è arricchita, lungo i margini orizzontali, da sei medaglioni ovali raffiguranti gli episodi della Passione di Cristo. La sequenza inizia a sinistra in alto con il *Commiato di Cristo dalla Madre*, per poi proseguire con l'*Orazione nell'orto*, la *Cattura di Cristo* e, nelle storie in basso, con la *Flagellazione*, l'*Incoronazione di spine* e l'*Andata al Calvario*.

Animata da una folla agitata di soldati a piedi e a cavallo, alcuni dei quali reggono degli stendardi mossi dal vento, la *Crocefissione* è ambientata sotto una nuvolaglia plumbea. Sulla destra compare la Vergine svenuta sostenuta dalle due Marie e affiancata in secondo piano da san Giovanni Evangelista.

Non si hanno notizie delle vicende della tela anteriori al 18 febbraio 1650, quando essa è registrata, insieme a più di altri duecento dipinti, nell'*Instrumentum Donationis* attraverso cui il cardinale nonché arcivescovo di Milano Cesare Monti (Milano, 1594-1650) stabiliva di donare ai suoi successori parte della propria raccolta. Da quel momento l'opera entrò stabilmente nelle sale del palazzo arcivescovile di Milano, che tuttora la conservano.

Nell'*Instrumentum* del 1650 il dipinto è ricordato come opera del milanese Giovan Paolo Lomazzo (*Le stanze* 1994, p. 121, n. 61), al quale lo confermano sia le guide cittadine del Seicento e del Settecento (Santagostino 1671, ed. 1980, p. 82; Torre 1674, ed. 1714, p. 372; Latuada 1737-1738, II, p. 79), sia i successivi inventari delle raccolte arcivescovili, a eccezione di quello del 1810 che fa curiosamente il nome di Francesco Salviati (per una rassegna completa di queste segnalazioni: F. Frangi, in *Quadreria* 1999, pp. 43-45, n. 26). Nell'ambito degli studi moderni l'attribuzione a Lomazzo è stata accolta a lungo senza obiezioni (si vedano al riguardo Nicodemi 1914, p. 282; Nicodemi 1916, p. 84; Venturi 1934, p. 713; Stefani 1963, p. 52, nota 7; M. Bona Castellotti, in *Santagostino* 1671, ed. 1980, p. 82, nota 50), prima che Fabrizia Martinelli (1983-1984, pp. 289-295), rilevasse l'incongruenza di tale riferimento, al quale preferì sostituire quello a Giuseppe Porta Salviati. Una decina di anni più tardi chi scrive (F. Frangi, in *Le stanze* 1994, pp. 180-182, n. 45) ha infine proposto di riconoscere nel dipinto uno dei rari esemplari superstiti del cremasco Giovanni da Monte: un'indicazione basata sulla sintonia che lega la tela alle opere di cultura prevalentemente veneteggianti e tintorettesca realizzate dal pittore nel corso degli

anni sessanta del Cinquecento, come le ante d'organo della chiesa di San Nazaro a Milano e la *Crocefissione* della collegiata di Bellinzona, in corso d'opera nel 1568. L'ipotesi attributiva in favore del da Monte è stata accolta unanimemente negli studi successivi, a partire dal contributo di Cesare Alpini (1996, pp. 176-179) che ha sottolineato il parallelismo con il linguaggio di Andrea Schiavone, di Lambert Sustris e di Giulio Licinio rilevabile nella stesura guizzante e compendiaria delle sei storie della Passione. Ampliando lo spettro di questi agganci al manierismo lagunare, Marco Tanzi (2004b, p. 135) ha rilevato come il dipinto rispecchi fedelmente "la situazione veneziana degli anni Quaranta", tra Schiavone, Sustris, Giuseppe Porta, Jacopo Bassano, il giovane Tintoretto e il Tiziano della perduta *Battaglia di Spoleto*. Lo studioso si è di conseguenza chiesto se il dipinto non sia da collocare in una fase leggermente anteriore del percorso dell'artista cremasco, in prossimità del 1550.

I dati di stile non pongono ostacoli a questa cronologia anticipata, a favore della quale giocano anche la prima indicazione documentaria a nostra disposizione relativa al pittore, che lo segnala a Venezia nel 1541 (Agosti 1998, p. 128), e la notizia del discepolato di Giovanni presso Tiziano di cui dà conto l'affidabile Lomazzo nel 1584 (*Le tavole* 1997, p. 33). Resta però il fatto che il percorso del da Monte anteriore all'aprirsi del settimo decennio del Cinquecento, l'unico della sua carriera ricostruibile con chiarezza, è ancora oggi privo di punti di riferimento sicuri. Tutto quello che sappiamo è che in una data imprecisabile successiva al 1541 l'artista abbandonò Venezia e si trasferì alla corte di Sigismondo Augusto re di Polonia a Vilnius, dove lo ricorda la seconda notizia certa della sua biografia, da riconoscere in una lettera del 1557 nella quale il cremasco, indicato come "venetus pictor", ottiene il permesso di fare ritorno in Italia.

Nulla è noto riguardo ai fatti immediatamente successivi al rientro del da Monte dalla Lituania. I documenti e le opere ci dicono però che nel corso del decennio successivo l'artista è più volte attestato a Milano, città nella quale si fece geniale divulgatore dei modelli della grande maniera veneziana, qualche anno in anticipo sull'arrivo nel capoluogo lombardo, dalla laguna, di Simone Peterzano.

Francesco Frangi



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Madonna col Bambino, san Giovannino, san Giuseppe e un angelo

1555-1565 circa
Olio su tavola,
68 x 51,5 cm
Milano, collezione
privata

È un luogo confortevole quello scelto dalla Sacra famiglia per il riposo durante la fuga in Egitto, all'interno di un fitto paesaggio boschivo, aperto verso un cielo striato di nuvole bianche. Un roseto funge da spalliera e una roccia arrotondata da trono per la Madonna, la quale ha appena abbandonato la lettura del libro che stringe tra le mani per concentrarsi su un fatto importante: san Giovannino sta portando in dono a Gesù dei frutti di colore rosso (molto verosimilmente delle ciliegie). La gravità del momento è sottolineata dall'angelo che si inserisce nell'azione, accompagnando l'offerta con la mano. Anche l'anziano san Giuseppe, appoggiato al bastone, osserva attentamente la scena. Tra il Bambino e san Giovannino è in atto una conversazione, come è indicato dal primo che, tramite la mano, allude al gesto della parola.

Il committente che ha ordinato il dipinto sapeva perfettamente che dietro l'apparenza festosa dell'episodio si nasconde una riflessione sulla Passione di Cristo, rimarcata dalla presenza della croce astile sorretta da san Giovannino.

Nel dipinto (un'aggiunta al catalogo di Peterzano) il retaggio della formazione veneziana è palpabile. Lo si intuisce, ad esempio, dall'aspetto scarmigliato del san Giuseppe, figura che successivamente si ripresenterà – nel repertorio del pittore – secondo un cliché stilistico molto diverso, formalmente più strutturato.

Quella in oggetto è forse la più precoce testimonianza a "figure piccole" di Peterzano. Si conosce una seconda opera del genere, ovvero la raffinatissima ardesia con la *Deposizione di Cristo dalla croce* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (cat. III.4), risalente ai primi anni del soggiorno milanese, intorno al 1572. Il confronto tra le due è sufficiente a stabilire che la tavola è una prova più antica e acerba, risalente alla stagione veneta del pittore, che comprende, almeno nel tratto iniziale, la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto* (cat. I.7) e la *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* in collezione Olivetti Rason (cat. I.5). In assenza di punti cronologici fermi queste opere sono

state ragionevolmente datate tra il 1555 e il 1565 (Frangi 2016, pp. 68-70). Sia nel quadro Olivetti Rason che nella *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo* della Gemäldegalerie di Berlino (resa nota da Frangi 2016, pp. 70-71) Gesù Bambino riceve delle ciliegie da san Giovannino, con evidente allusione alla futura Passione.

Dal punto di vista cromatico il nostro dipinto risulta particolarmente impoverito, soprattutto a causa dell'alterazione dello smaltino, un colore utilizzato nella veste e nel velo della Madonna, che si è trasformato da un blu squillante a un grigio informe (per analoghi problemi conservativi si veda cat. IV.5). L'uso dello smaltino potrebbe suggerire che il pittore si era specializzato per tempo nella pittura murale. Ciò spiegherebbe la familiarità con questa tecnica, dimostrata nel suo primo cantiere milanese, in San Maurizio al Monastero Maggiore.

Le figure della Madonna e del san Giuseppe occupano lo spazio tramite il loro corpo sinuoso e serpentinato, ancora di matrice manierista. Nel corso degli anni ottanta Peterzano si ricorderà di questa antica invenzione iconografica nella pala d'altare della chiesa monzese di Santa Maria al Carrobiolo (sulla quale si veda F. Frangi, in *Pittura* 1993, p. 274), dove ritorna molto simile la posa di san Giuseppe, oltre al gesto di offerta del san Giovannino.

Simone Facchinetti



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo

1555-1565 circa
Olio su tela,
114,5 x 134 cm
Firenze, collezione
Olivetti Rason

Impostata secondo la formula della sacre conversazioni a mezzefigure, molto in voga a Venezia a partire dalla stagione di Giovanni Bellini, la tela si caratterizza per una calibrata regia finalizzata a concentrare l'attenzione dell'osservatore sulla figura del Bambino. All'atteggiamento di contemplazione nei suoi confronti da parte di Giuseppe e dell'angelo si unisce infatti il gesto di san Giovannino, che sotto lo sguardo malinconico della Vergine entra in scena per porgere al piccolo Gesù dei pomi. Un dettaglio che, analogamente alle ciliegie tenute da quest'ultimo, vuole alludere al destino di Passione che attende il protagonista.

Venduta come opera di scuola veneta da Sotheby's a Montecarlo (15-16 giugno 1990, lot. 384), la tela è successivamente passata presso l'antiquario Alberto Bruschi a Firenze e quindi, tra il 1991 e il 1992, nella collezione degli attuali proprietari. Non si hanno notizie sulle sue vicende anteriori.

Poco dopo la sua comparsa sul mercato antiquario il dipinto è stato reso noto con il corretto riferimento a Peterzano da Mina Gregori (1992, pp. 265-268), che ne ha proposto una datazione nei primi anni ottanta del Cinquecento. L'ipotesi attributiva della studiosa non è mai stata posta in discussione negli interventi successivi, che hanno però registrato consistenti divergenze in merito alla cronologia della tela. Maria Teresa Fiorio (2003, p. 82) si è infatti espressa a favore di una collocazione dell'opera ancora nella stagione veneziana di Simone, dunque precedente il 1572, opinione non condivisa da Dal Pozzolo (2012b, p. 177), che preferisce pensare a un'esecuzione all'altezza dei primi tempi milanesi del pittore, entro il primo lustro degli anni settanta. Secondo infine Antonio D'Amico (in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, p. 168, n. 5.15; A. D'Amico, in *Caravaggio* 2015, p. 120, n. 24) il dipinto sarebbe stato realizzato da Peterzano nel periodo della permanenza nella sua bottega del giovane Merisi, tra il 1584 e il 1588.

Come ho già avuto modo di argomentare (Frangi 2016, pp. 69-71), ritengo che la tela si collochi bene tra le opere d'esordio del percorso oggi noto di Peterzano, dunque ben dentro la sua fase veneziana. Al di là della scelta del formato a mezzefigure, molto comune in Veneto e assai raro invece in Lombardia, l'ipotesi di una datazione precoce è sostenuta, innanzitutto, dalle peculiarità della condotta pittorica. Gli impoverimenti subiti dalla tela

non impediscono infatti di percepire la qualità vaporosa della stesura, realizzata con velature delicate e quasi impalpabili, che contribuiscono a diffondere nella scena un'atmosfera dorata, accentuata dalle mazzature sul drappo d'onore alle spalle della Vergine e dai rintocchi luminosi sui riccioli biondi del Bambino, del san Giovannino e dell'angelo. Esattamente ciò che accade nell'*Annunciazione* di La Fère (cat. I.2), da immaginarsi all'incirca coeva.

La matrice tizianesca del dipinto è rivelata in particolare dalla figura del san Giovannino, il cui inserimento in scena di spalle, in primo piano, si ispira alle analoghe incursioni del santo nella *Madonna delle ciliegie* e nella *Madonne delle rose* del Vecellio (rispettivamente a Vienna, Kunsthistorisches Museum e Firenze, Gallerie degli Uffizi). Vale la pena però di ricordare che il motivo ritorna anche nella precoce *Sacra famiglia con san Giovannino e san Giorgio* di Paolo Veronese dell'Ashmolean Museum di Oxford (Pignatti, Pedrocco 1995, I, p. 109, n. 61), databile entro gli anni cinquanta del Cinquecento, la cui concezione compositiva presenta significative consonanze con l'esemplare qui discusso.

Questi nobili riferimenti sono tradotti da Peterzano con un linguaggio affabile, non dissimile da quello che connota le creazioni prodotte negli anni della sua maturità, poco dopo la metà del Cinquecento, da Polidoro da Lanciano, vero specialista di questa tipologia di immagini devozionali nella Venezia del tempo. Del resto, che Peterzano conoscesse bene i modelli del pittore di origine abruzzese lo confermano la *Sacra famiglia con san Giovannino, una santa e un angelo*, già presso Weinmüller a Monaco, e la *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* già in collezione Dotti a Milano (Gregori 1992, p. 265; Frangi 2016, pp. 69-70), di poco successive alla tela qui analizzata, nelle quali il dettaglio del lembo del lenzuolo di Cristo tenuto sollevato dalla Vergine riprende un *Leitmotiv* di molte sacre conversazioni di Polidoro.
Francesco Frangi



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Cena in Emmaus

1560-1565 circa
Olio su tela,
153 x 204 cm
Firenze, Galleria Palatina
di Palazzo Pitti, inv. 88

Al centro della composizione, in una ieratica posa frontale, Cristo sta benedicendo la mensa con la destra sollevata. Ai lati, i due discepoli divaricano le braccia di scatto, in un caratteristico gesto di stupore, sobbalzando sui loro scranni per l'improvviso riconoscere, nell'occasionale compagno di viaggio, il loro maestro che credevano morto in croce. Sulla destra, un ignaro giovane cameriere osserva con aria interrogativa uno dei tre clienti, accingendosi a mescolare il vino in un prezioso calice di vetro.

La scena è ambientata in uno spazio pavimentato con lastre di marmi policromi e scandito ai lati da un doppio colonnato; l'impressione è quella di trovarsi, più che nella semplice locanda di Emmaus, in un raffinato salotto di qualche palazzo imperiale. Il volto di Gesù, illuminato da sinistra e coronato dal bagliore di un'aureola, domina un malinconico paesaggio vespertino, fuori da un'ampia finestra rettangolare. Sulla tavola, la cena frugale e le eleganti stoviglie di peltro sono descritte con delicati accenti di naturalismo; sotto i lembi della tovaglia un cagnolino incrocia il suo sguardo curioso con gli occhi dell'osservatore.

La composizione appare costruita sulla falsariga dell'analoga tela tizianesca al Louvre (lo si vede soprattutto nella posa del discepolo a sinistra), databile al quarto decennio del XVI secolo, a sua volta ispirata a un perduto prototipo di Giovanni Bellini, riprodotto da diverse copie antiche (come quella della chiesa veneziana di San Salvador) e da una stampa settecentesca di Pietro Monaco.

Dal punto di vista della cronologia, la tela di Palazzo Pitti può essere ragionevolmente datata alla fase veneziana di Peterzano, anche in base alle indubbe analogie con la pittura di Bonifacio Veronese e Polidoro da Lanciano. La stretta appartenenza tizianesca è confermata dalla quasi perfetta sovrapposibilità dell'immagine di Gesù con il *San Clemente* benedicente a mosaico di una delle porte laterali dell'atrio della basilica di San Marco, eseguito da Valerio Zuccato (1532) proprio su cartone del Vecellio (cfr. Merkel 1994, p. 126).

L'attribuzione a Peterzano è recente, e si basa sul riconoscimento, nei volti dei quattro personaggi, delle sue tipologie peculiari (Pavesi 2016). Il giovanissimo Cristo, dall'espressione imbambolata e un po' adenoidea, può ad esempio essere accostato all'autoritratto tra la folla dei *Santi Paolo e Barnaba a Listra* a San Barnaba, al sospirante Medoro nella tela cantata da Lomazzo, e, in versione invecchiata, nel sant'Ambrogio al centro della pala già in duomo e oggi in Ambrosiana; non

mancano peraltro riscontri con il repertorio femminile di Peterzano, dalla sant'Elena a sinistra nella pala già in Santa Radegonda (oggi a Santa Maria della Passione a Milano) alle varie versioni in *déshabillé* dell'*Allegoria della Pittura* riattribuite all'artista negli ultimi anni. Riguardo agli altri figuranti, sono indicativi i confronti fra il discepolo a destra e il protagonista più anziano del *Ritorno del figliol prodigo* a San Maurizio, oltre che con svariati volti dello stesso *Santi Paolo e Barnaba a Listra* e con il san Benedetto della *Sacra conversazione* di raccolta privata pubblicata da Mina Gregori (2011b).

In precedenza, tutti i ragionamenti attributivi erano stati "inquinati" dalla presenza, sotto la mano del discepolo di destra, della misteriosa sigla "J.P.A.", verosimilmente spuria. Collocate in posizione poco visibile, le tre lettere (più volte erroneamente trascritte come "J.A.P.") possono essere forse interpretate come una nota di possesso, anche se non va scartata l'ipotesi di un'antica, misteriosa firma falsa. La stessa stesura pittorica mostra qualche ritocco antico, forse operato con l'idea di forzare un po' l'attribuzione in senso tizianesco, come è evidente da un'osservazione ravvicinata del manto giallo dell'inserviente, le cui strisce brune (che ricordano il medesimo dettaglio della *Maddalena* del Vecellio all'Ermitage) appaiono visibilmente aggiunte in un secondo tempo.

Entrata nelle raccolte mediche in circostanze imprecisate (prima comunque del 1662), la *Cena in Emmaus* compare negli inventari sei-settecenteschi con attribuzioni oscillanti, appunto, tra Tiziano e Palma il Vecchio; quest'ultima ipotesi fu riproposta in termini entusiastici (addirittura come massimo capolavoro dell'artista) nel *Cicerone* di Burckhardt (1855, ed. 1952, p. 1052). L'opera fu invece assegnata a generica scuola tizianesca da Crowe e Cavalcaselle (1871, ed. 1912, III, p. 384) e da Venturi (1891, p. 79).

La vicenda critica del XX secolo ha invece dovuto fare i conti con l'ipotesi di Ludwig (1903, p. 87) e Molmenti (1903, p. 437) in direzione del poco noto Jacopo Pistoia (o Pisbolica), pittore bergamasco attivo nella Venezia di metà Cinquecento. Formulata, più che per effettive affinità di stile, per la necessità di trovare un nome compatibile con la già ricordata sigla "J.A.P.", l'attribuzione è stata spesso riproposta e discussa fino ad anni recenti, con vari gradi di problematicità (cfr. al proposito Biffis 2015, p. 271). Tra le poche voci discordi ci fu quella di Federico Zeri (cfr. E. Allegri, in *Tiziano* 1978, p. 87), che aveva fatto il nome di Polidoro da Lanciano.
Mauro Pavesi



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

*Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Benedetto*1560-1565 circa
Olio su tela,
127,1 x 170 cm
Collezione privata

Ambientata in una radura erbosa che si apre sulle quinte di un bosco, la tela presenta la Vergine allattante affiancata da san Giovanni Battista e da un altro santo incanutito, che, oltre a indossare una tonaca completamente scura, tiene nelle mani un libro e il pastorale ed esibisce ai propri piedi una mitria vescovile. La proposta di riconoscere nel personaggio sant'Antonio Abate (Gregori 2011b, pp. 180-181) potrebbe trovare supporto nel fatto che in alcune circostanze (si vedano ad esempio, per citare delle occorrenze cinquecentesche di area padana, le pale d'altare di Moretto a Comero e a Marmentino), il santo è rappresentato con il pastorale e la mitria, che ne qualificano lo *status* di abate. A rendere problematica la questione contribuisce però l'assenza degli attributi più riconoscibili dell'eremita Antonio, vale a dire il maialino, la croce a tau e la campanella. Decisamente più pertinente appare, di conseguenza, l'identificazione della figura con san Benedetto, spesso raffigurato in qualità di abate, con pastorale, mitria e libro in mano, come attesta tra i molti casi lo scomparto dedicato al santo (Firenze, Gallerie degli Uffizi) nel cosiddetto *Polittico dei Dottori della Chiesa* di Antonello da Messina.

Un dozzina di anni fa il dipinto è stato esitato presso Sotheby's a Londra (5 luglio 2007, lot. 185) come opera di scuola veneta, accompagnato in catalogo da una breve scheda di commento nella quale si dava conto di una proposta attributiva in favore di Simone Peterzano. In tempi precedenti la tela era stata infatti assegnata oralmente al pittore, in via indipendente, da chi scrive e da Alessandro Morandotti. Con il corretto riferimento a Peterzano l'opera è stata quindi resa nota da Mina Gregori (2011b, pp. 180-181), la cui opinione è stata successivamente confermata da Dal Pozzolo (2012b, pp. 140, 177). Entrambi gli studiosi si rivelano propensi a immaginare una datazione della tela all'altezza dei primi tempi milanesi di Simone, dunque intorno alla metà degli anni settanta del Cinquecento. Chi scrive (Frangi 2016, pp. 68, 77, nota 13), ribadendo il riferimento a Peterzano, ha invece preferito collocare il dipinto in prossimità degli esordi della sua produzione a noi nota, dunque ben dentro la stagione veneziana del pittore. Un'analoga opinione è stata espressa da Pavesi (2016, p. 60), che menziona la tela tra le creazioni giovanili di Simone.

Nel presentare l'opera Gregori (2011b, p. 181) ne ha sottolineato correttamente l'impianto compositivo ancora piuttosto arcaico, nel quale coglie in particolare una relazione con i modelli divulgati nei primi decenni del

Cinquecento a Venezia da Palma il Vecchio. Non meno evidenti appaiono, al riguardo, le analogie con le sacre conservazioni a figure intere, di analogo formato orizzontale, realizzate da un altro "bergamasco" di stanza in laguna negli stessi anni di Palma come Bernardino Licinio, del quale può essere evocata, a titolo di esempio, la *Madonna col Bambino tra santa Maria Maddalena e santa Caterina d'Alessandria* già nella collezione Kaufmann a New York (Vertova 1975, pp. 427-428, n. 84, con datazione di poco successiva al 1530). Questi rimandi riguardanti la concezione complessiva della scena non devono impedire di cogliere, però, le componenti più moderne del dipinto, già del resto sottolineate da Dal Pozzolo (2012b, p. 140), che individua nel san Giovanni Battista il riflesso di certe pose dinamiche apprezzabili nelle opere di Jacopo Tintoretto databili sul principio degli anni sessanta del Cinquecento, come il *Cristo deposto con due devoti* di Ca' Rezzonico a Venezia.

La ricognizione del percorso del pittore effettuata in occasione della mostra odierna mi pare consenta di confermare la datazione della tela ben dentro la fase veneziana di Peterzano. Il dipinto non reca traccia, infatti, della complessità disegnativa e della ricercata tornitura formale che entrano in gioco nelle prime opere milanesi del pittore e che già si percepiscono nella *Venere* di Brera (cat. II.10), probabilmente collocabile verso la conclusione della permanenza lagunare.

Del resto, come è stato riconosciuto nella letteratura precedente, la cultura figurativa dell'opera si rivela tutta orientata in direzione veneta, in un alternarsi di riferimenti arcaici e moderni che Peterzano interpreta, come di consueto nelle sue prime opere, con accenti per così dire moderati. Le accensioni coloristiche sul risvolto dorato del manto della Vergine e la libertà di tocco ravvisabile nella testa del san Benedetto (ispirata a certi vegliardi di Bonifacio Veronese) si coniugano infatti con un dettato pittorico meditato, attento a restituire la candida sodezza delle carni del Bambino e della Vergine e a descrivere con risultati quasi illusionistici la mitria in primo piano. L'effetto d'insieme appare analogo a quello che si respira nella *Cena in Emmaus* di Palazzo Pitti (cat. I.6) e nella *Sacra famiglia con san Giovannino, santa Caterina d'Alessandria, san Sebastiano e un angelo* della Gemäldegalerie di Berlino (si veda fig. 3 p. 26), opere nelle quali il pittore contamina l'educazione lagunare con rimandi più o meno espliciti alle precedenti esperienze dei naturalisti della terraferma bresciana e bergamasca, da Licinio a Moretto, a Savoldo.

Francesco Frangi



Paolo Caliari, detto Veronese

(Verona, 1528 – Venezia, 1588)

Madonna col Bambino e i santi Pietro e Caterina d'Alessandria

1555-1560
Olio su tela,
119,4 x 97,4 cm
Vicenza, Museo Civico
di Palazzo Chiericati,
inv. A 77

Nell'elegante tela, confezionata per la devozione privata, è inscenata una sacra conversazione secondo le consuetudini della tradizione veneta a mezza figura. L'assenza di documenti rende purtroppo impossibile la ricostruzione della provenienza originaria dell'opera. Per la prima attestazione cronologica sicura è infatti necessario attendere il 1754, ossia il testamento di Giovanni Paolo Vajenti Marzari, che conservava il dipinto nella residenza in San Maurizio a Venezia. Da questi giunse nelle mani di Camillo Vincenzo Scroffa, quindi, per vicende ereditarie, dapprima alla cognata Elisabetta Arnaldi Scroffa, poi al nipote Girolamo Porto, per approdare infine alla sorella, ultima proprietaria, Paolina Porto Godi, colei che, nel 1826, lasciò il quadro in legato al museo (S. Marinelli, in *Veronese* 1988, pp. 198-200, n. 6).

L'inventario contemporaneo al lascito della Porto Godi (che non discende da Paolo Porto, committente vicentino del Veronese) fa erroneamente menzione di una "Maria Vergine col Bambino, S. Giuseppe e S. Colomba". Ma se immediata appare la correzione in favore di Pietro del santo maschile, più complessa risulta l'identificazione della martire cinta da un prezioso diadema, diversamente interpretata come Agnese, Colomba, Orsola o Caterina d'Alessandria. Da un punto di vista tipologico la composizione riecheggia un perduto precedente del Parmigianino raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giuseppe, un santo e una santa*, di cui si conoscono solo un disegno preparatorio oggi al Teylers Museum di Haarlem (C. van Tuyll, in *Parmigianino* 2003, pp. 267-268, n. 2.3.28) e la stampa di riproduzione incisa da Jan Sadeler tra 1593 e 1595, quando l'esemplare parmigianesco si trovava presso il collezionista Agostino Giusti a Verona (Dossi 2008, p. 112). La fortuna veronese del prototipo, recuperato con precisione anche da Felice Brusasorci in un dipinto del Louvre e da Battista Angolo del Moro in un'acquaforte che gli si attribuisce (M.C. Dossi, in *Parmigianino* 2003, pp. 376-377, n. 3.2.9), dovette suggestionare pure il Caliari, suggerendogli l'idea di associare la santa alla colomba. Posto che nel modello del Parmigianino la figura femminile non può essere Caterina – oltre ai capelli eccessivamente lunghi che inducono a pensare alle sante penitenti nel deserto, troppi sono gli attributi mancanti –, nel momento in cui concepisce la sua opera Veronese riprende la figura del Mazzola assegnandole proprio la parte della martire e principessa alessandrina, che, nell'occasione, presenta il capo

leggermente velato, a riprova del suo *status* di *Sponsa Christi*. Secondo la tradizione agiografica tramandata dalla *Legenda aurea*, infatti, dopo aver declinato il credo pagano, Caterina fu costretta al digiuno in prigione, venendo salvata dalla visita di una colomba giunta a sfamarla. Un episodio con cui il pittore avrà modo di confrontarsi più direttamente anche negli ultimi anni di attività, come certifica la *Santa Caterina d'Alessandria in carcere visitata dalla colomba* del Metropolitan Museum of Art di New York.

A eccezione di Marinelli (in *Veronese* 1988, pp. 198-200, n. 6) che ne anticipa l'esecuzione tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio del Cinquecento per alcune assonanze con la pala Bevilacqua del Museo di Castelvechio a Verona e quella Giustiniani di San Francesco della Vigna a Venezia, da Pallucchini (in *Mostra* 1939, pp. 76-77, n. 27) a seguire la tela è considerata un capolavoro della prima maturità del Veronese, trovando posto tra il ciclo per San Sebastiano a Venezia, allestito sul finire del 1555, e gli affreschi di villa Barbaro a Maser, databili nei dintorni del 1561. Parlano in questo senso la grammatica vibrante e la tavolozza raffinatissima maturate da Paolo in seguito al suo arrivo in laguna, avvenuto entro il 1554. Tali esplicite note di natura veneziana – subentrate al grafismo di stampo manierista della primitiva fase veronese, di cui restano indizi nell'articolazione un poco capziosa delle mani dei protagonisti – figurano quali elementi distintivi della produzione veronesiana dei pieni anni cinquanta.

Soluzioni, queste, in sintonia con le esperienze di poco successive del giovane Peterzano, fregiate da squisitezze coloristiche e compositive smaccatamente lagunari. Mi riferisco al cangiantismo caldo e vibrante riscontrabile in certi particolari della *Sacra famiglia con san Giovannino e un angelo* in collezione Olivetti Rason a Firenze (cat. I.5) e a certe soluzioni della *Sacra famiglia con san Giovannino, una santa e un angelo*, già presso Weinmüller a Monaco, due opere peraltro strutturate nel formato tipicamente veneto a mezza figura. Ribadisce questa peculiare matrice di venetismo la morbidezza degli incarnati vividi e sensuali delle *Suonatrici*, già a Parigi e a Budapest, del *Concerto* di Schwerin (cat. II.2) e delle *Veneri*, di Brera e di Copenaghen (cat. II.9-10): tutti dipinti sapientemente giocati in un campo tra Tiziano e Veronese.

Francesco Ceretti



Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venezia, 1576)

San Girolamo penitente

1575 circa
Olio su tela,
137 x 97 cm
Madrid, Museo
Thyssen-Bornemisza,
inv. 406

San Girolamo è ritratto genuflesso entro un rovinoso contesto naturalistico, dinanzi a un crocefisso. Sfinito dalla penitenza e dalla pratica eremitica sembra in procinto di abbandonare il sasso del ravvedimento, pronto a sostituirlo con un rudimentale flagello che gli giace accanto. L'eremita è faticosamente poggia-to a un grosso volume, emblema della sua prolifica attività esegetica, mentre poco sotto l'immane leone si insinua nello scenario roccioso.

Nulla è dato a sapere circa la storia antica del dipinto, anche se viste le dimensioni piuttosto ridotte è ragionevole crederlo eseguito per un contesto devozionale privato. Altrettanto insufficienti sono le informazioni a disposizione per riconoscere nella tela l'esemplare tizianesco segnalato da Ratti (1780, p. 189) nel "sopraporta" del "terzo salotto" di palazzo Balbi a Genova. Transitato nel 1931 per la raccolta di Julius Böhler a Monaco, quindi l'anno seguente per la collezione newyorkese di Steinmayer, il quadro venne acquistato da Heinrich Thyssen nel 1933 per la propria residenza luganese di villa Favorita (Wethey 1969, pp. 135-136, n. 107; V. Sapienza, in *L'ultimo* 2008, pp. 301-303, n. 3.18).

La tematica girolamina costituisce una costante del catalogo tizianesco. Già all'altezza del 1523, infatti, Isabella d'Este commissionò al pittore la primitiva versione del Louvre, ultimata solo a ridosso del 5 marzo 1531, come si può evincere dalla lettera che Federico II Gonzaga spedì compiaciuto al Vecellio (Bodart 1998, p. 234). Per ricostruire la successione cronologica dei diversi dipinti è utile notare che il tardo capolavoro madrileno qui commentato, così come l'accostante adattamento dell'Escorial inviato a Filippo II nel settembre del 1575, si pone quale rimeditazione della pala oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano, concepita da Tiziano tra 1556 e 1559 per la cappella intitolata a san Girolamo in Santa Maria Nova a Venezia, di giuspatronato del mercante colonnese Enrico di Valentino Helman (Sapienza 2009). L'opera braidense, tra l'altro, sembrerebbe richiamata – almeno per quanto concerne l'andamento dei panneggi – anche in un disegno in controparte emerso sul retro del quadro Thyssen dopo il restauro del 1965; traccia, questa, di cui verosimilmente si avvale il cadorino nell'abbozzare i contorni del protagonista del nostro dipinto. Tuttavia, rispetto all'esemplare oggi a Milano, la visione d'insieme appare notevolmente variata, con una sostanziale riduzione degli attributi iconografici e una progressiva smate-

rializzazione delle inserzioni vegetali, volte a cassare il superfluo e centrare totalmente il focus sull'atto di penitenza.

La componente stilistica induce a collocare la tela nell'estremo lustro di vita del pittore. Certi dettagli, infatti, si qualificano per una sensazionale rapidità del tocco, capace di restituire con sorprendente immediatezza il momento di intensa spiritualità. Un vero e proprio mimetismo emotivo, in cui la trama della pittura si fa specchio della vibrazione dei sentimenti, come avverrà nell'impressionistico sfaldamento formale della *Pietà* della Galleria dell'Accademia, testamento artistico oltre che spirituale di Tiziano; all'interno della quale, peraltro, compare di nuovo un inatteso san Girolamo. Si tratta di opere "condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appaiono perfette", come già il Vasari (1568, ed. 1966-1987, II, p. 815) rilevava stilando l'edizione giuntina delle *Vite*. L'età avanzata del Vecellio sembra trovare un'esplicita manifestazione nella stanchezza corporea e morale dell'eremita, tradotta non più nel fisico nervoso ed energico delle prove precedenti, bensì in un corpo grinzoso, fiacco ed emaciato, quasi consunto dalle tinte fosche e terrose che alimentano l'impasto cromatico.

Come per molte delle invenzioni tizianesche, anche l'eremitaggio di Girolamo venne coinvolto da un consistente fenomeno emulativo. Non smentisce questa dinamica il maestoso *San Girolamo penitente* che Simone Peterzano dipinse per la parrocchiale di Bollate, nei pressi di Milano, esaudendo la richiesta testamentaria di Girolamo De Vecchi, registrata in data 22 agosto 1581 (Baini 2011). Nella postura del santo della tela di Bollate è evidente infatti il riferimento ai modelli di Tiziano, in particolare all'anacoreta dell'Escorial, probabilmente elaborato dal maestro già sul finire degli anni sessanta del Cinquecento (Dal Pozzolo 2012b, p. 140).

Francesco Ceretti



II. Peterzano e la pittura profana nella Venezia di Tiziano

La scoperta della produzione profana di Peterzano ha modificato radicalmente l'immagine dell'artista. L'inattesa ricomparsa nel 1990 della *Venere e Cupido con due satiri* di Brera e qualche anno dopo dell'*Angelica e Medoro* fugava una volta per tutte i dubbi che diversi studiosi avevano manifestato a proposito del tirocinio di Peterzano nella bottega di Tiziano, un rapporto di discepolato ribadito insistentemente dal pittore e attestato persino nei documenti dell'epoca e in fonti autorevoli come Lomazzo e Gigli. Negli anni successivi sono emerse nuove opere profane a confermare che la direzione intrapresa era giusta: la *Venere* di Copenaghen, il *Concerto* di Schwerin e soprattutto la serie delle *Allegorie della Musica*, dipinti che testimoniano il profondo legame dell'artista con la cultura veneta. In buona parte eseguite proprio a Venezia, queste tele mostrano un'esperienza diretta della pittura di Tiziano, di Tintoretto, di Veronese e una sintonia con gli esiti di alcuni manieristi nordici educati a loro volta in laguna. I soggetti inoltre appartengono all'immaginario

figurativo veneto. La *Venere* di Brera e quella di Copenaghen a quella tipologia di quadri tipicamente veneziani in cui la mitologia è utilizzata per veicolare un contenuto erotico. La declinazione elegantemente castigata che Peterzano offre di questo genere si confronta in maniera originale con l'interpretazione di questi temi fornita da altri pittori attivi a Venezia: dalla sensualità di Tiziano, alle formule cortigiane di Paris Bordon, alla farsa irriverente di Tintoretto. L'esempio forse più convincente dello stretto legame di Peterzano con Venezia è tuttavia quello dell'*Allegoria della Musica*. Concepita in una città in cui l'editoria musicale conosce nel Cinquecento un successo straordinario, in cui la pratica della musica era consuetudine che interessava diversi livelli sociali, l'immagine di Venere raffigurata come una suonatrice di liuto che seduce con la bellezza del suo corpo e con il suono ammaliante del suo strumento, mentre attende di esser incoronata da Cupido, rinvia a quella concezione della musica come metafora dell'amore che è uno dei tratti caratterizzanti della cultura veneta del Cinquecento.

Bernardino Licinio

(Venezia?, 1485/1489 circa –
documentato a Venezia sino al 1549)

Suonatrice di liuto con tre uomini

1518-1520 circa
Olio su tela,
114 x 172 cm
Collezione privata

Accompagnato da un'altisonante attribuzione a Giorgione, il dipinto si rintraccia per la prima volta a Londra nel 1802, all'asta della collezione di John Udney (1727-1800), console britannico a Venezia e Livorno (*A Catalogue* 1802, p. 4, n. 68). La tela non trovò un acquirente e passò nelle mani del figlio, John Robert Udney (1779-1861), che nel 1829 la mise nuovamente all'incanto come Giorgione (*A Catalogue* 1829, p. 6, n. 53). Alla metà dell'Ottocento il dipinto si trovava a Keir House, nella raccolta di William Stirling-Maxwell (1818-1878), dove Gustav Friedrich Waagen ebbe modo di esaminarlo assegnandolo ad Andrea Previtali (Waagen 1857, p. 451). Per molti decenni il nome dell'artista bergamasco accompagnò il dipinto: come opera del Cordegliaghi la tela fu esposta a Londra nel 1894 (*Exhibition* 1894, p. 55, n. 293) e Berenson la inserì nel catalogo del pittore che compare nella terza edizione dei *Venetian Painters* (Berenson 1897, p. 126). Anche in occasione della vendita all'asta di un nucleo consistente di opere della raccolta Stirling, il 3 luglio 1963 da Sotheby's a Londra, il dipinto venne battuto come Previtali (*Catalogue* 1963, pp. 48-49, n. 45) e così era riprodotto anche nelle pagine pubblicitarie del "Burlington Magazine" del giugno di quell'anno. Giunto a New York, nelle mani del mercante Frederick Mont (1894-1994), il dipinto fu pubblicato e lungamente discusso da Rodolfo Pallucchini come autografo di Bernardino Licinio, "verso il 1520, o poco dopo", in un contributo decisivo per la storia critica dell'opera (Pallucchini 1966, pp. 92-95). Se si esclude il giudizio, consegnato alla didascalia di un'illustrazione, espresso da Marini (1986, p. 6), che indicava nella tela un lavoro di collaborazione tra Cariani e Giovanni da Udine, il riferimento a Licinio è quello che si è imposto nella letteratura (Fomiciova 1979, p. 162 e fig. 131; Macioce 2012, p. 18). Vertova (1975, p. 420, n. 49) non nasconde, a dire il vero, la sua perplessità rispetto all'attribuzione del dipinto a questo artista, mentre Giovanni Villa, pur ribadendo il riferimento al pittore, rileva come esso ponga "in serio imbarazzo": la "pregevole fattura del *Concerto*" suggerisce a suo parere "una precoce datazione", che troverebbe conferma anche in un'analisi degli abiti, in particolare quello del soldato, il quale indossa "un'armatura tedesca da cavallo leggero [...] verosimilmente realizzata a Norimberga tra il 1515 e il 1525" (G.F. Villa, in *Bergamo* 2001, p. 214, n. VI.1). Momesso (2009, p. 11) a sua volta, individua nell'opera una testimo-

nianza del giovane Licinio a Venezia da leggere in stretto dialogo con le ricerche di Giorgione e Tiziano sul tema iconografico del concerto, anticipando la datazione della tela al 1510-1511.

Il pittore di origine bergamasca ha un suo profilo consolidato e tutto sommato ben riconoscibile a partire dagli anni venti, grazie in particolare a una serie di ritratti e di opere sacre datate con sicurezza. All'interno di questo corpus di lavori non è tuttavia agevole inserire il dipinto in esame, di notevole qualità inventiva ed esecutiva, come testimoniano la resa virtuosistica dei riflessi sull'armatura – un brano che rammenta immediatamente una specialità di Giorgione a Venezia – o la straordinaria "natura morta" di frutti e fiori del festone sospeso sopra le teste dei personaggi, un motivo per nulla raro nell'arte veneta del Rinascimento di tema sacro, ma del tutto inconsueto in ambito profano. Un dato che salta subito all'occhio è la vicinanza della suonatrice al centro della scena, con le sue forme floride e piene, alle tipologie femminili di Palma il Vecchio. Si tratta di un elemento isolato all'interno del dipinto, quasi in contrasto con l'accentuato realismo che caratterizza i personaggi maschili, che invece fa pensare alla ruvida espressività di certi volti di Cariani, ma non così inconsueto nel catalogo di Licinio, che sembra guardare in alcuni frangenti al collega originario di Serina, come testimonia ad esempio la gentildonna con lo spartito musicale nel quadro datato in genere intorno al 1520 già appartenuto alla collezione Koelliker. I confronti con opere accertate di Licinio suggeriscono tuttavia di confermare il riferimento a questo artista. Seppure impoverito nelle stesure, il gentiluomo che indossa il copricapo nero a larghe tese si può avvicinare al *Gentiluomo con antifonario* della York Art Gallery (inv. n. 738), dipinto firmato e datato 1524 e quindi fondamentale per la ricostruzione del catalogo del pittore. Il festone di fiori e frutti, eseguito con la minuzia di un esperto di botanica, trova invece un termine di paragone della medesima temperatura qualitativa nelle rose abbandonate sul parapetto della tela già Koelliker menzionata in precedenza o nell'alzata di frutta del *Ritratto di famiglia* delle collezioni reali inglesi datato 1524 (inv. n. RCIN 402586). La tela in esame appartiene tuttavia a un momento precedente del percorso di Licinio, quando le esperienze nella Venezia di Giorgione e del giovane Tiziano, a fianco di conterranei quali Palma il Vecchio e soprattutto



Cariani, non si erano ancora sedimentate in una formula di stile personale. Come indicano anche i dati del costume e della moda, in particolare la presenza del copricapo a capigliara indossato dalla gentildonna e la tipologia di armatura del soldato, il dipinto può essere collocato nella seconda metà degli anni dieci, forse – cercando di essere più precisi – verso la fine di quel decennio. Si tratta di una stagione in gran parte nebulosa, anche perché sguarnita di opere certe, ma che inizia molto presto, nel 1511, quando il giovane Licinio risulta attivo come pittore a Venezia.

Un ultimo aspetto al quale accennare, e non di secondario interesse, riguarda l'interpretazione del soggetto. Se la tela infatti è assimilabile alla tipologia d'invenzione giorgionesca del concerto, è vero pure che il riferimento a questo modello non è sufficiente per comprendere fino in fondo l'immagine. I personaggi maschili che circondano la suonatrice non sono impegnati nel far musica e nemmeno sembrano ascoltare il suono del suo liuto. Recentemente Tsoumis (2013, pp. 93-94, 111, 120-121) ha proposto di identificare nel personaggio con la veste bicolore alle spalle della donna un attore, ma il collegamento con il mondo del teatro era già suggerito in un contributo un poco trascurato di Fusenig (1997, pp. 100-103), che ha fornito dell'opera una lettura in chiave comica. Il dipinto raffigurerebbe personaggi e situazioni tipiche della commedia "alla bulesca": due pretendenti che si contendono una cortigiana e un nobiluomo veneziano che interviene a dirimere la questione. Il festone con la ghirlanda di frutta e fiori rinvierebbe di nuovo alla scena teatrale, ma conterebbe anche esplicite allusioni erotiche. Si tratta di un'interpretazione stimolante, che forse meriterebbe di essere approfondita, ad esempio indagando i possibili legami della tela con alcune commedie di Plauto, un autore tradotto e recitato a Venezia nei primi due decenni del Cinquecento (Guastella 2018) e che insieme a Terenzio fornì schemi narrativi e personaggi alla letteratura "alla bulesca". Si pensi ad esempio al *Curculio* e soprattutto al *Miles gloriosus* che narra la vicenda di un giovane che conquista la sua amata, una cortigiana, sottraendola a un soldato suo spasimante grazie all'aiuto di un servo astuto e di un simpatico vecchio scapolo.

Paolo Plebani



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano 1599)

Concerto

1555-1565 circa
Olio su tela,
102,4 x 94 cm
Schwerin, Staatliches
Museum, inv. G. 717
(in deposito al Castello
di Güstrow)

Il dipinto fu acquistato sul mercato antiquario da Friedrich Franz II di Meclemburgo-Schwerin per la galleria granducale come opera di Pordenone (K. Hegner, in *Von Venedig* 1999, p. 104, n. 29). Nelle pubblicazioni sulle raccolte d'arte di Schwerin ha prevalso inizialmente un generico riferimento alla scuola di Tiziano (Schlie 1882, pp. 641-642, n. 1050; Bode 1891, p. 58), mentre l'attribuzione a Parrasio Micheli (Venezia, 1516-1578) compare per la prima volta nella guida delle collezioni edita dopo che la galleria granducale era diventata un museo statale (*Führer* 1922, p. 35). Il riferimento al pittore veneto è stato confermato nei primi pionieristici studi sul Micheli (Hadeln 1928, pp. 19, 20) e il nome dell'artista ha accompagnato la tela per gran parte del Novecento: sia nelle non molte pubblicazioni museali (Hegner 1990, p. 54, n. 97; K. Hegner in *Von Venedig* 1999, p. 104, n. 29; K. Hegner, in *Schloss Güstrow* 2006, p. 203, n. C 6.1), sia nella letteratura sull'iconografia musicale (Groos 1996, p. 191; Scherliess 2000, p. 26). Il punto di svolta nella vicenda critica del quadro è rappresentato dalla riscoperta della produzione profana di Simone Peterzano. Nell'ambito dei suoi studi sull'argomento, Mina Gregori si accorge che il quadro di Schwerin – per il quale ribadiva il riferimento “a Micheli e alla sua cerchia” – è legato a una *Allegoria della Musica* all'epoca presso la Galerie Pitchal di Parigi che già Franco Moro (2000) aveva attribuito al maestro di origine bergamasca, e che entrambi appartengono a un gruppo di opere di area veneta in cui compare la medesima figura di suonatrice intenta a pizzicare un liuto (Gregori 2002, pp. 29-30). Spettava tuttavia a Enrico Dal Pozzolo tirare le fila di questa discussione, facendo chiarezza in questo ramificato albero di raffigurazioni allegoriche della musica e assegnando definitivamente la tela di Schwerin a Simone Peterzano, con una datazione alla seconda metà degli anni cinquanta del Cinquecento (Dal Pozzolo 2012a, pp. 26-31, 50-52; Dal Pozzolo 2012b, pp. 147-160, 169-177).

Protagonista del dipinto è la gentildonna a seno nudo che suona il liuto e accompagna la musica con il canto, come indicano la bocca socchiusa e lo sguardo rivolto verso l'alto. Ai suoi piedi Cupido è intento a leggere lo spartito, mentre alle sue spalle vi sono altri due musicisti: un flautista e un suonatore di organo. Inoltre, nella più antica descrizione del dipinto, si accenna a una veduta di Venezia con piazza San Marco, Palazzo Ducale e la Biblioteca Marciana oggi del tutto scomparsa (Schlie 1882, pp. 641-642, n. 1050). Si tratta della raffigurazione di un concerto musicale nel quale Peterzano ha messo a punto – probabilmente per la prima volta e chissà se adoperando materiali suoi o di altri artisti – un'invenzione che poi riutilizzerà anche in seguito e che avrà un discreto successo nella pittura veneziana della seconda metà del Cinquecento, perlomeno a giudicare dalle non poche derivazioni (Dal Pozzolo 2012a, pp. 26-31; Dal Pozzolo 2012b, pp. 147-160). La suonatrice del quadro di Schwerin si ritrova infatti nei dipinti di Peterzano già Pitchal e di collezione privata (cat. II.3), lavori che appartengono a stagioni differenti e successive del percorso dell'artista, ma è identica anche alla musicista della tela di Budapest (inv. n. 85), assegnata dopo il recente restauro dai responsabili scientifici del museo alla mano di Simone, ma sulla quale è prudente sospendere il giudizio considerato il drastico impoverimento della superficie pittorica di cui ha sofferto. Una differenza e forse anche un indizio della precedenza della tela di Schwerin rispetto alle altre di Peterzano appartenenti alla serie è la diversa posizione della mano sinistra della suonatrice, che nella tela di Schwerin pizzica le corde più alte del liuto. Tale dettaglio si ritrova in un altro *Concerto* – apparso l'ultima volta a un'asta londinese (Christie's, n. 5733, Londra, 13 dicembre 1996, lot. 380) ma fino al 1944 dell'Art Institute di Chicago, dove era assegnato a Domenico Brusaporci – che deriva chiaramente dal dipinto in esame, sebbene l'organista sia stato sostituito da una suonatrice.



La tela di Schwerin – ingrandita in epoca imprecisata e restituita alle sue dimensioni originali durante l'ultimo intervento di restauro (2000) celando le parti aggiunte sotto un listello di copertura – risente di qualche problema di conservazione, ma l'intonazione bionda della luce che inonda il dipinto e la scrittura abbreviata di alcuni brani, ad esempio il dettaglio del viso in scorcio del flautista, rivelano che il quadro è stato eseguito da Peterzano guardando ai lavori del Tiziano maturo e dei giovani Tintoretto e Veronese e che va quindi considerato, insieme alla *Sacra famiglia* Olivetti Rason (cat. I.5), tra le prove più antiche dell'artista di origine bergamasca, tra la metà degli anni cinquanta e gli inizi degli anni sessanta, come indicato anche da Frangi (2016, p. 69). Il cappello indossato dal flautista è simile al copricapo che porta il suonatore di liuto della *Venere* del Metropolitan di New York di Tiziano (inv. n. 36.29) o di quella del Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. n. 129), mentre la suonatrice riprende il tipo di bellezza femminile divulgato da Veronese. Nel volto vero e palpitante del giovane organista – nel quale si è proposto di riconoscere un autoritratto dell'artista (Dal Pozzolo 2012a, pp. 50-52; Dal Pozzolo 2012b, pp. 169-177) – si può individuare invece una conferma di quella abilità di Peterzano ritrattista di cui parlano le fonti e anche una traccia non insignificante di un dialogo mai interrotto con la sua patria d'origine, terra di grandi specialisti in questo genere di pittura.

Paolo Plebani



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano 1599)

*Allegoria della Musica*1580-1590 circa
Olio su tela,
124,5 x 99 cm
Collezione privata

Ritrovato in una collezione fiorentina, il dipinto è stato pubblicato come opera di Simone Peterzano in un contributo ricco di novità dedicato alla produzione profana dell'artista (Dal Pozzolo 2012a, pp. 38-49; Dal Pozzolo 2012b, pp. 140, 143, 154). Nuovamente riprodotta e commentata nel catalogo dell'asta Pandolfini della collezione dell'antiquario Massimo Vezzosi (*Da mercante* 2017, pp. 134-135, lot. n. 59), la tela è giunta successivamente all'attuale proprietario. Prima del suo passaggio fiorentino il quadro si trovava in una collezione privata di Brescia, ma nessun'altra informazione è emersa sulle sue più antiche vicende collezionistiche.

Gli studi di Dal Pozzolo hanno offerto chiarimenti definitivi in merito alla corretta interpretazione del soggetto: il dipinto non è semplicemente la raffigurazione di una suonatrice di liuto, ma la presentazione della donna a seno nudo e la presenza di Cupido che sorregge lo spartito invitano a leggere l'immagine come un'allegoria della musica. Lo studioso inoltre ha dimostrato che la tela è una delle diverse redazioni autografe di un soggetto la cui messa a punto iconografica spetterebbe all'artista di origine bergamasca e ha proposto una sua collocazione cronologica inoltrata nel periodo milanese, dentro gli anni ottanta (Dal Pozzolo 2012a, pp. 38-49). Infine, ha indicato nello *Studio di figura che suona un liuto*, disegno a pietra nera e gessetto riferito alla bottega di Peterzano e conservato presso le Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano (inv. 4875/ 682 B 1802/383), "una divagazione sul tema molto vicina all'*inventio* più volte replicata dal maestro" (Dal Pozzolo 2012b, pp. 140, 143).

Al momento, la testimonianza più antica di questa invenzione di Peterzano è il quadro di Schwerin, dipinto ancora a Venezia tra gli anni cinquanta o al limite i primi anni sessanta (cat. II.2), dove tuttavia la suonatrice non è la sola protagonista, ma è circondata da altri musicisti, a comporre un vero e proprio concerto. Ai primi anni milanesi dovrebbe invece appartenere la tela già della Galerie Pitchal di Parigi e ora di ubicazione ignota che si confronta molto bene per la materia vibrante e argentea sia con il quadro di Brera (cat. II.10) – come già intravisto dal suo primo scopritore (Moro 2000) – sia con quello Canesso (cat. III.2). Il dipinto oggetto di questa scheda si colloca dopo tali opere e costituisce per ora l'esito più maturo dell'impegno di Peterzano intorno a questo tema. A tale gruppo di dipinti autografi sono strettamente

legate diverse repliche e derivazioni eseguite da altri artisti, nonché la tela del museo di Budapest, riferita dopo il recente restauro dai responsabili scientifici del museo alla mano di Peterzano, ma sulla quale è prudente sospendere il giudizio considerato il drastico impoverimento della superficie pittorica di cui ha sofferto (Dal Pozzolo 2012a, pp. 26-29; Dal Pozzolo 2012b, pp. 147-160).

Rispetto alla *Musica* già Pitchal la tela in esame presenta un formato un poco più grande, soprattutto in altezza. Si tratta di una scelta che non implica una modifica delle dimensioni delle figure – fatto che suggerisce da parte dell'artista l'utilizzo di un cartone o di un modello – ma che incide sulla percezione della scena nel suo complesso, conferendole un aspetto più solenne. Anche i colori sono i medesimi: il rosa delle carni, il rosso del tendaggio, il bianco della veste ricamata, i bruni dello sfondo e del liuto. Tuttavia, se nel dipinto già Pitchal prevale un timbro freddo e metallico, con risultati che richiamano certe soluzioni del manierismo internazionale, la tela di collezione privata è caratterizzata da una luce calda e vellutata che tornisce le figure facendole emergere gradatamente dal fondo e regolarizza le forme con esiti che trovano un parallelo in quello che andava facendo poco prima Luca Cambiaso a Genova, come è stato osservato opportunamente (Dal Pozzolo 2012a, p. 47).

Questa immagine allegorica, la cui origine è indubbiamente veneta, visto che le sue radici affondano in quella concezione della musica come veicolo privilegiato dell'amore che in laguna ebbe grande successo all'inizio del Cinquecento, viene sottoposta da Peterzano a un processo di progressivo affinamento di segno erudito che la consegna infine a una formula accademica e per certi versi normalizzata che sarà il giovane Caravaggio a rilanciare e consegnare a nuove fortune di lì a poco. L'adesione a questo formalismo colto e sofisticato contraddistingue in generale la produzione dell'artista a partire dall'arrivo a Milano, intorno all'inizio degli anni settanta, e trova il suo culmine nel decennio successivo segnato dalle grandi commissioni per cicli di affreschi e pale di tema sacro, come gli incarichi alla Certosa di Garegnano o in Santa Maria della Passione. Anche per questo motivo l'esecuzione dell'*Allegoria della Musica* si può collocare proprio in questo momento, negli anni ottanta del Cinquecento – come ha proposto Dal Pozzolo – o al limite poco prima.

Paolo Plebani



Parrasio Micheli

(Venezia, 1516 circa-1578)

Concerto

1560-1570 circa
Olio su tela,
118 x 109 cm
Collezione privata

Il dipinto apparteneva alle collezioni dei reali di Grecia ed è stato battuto nel 2007 a un'asta con oggetti provenienti dalle raccolte di re Giorgio I e dei suoi discendenti (*Property* 2007, lot. 48). Esposto da Enrico Lumina alla XXV edizione della Biennale dell'Antiquariato di Firenze, il quadro è giunto in seguito all'attuale proprietario.

Presentata all'asta londinese con un generico riferimento alla bottega di Paolo Veronese, la tela è stata assegnata da Dal Pozzolo (2012b, pp. 154, 158 fig. 36) all'autore dell'*Allegoria della Musica* già a Berlino presso Leo Blumenreich, mentre Filippo Pedrocchi (in *La natura* 2012, pp. 40-41, n. 3) ha proposto di attribuire l'opera a Parrasio Micheli. Lo studioso notava le affinità con un gruppo di dipinti raffiguranti gentildonne impegnate a suonare da sole o con altri musicisti già riferite variamente a Micheli e proponeva, sulla base della forma del liuto pizzicato da una delle suonatrici, una datazione del dipinto all'inizio degli anni sessanta. Bettina Hoffmann ha rilevato infine stringenti somiglianze tra la viola da gamba impugnata dalla gentildonna al centro dell'immagine e gli strumenti costruiti negli stessi anni a Venezia da Antonio Ciciliano (Hoffmann 2018, pp. 154-155).

Le fonti antiche e i documenti indicano che già alla fine degli anni quaranta Micheli era legato a Tiziano e frequentava la bottega allargata di Biri Grande, oltre a testimoniare il suo rapido inserimento nell'ambiente culturale veneziano e i contatti molto stretti con il mondo dei letterati e dei poligrafi. A suggello di una carriera in ascesa, nel 1563 Micheli riceveva l'incarico per l'esecuzione di un telerò che commemorava l'elezione del doge Pietro Priuli destinato alla Sala del Collegio in Palazzo Ducale, dipinto purtroppo perduto. Il catalogo delle opere è costituito attualmente da ritratti (Mancini 1999) e da una serie di dipinti di soggetto religioso (Olivato 1976; Trevisan 2004; Cottrel 2014) e profano (Hadeln 1912 e 1928) che si datano dalla metà degli anni cinquanta e mostrano, dopo una fase tizianesca, un progressivo orientamento dell'artista verso Veronese, ormai definitivamente consolidato nei primi anni settanta, quando dipinge il *Pio V adorante il Cristo morto* e l'*Allegoria della nascita di don Ferdinando di Spagna* entrambi al Prado (inv. n. 284 e 479; Cottrel, Mulcahy 2007).

Dal gruppo di opere di soggetto profano raccolto all'inizio del secolo da Hadeln (1912; 1928) sono stati espunti recentemente diversi dipinti, trasferiti sia nel catalogo di Girolamo Dente, uno stretto collaboratore di Tiziano, sia in quello di Simone Peterzano. A

quest'ultimo Mina Gregori (2002, pp. 26-27) ha riferito l'*Allegoria della Musica* di Budapest (inv. n. 85), mentre la tela di Schwerin (cat. II.2) è stata restituita al maestro di origine bergamasca da Enrico Dal Pozzolo (2012a, pp. 26-31, 50-52; 2012b, pp. 147-160, 169-177). Il catalogo profano del Micheli si è ridotto quindi in maniera significativa e accoglie al momento la giovanile *Lucrezia* già Mond, firmata – è un dato che viene raramente ricordato – “OPUS PARRHASHII” (Richter 1910, I, pp. 188-191) e identificata da Hadeln (1912, p. 150) con il dipinto lodato nel 1550 da Girolamo Parabosco, e la menzionata *Allegoria della Musica* già a Berlino presso Leo Blumenreich. La *Suonatrice di liuto* della Campbell Blaffer Foundation, attribuita all'artista da Pignatti (1985, pp. 100-101), è stata invece correttamente riferita da Dal Pozzolo a “un tardo manierista lagunare di fine Cinquecento, probabilmente [...] Andrea Vicentino agli esordi” (E.M. Dal Pozzolo, in *Tiziano* 2007, p. 421).

Il dipinto in esame, come il quadro Blumenreich, appartiene alla medesima famiglia iconografica dell'*Allegoria della Musica* di cui si disputano l'invenzione Peterzano e Micheli (Gregori 2002, pp. 26-27; Cottrel, Mulcahy 2007, pp. 240-241 e nota 44; Dal Pozzolo 2012a, pp. 26-31, 50-52; Dal Pozzolo 2012b, pp. 147-160, 160-177). Ed è proprio nella tela già a Berlino che si rintracciano i confronti più convincenti. Le due musiciste sono per molti versi sovrapponibili: lo stesso naso affilato e appuntito, la bocca socchiusa, il dettaglio “morelliano” del disegno delle orecchie. Tali caratteristiche si ritrovano pure nella figura pateticamente atteggiata di Lucrezia nella tela già Mond, sebbene il *Concerto* riveli un più deciso accento veronesiano, ad esempio nella figura della donna con la viola da braccio, che invita a collocare il dipinto un poco più avanti, nel settimo decennio, come del resto sembrerebbero suggerire anche i rilievi di carattere musicologico a cui si è fatto riferimento precedentemente.

Micheli fornisce una raffinata interpretazione del tema del concerto, dove una parte non secondaria è giocata dagli elementi della moda e del costume, come le capigliature ricercate e i preziosi gioielli indossati dalle gentildonne. Il potere seduttivo della musica, la sua capacità di farsi veicolo dell'amore, tema centrale nella cultura veneziana del Cinquecento, è tradotto dall'artista in un'immagine di sofisticata eleganza, con scelte che, seppur distinte negli esiti, trovano significative corrispondenze con quanto andava facendo Peterzano negli stessi anni.

Paolo Plebani



Paris Bordon

(Treviso, 1500 – Venezia, 1571)

Venere dormiente e Cupido

1550-1555 circa
 Olio su tela,
 86 x 137 cm
 Firmato in basso a
 sinistra: "O · PARIDIS · /
 bordono"
 Venezia, Galleria Giorgio
 Franchetti alla Ca' d'Oro
 (in deposito dalle
 Gallerie dell'Accademia),
 inv. D 39

Il dipinto è giunto allo Stato italiano nel 1916 con la donazione di Giorgio Franchetti della Ca' d'Oro e delle collezioni che il barone andava da tempo allestendo nell'antico palazzo veneziano. Franchetti aveva acquistato la tela a Milano, alla fine dell'Ottocento, dai fratelli Cervieri "i quali la possedevano da lunghi anni, avendola ricevuta in pagamento di un loro credito verso una famiglia patrizia milanese" (Bailo, Biscaro 1900, p. 185). Il quadro infatti è documentato per diversi decenni nella raccolta Dal Bono tra Mantova e la città lombarda: dal 1836, quando è riprodotto in incisione (*Galleria* 1834-1836, III, p. 180; *Catalogo* 1844, n. 24) e perlomeno fino alla fine degli anni cinquanta dell'Ottocento, quando viene esaminato ben due volte da Otto Mündler (1985, pp. 109, 192).

Il successo e la fama dell'artista originario di Treviso come pittore di storie mitologiche sono testimoniati dalle fonti antiche e dalle numerose opere sopravvissute. Vasari nella seconda edizione delle *Vite* ricorda come Bordon avesse eseguito per "monsignor di Guisa un quadro [...] da camera di Venere e Cupido" (Vasari 1568, ed. 1966-1987, VI, p. 173), che in genere viene identificato con la *Venere* oggi a Varsavia (Mariani Canova 1987, p. 142; Ważbiński 1987). Si è invece suggerito di riconoscere la tela in esame con quella già nella collezione del letterato genovese Giovan Vincenzo Imperiale, ma si tratta di un'ipotesi che attende nuove conferme (Donati 2014, p. 341, n. 130).

Nonostante le perplessità di alcuni studiosi a cui alludono Bailo e Biscaro (1900, p. LV), il riferimento a Bordon della tela della Ca' d'Oro non è mai stata messa in dubbio. La datazione invece è ancora oggetto di discussione, oscillando tra la metà degli anni quaranta (Canova 1964, pp. 47-48, 95), o addirittura la fine degli anni trenta (Mariani Canova 1987, pp. 140-143), e gli anni sessanta (Bailo, Biscaro 1900, pp. 39, 83, 185 n. 110; Donati 2014, p. 341 n. 130; S. Pisot, in *Die Poesie* 2017, p. 185 n. 35).

Venere è addormentata, distesa sopra un sontuoso drappo bianco e rosso impreziosito da rose a farle da giaciglio. Alle sue spalle un albero carico di frutti, al quale è appesa la faretra con le frecce di Cupido. Il dio dell'amore è in piedi, alle spalle dell'avvenente dea, e non si comprende se voglia svegliarla tirando scherzosamente un lembo del suo drappo o, più probabilmente, liberarsi del pesante tessuto che lo avvolge e fuggire di nascosto. La scena è ambientata in un paesaggio naturale che si apre su una luminosa veduta di prati, boschi e montagne. L'immagine richiama

immediatamente la *Venere* di Dresda di Giorgione e Tiziano, nobile prototipo di una lunga e prestigiosa schiera di raffigurazioni della dea vinta dal sonno a cui appartiene anche il quadro di Bordon (Meiss 1966). L'artista di Treviso inserisce tuttavia alcune varianti rispetto allo schema consueto: Venere, ad esempio, non appoggia la testa sul braccio ma su una sorta di morbido cuscino formato dal suo drappo. Anche la posa di Cupido, con il braccio ripiegato all'indietro sopra il volto, si rivela del tutto singolare, ed è infatti derivata da qualche scultura antica, probabilmente uno dei putti che compaiono nei rilievi del cosiddetto Trono di Saturno, molto celebri a Venezia all'inizio del Cinquecento (Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 9, 39; Loh 2007, p. 24). Inoltre, è diverso il modo di interpretare il rapporto figura e paesaggio. Nel quadro di Dresda il nudo si inserisce con disinvoltura nello scenario naturale, mentre la Venere di Bordon domina tutto il primo piano relegando il resto a semplice sfondo. Le posture dei due protagonisti, con il loro robusto plasticismo e i loro sottili riferimenti alla statuaria classica, il cromatismo squillante della tavolozza, la tendenza in generale a tradurre il dato di natura nei termini di un'impeccabile eleganza formale testimoniano la sofisticata operazione dell'artista, che rilegge un modello iconografico della tradizione veneziana aggiornandolo ai risultati della "maniera moderna" toscano-romana e delle sue declinazioni internazionali. Anche per questo motivo è preferibile collocare il dipinto negli anni che vedono Bordon maggiormente impegnato nell'esecuzione di storie tratte dalla mitologia dall'esplicita intonazione aristocratica e cortigiana, quindi dalla metà degli anni quaranta in avanti. In questo momento, in particolare tra il 1548 e il 1552, si situa la frequentazione dell'artista con il milanese Carlo da Rho, per il quale eseguirà diversi importanti lavori (Donati 2014, pp. 49-51). Forse non è azzardato supporre che quest'opera, riemersa proprio nella città lombarda nel 1836, possa essere stata eseguita per qualche committente milanese. La medesima scena raffigurata nella tela della Ca' d'Oro, con l'aggiunta però della figura di un satiro, è replicata da Bordon in un dipinto di dimensioni maggiori e probabilmente successivo della Galleria Borghese a Roma (inv. n. 119), mentre un'altra versione di Venere e Cupido, con la dea che protende il braccio per prendere la freccia di Amore, è quella della Galleria Nazionale di Varsavia prima ricordata (inv. M.Ob. 628).

Paolo Plebani



Tiziano Vecellio e bottega

(Pieve di Cadore, 1488/1490 circa – Venezia, 1576)

Marte, Venere e Amore

1555-1560 circa
Olio su tela,
86,5 x 108,9 cm
Vienna,
Kunsthistorisches
Museum,
Gemäldegalerie, inv. 13

Questa bella tela raffigurante il sensuale abbraccio di Marte e Venere è l'unica giunta fino a noi di una serie di varianti attestate dalle fonti. Come confermato dalla voce dell'inventario manoscritto delle collezioni imperiali del 1772, fungeva da suo *pendant* una tela con *Venere e Adone*, dichiarata dispersa nel 1945. Comune ai due dipinti è non solo la numerazione progressiva apposta appunto nel 1772 sul fronte della tela, ma anche l'attribuzione di entrambe a Paolo Veronese (Mechel 1783, p. 4, n. 6). Negli inventari e cataloghi storici successivi a Mechel la paternità dell'opera viene invece inizialmente assegnata ad Andrea Schiavone (Rosa 1796, I, p. 14, n. 6) per poi essere radicata più decisamente nella scuola tizianesca. Un indirizzo seguito anche dalla critica recente le cui posizioni oscillano tra copia, opera di bottega, oppure un più deciso intervento del maestro (si vedano W. Deiters, N. Gustavson, in *Der späte Tizian* 2007, p. 244). Tale opinione è stata confermata da Rosand (2007, p. 203) che dopo la mostra del 2007 rivalutò l'opera, individuandovi una maggiore partecipazione di Tiziano.

Non sappiamo con precisione a quando risalga l'ingresso delle tele nelle collezioni imperiali. Possiamo tuttavia confermare sulla base delle recenti ricerche di Joannides (2010, pp. 3-6) che entrambe provengono dalla collezione del conte di Arundell, dove erano attribuite a Tiziano, e dalla quale uscirono in un imprecisato momento successivo alla morte di lady Alethea (1654). Il pittore inglese Peter Oliver aveva eseguito copie di entrambi i dipinti documentando così, anche visivamente, la presenza delle tele nella collezione inglese (Joannides 2010, pp. 3-4). A causa della mancanza di documenti, la ricostruzione della storia delle opere tra l'inventario Arundell del 1655 e quello viennese del 1772 appare problematica e finora insoluta (W. Deiters, N. Gustavson, in *Der späte Tizian* 2007, p. 244).

Le due divinità hanno disposto il loro giaciglio su un'altura che digrada in un dolce paesaggio pianeggiante concluso all'orizzonte da un profilo montuoso. Due alberi alle loro spalle fungono da quinta. Venere nuda è semidistesa su di un lenzuolo con le gambe piegate, in una posizione che ricalca quella delle *Danae* di Vienna e Madrid. La dea si abbandona al bacio di Marte che cogliendola di spalle le cinge il corpo. Il braccio destro di Venere è piegato e la mano poggia sulla testa dell'amante. Questi indossa la corazza, ma spada ed elmo sono abbandonati per terra. Amore in volo con faretra, freccia e arco li osserva.

Con la scelta di rappresentare l'incontro amoroso delle due divinità in un paesaggio, in contrasto con le *Metamorfosi* di Ovidio, che inscenavano il tradimento sul letto coniugale di Venere e Vulcano, Tiziano mette l'accento sul concetto del bucolico *locus amoenus* nel quale l'uomo e la natura si fondono armoniosamente (E. Mai, in *Faszination* 2000, p. 322; W. Deiters, N. Gustavson, in *Der späte Tizian* 2007, p. 243). L'incontro di forze contrastanti genera la concordia: il guerriero vinto dall'amore ha deposto le sue armi e dall'unione di Marte e Venere nasce infatti Armonia. Proprio questo interagire di tensioni opposte è il tema con cui Tiziano si confronta e che risolve in questo dipinto in senso manierista con l'invenzione dell'intreccio e delle torsioni dei corpi che si abbandonano infine all'abbraccio pacificatore. E fu proprio il tema della relazione delle due figure ad attirare l'attenzione di Anton van Dyck durante il suo viaggio in Italia, compiuto tra il 1622 e il 1627, durante il quale si dedicò alla ricerca di un linguaggio compositivo personale (Jaffè 2001, p. 624). Egli annotò la creazione tizianesca nel suo quaderno di schizzi (Londra, British Museum; Adriani 1940, p. 68, tav. 106) indicandone l'autore nel maestro cadorino. L'opera ispiratrice del disegno si trovava presso un Grimaldi, forse a Genova, ma è un dato non provato, e varia leggermente rispetto alla versione viennese. Una *Venere e un satiro* conservata a Petworth House e attribuita a Tiziano sembra precedere la nostra versione. La radiografia evidenzia come la composizione del quadro di Vienna sia sottostante a quella attuale dell'opera inglese, che nel Seicento era stata convertita in un altro soggetto (Wood 1994, pp. 285-288).

L'esistenza di più versioni con leggere varianti dello stesso tema, compresa quella che aveva visto Van Dyck, conferma dunque la pratica adottata da Tiziano di realizzare nella sua bottega più dipinti parallelamente, affidandone la realizzazione ai diversi aiuti e riservandosi di intervenire personalmente ove ritenesse necessario. Le tracce scure lungo il contorno del corpo di Venere, evidenziate dalla radiografia del dipinto viennese, fanno pensare che sia stato utilizzato un cartone per trasferire il disegno sulla tela (W. Deiters, N. Gustavson, in *Der späte Tizian* 2007, p. 242). La radiografia e la riflettografia mettono inoltre in evidenza alcuni pentimenti poco rilevanti nella figura di Venere (W. Deiters, N. Gustavson, in *Der späte Tizian* 2007, p. 245, figg. 4-5).



Più importanti sono invece quelli che interessano Amore: la testa era più in alto, in una posizione che forse corrispondeva alla collocazione precedente del braccio sinistro che regge l'arco e della faretra; anche le gambe hanno subito modifiche nello scorcio e nella posizione. I cambiamenti nella figura di Amore così come la qualità della stesura pittorica parlano a favore di una partecipazione di Tiziano alla realizzazione del dipinto accanto a un collaboratore di rilievo. Joannides (2010, p. 13) ha notato come in questa tela siano presenti elementi del repertorio sia degli anni giovanili sia di quelli più tardi. Anche il paesaggio trattato in maniera sommaria e orientato su un cromatismo in cui prevalgono i toni del rosa e del giallo ricorda *Venere e Amore* della Galleria Borghese (1560/1565). La complessità degli argomenti in relazione all'autografia e alla datazione di *Marte, Venere e Amore* conferma come sia difficile orientarsi all'interno della produzione della bottega tizianesca. Certamente l'opera è in stretto collegamento con le poesie realizzate per Filippo II e quindi da collocare intorno al 1555-1560.

Francesca Del Torre Scheuch



Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1488/1490 circa – Venezia, 1576)

Venere con Cupido e suonatore di organo

1550-1555 circa
Olio su tela,
150,2 x 218,2 cm
Firmato al centro:
"TITIANUS · F"
Madrid, Museo Nacional
del Prado, inv. 421

Venere è adagiata su un letto e volge il viso verso il piccolo Cupido che la abbraccia e le avvicina il volto. Ai suoi piedi è seduto un giovane, vestito con grande ricercatezza, che sta suonando un organo portatile. Le sue mani toccano ancora la tastiera ma egli si è voltato verso la dea, rapito dalla sua bellezza, indirizzando lo sguardo verso il suo corpo completamente nudo. Questa scena, che occupa tutto il primo piano, è ambientata in un elegante interno che si apre, grazie a uno scenografico tendaggio, sopra un paesaggio che rammenta quello di una villa della terra ferma, con una fontana sormontata da un satiro e un ampio viale individuato da due file di alberi dove passeggia una coppia, pascolano dei cervi e riposa un pavone.

Si è proposto (Wethey 1975, pp. 63-68, 196-197 n. 47) di riconoscere nel dipinto in esame il quadro raffigurante "una figura di Venere" che Tiziano nel dicembre 1545 diceva di avere eseguito per Carlo V (*Tiziano* 2012, pp. 124, 125 nota 3), ma questa ipotesi non ha trovato conferme documentarie o di altro tipo e rimane quindi al momento soltanto una congettura. La prima notizia certa risale al 1626, quando il quadro era già nelle raccolte dei re di Spagna, nell'appartamento estivo del palazzo dell'Alcázar di Madrid (*Il Diario* 2004, p. 231). La storia collezionistica successiva si segue agevolmente grazie agli inventari della corona. Rimasta per lungo tempo all'Alcázar, dopo l'incendio e la distruzione dell'edificio del 1734 la tela è collocata nel Palazzo Nuovo, l'attuale Palazzo Reale, per poi essere confinata per trent'anni nell'attigua casa de Rebeque. Nel 1796 è trasferita nella Sala Riservata dell'Accademia di San Fernando, dove rimane sino al 1827 per poi fare il suo ingresso al Museo del Prado (Checa 1994, p. 262 n. 32; Portús Pérez 1998, p. 293 n. 6).

La vicenda critica dell'opera è stata caratterizzata all'inizio dalla discussione sull'autografia del dipinto, soprattutto dopo che Crowe e Cavalcaselle (1877, II, p. 159) lo attribuirono a un imitatore veneto del maestro e giudicarono la firma apocrifia. Già Gronau (1904, p. 304) e Tietze (1936, II, p. 298) si opposero a questa severa sentenza individuando nella tela un'opera della bottega, ma con l'intervento di Tiziano in alcune parti, soprattutto nel paesaggio. Nella letteratura successiva il ruolo assegnato alla bottega è stato circoscritto e il dipinto si è progressivamente guadagnato lo *status* di opera autografa del maestro (Suida 1933, pp. 115-116; Berenson 1957, I, p. 187; Valcanover 1960, II, p. 35; Pallucchini 1969, I,

p. 290; F. Valcanover, in *Le siècle* 1993, p. 532 n. 176). Un esito che è stato favorito dalla decisa rivalutazione della tela da parte di Panofsky (1969, pp. 122-123 e nota 37) e specialmente di Wethey (1975, pp. 63-68, 196-197 n. 47), ma che è soprattutto la conseguenza dell'affermarsi di un concetto flessibile di autografia nel caso di un artista come Tiziano, che fu coadiuvato da una bottega articolata nella sua organizzazione interna e abituata a lavorare secondo lo stile del maestro (M. Falomir, in *Tiziano* 2003, pp. 248-251, n. 42; K. Christiansen, in *L'ultimo* 2008, p. 211; G. Tagliaferro, in Tagliaferro, Aikema 2009, pp. 228-229; M. Falomir, in *Splendor* 2016, pp. 72-77, n. 2).

La discussione si è spostata invece sul significato dell'opera, coinvolgendo anche le altre versioni del medesimo soggetto: il *Nudo di gentildonna con suonatore di organo e cagnolino* sempre al Prado (inv. n. 420); la *Venere con suonatore di organo e cagnolino* dei musei statali di Berlino (inv. n. 1849); la *Venere con Cupido e suonatore di liuto* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. n. 129); la cosiddetta *Venere Holkham* del Metropolitan di New York (inv. n. 36.29); la *Venere con cagnolino* degli Uffizi (inv. n. 1431). Inaugurato da Richter (1931), il dibattito si è acceso soprattutto dopo la pubblicazione dei lavori di Brendel (1946) e di Panofsky (1969, pp. 119-125), i quali proponevano una lettura neoplatonica del soggetto elaborato da Tiziano, da intendere nei termini di una raffigurazione allegorica del primato di sensi come la vista e l'udito quali strumenti di conoscenza della bellezza. Tale interpretazione è stata molto discussa in contributi che hanno offerto precisazioni e ampliamenti opportuni, ma anche nuovi punti di vista (Studdert-Kennedy 1958; Rosand 1980; Studdert-Kennedy 1987, pp. 32-36; Giorgi 1990; Herzner 1993; Goffen 1997, pp. 159-169). L'articolo di Brendel, tuttavia, aveva scatenato anche qualche reazione di segno decisamente contrario, in particolare da parte di Middeldorf (1947), che contestava il significato morale attribuito a questo tipo di dipinti, a suo parere da intendersi semplicemente come quadri erotici: una lettura che è stata approfondita e nuovamente argomentata anche da Charles Hope (1980a; 1980b, pp. 157-158). Miguel Falomir (2003, pp. 88-89; M. Falomir, in *Tiziano* 2003, pp. 248-251, n. 42) ha offerto nuove e utili osservazioni sulla questione, evidenziando in primo luogo come nella logica commerciale della bottega di Tiziano non sia necessario assegnare a queste opere lo stesso significato. Lo stu-





dioso ha inoltre avanzato una nuova ricostruzione del problema, partendo dal presupposto che tutti i dipinti appartenenti alla serie sono variazioni su di una medesima idea – forse il quadro perduto al quale si fa riferimento nella lettera di Tiziano del dicembre 1545 – e che essi suggellano un percorso iniziato con la *Venere* di Dresda (inv. n. 185) e continuato con la cosiddetta *Venere* di Urbino (inv. n. 1437). La *Venere* in esame deriverebbe dall'altra tela del Prado appartenente al gruppo (inv. n. 420): quest'ultimo

dipinto, infatti, non raffigura la dea ma una gentil-donna completamente nuda e venne con tutta probabilità commissionato per un'occasione specifica, forse un matrimonio. Le varianti introdotte nella *Venere* servirono a eliminare dalla composizione tutti quei caratteri che la legavano a un incarico preciso e, introducendo Cupido al posto del cane, a conferire al dipinto un significato più generico per renderlo appetibile a un pubblico più largo.

Paolo Plebani



Jacopo Robusti, detto Tintoretto

(Venezia, 1519-1594)

Venere, Vulcano e Marte

1550-1552 circa
Olio su tela,
136 x 198 cm
Monaco, Alte
Pinakothek, inv. 9257

La destinazione originaria di questo celebre e discusso dipinto è ancora sconosciuta. Si è proposto di identificare l'opera con una tela attribuita a Tintoretto raffigurante "Venere, Vulcano e Cupido in un letto" acquistata dal duca di Devonshire alla vendita della raccolta del pittore olandese Peter Lely nell'aprile 1682 (Hadeln 1922, p. 278, nota 2). L'ipotesi non è stata accolta da alcuni studiosi (Pallucchini, Rossi 1982, I, p. 163), ma è per lo più accettata nella letteratura recente (*Bayerische* 1971, I, p. 133; Brown 1996, pp. 202, 204, nota 37; R. Echols, in *Tintoretto* 2007, p. 203). La prima notizia certa risale alla metà dell'Ottocento, quando la tela si trova in Inghilterra, nella raccolta di Hugh Andrew Johnstone Munro of Novar, dove la esamina Waagen (1854, II, p. 134), che per primo la assegna a Tintoretto, senza tuttavia riuscire a decifrarne il soggetto. Il dipinto è attribuito all'artista veneziano e descritto come una raffigurazione della storia di Candaule e Gige nel catalogo della collezione (Frost 1865, p. 15, n. 46) e di nuovo all'asta della raccolta Munro (*Catalogue* 1878, p. 23, n. 120). Venduta in tale occasione, la tela dovette attraversare la Manica e giungere a Parigi, forse nelle mani del mercante Charles Sedelmeyer (*Bayerische* 1971, I, p. 133), per poi essere acquistata dal pittore Friedrich August von Kaulbach intorno al 1890 (Hadeln 1922, p. 278 e nota 2). Nel 1921, dopo la morte dell'artista, gli eredi concedettero in prestito il dipinto all'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera che, quattro anni dopo, lo acquistò a titolo definitivo.

Se si esclude il parere contrario di Maxon (1961, p. 261, nota 2) e dubbi o cautele manifestati da qualche studioso (Pittaluga 1925, p. 280; Coletti 1940, p. 31; Berenson 1957, I, p. 176), la tela è riconosciuta come opera pienamente autografa di Tintoretto dalla gran parte della critica. Si dibatte molto invece sulla cronologia del dipinto, con datazioni che interessano diversi momenti della carriera dell'artista. La proposta di collocare l'opera intorno al 1580 (Pittaluga 1925, p. 280), non ha avuto tuttavia seguito, mentre la discussione si è focalizzata sulla stagione iniziale del pittore. Hadeln (1922, p. 278) proponeva di individuare nel dipinto una testimonianza precoce di Tintoretto, intorno o poco dopo la metà degli anni quaranta, prima del clamoroso successo del *Miracolo dello schiavo* per la Scuola Grande di San Marco eseguito nel 1548. Nell'ambito di una generale revisione del catalogo dell'artista e soprattutto della sua fase giovanile, questa idea è stata ripresa e puntualizzata da Robert Echols che in più di un'occasione ha manifestato la sua convinzione

che la tela sia da leggere in stretta connessione con la figura di Aretino e che quindi vada datata intorno al 1545 (Echols 1993, pp. 161-167; R. Echols, in *Tintoretto* 2007, pp. 200-203, n. 5; Echols, Ilchman 2009, p. 121, n. 36; Echols, Ilchman 2018, pp. 23, 25; R. Echols, F. Ilchman, in *Tintoretto* 2018, pp. 103-105). Le proposte dello studioso sono state accolte con favore nella bibliografia recente (N. Edwards, in *Art and Love* 2008, pp. 325-327, n. 151; Bodart 2009, p. 256; Ilchman 2014, pp. 62, 227-233; Falomir, González Mozo 2017, pp. 33-35). Una tradizione critica altrettanto autorevole vede invece nel dipinto di Monaco un'opera successiva al telero per la Scuola Grande di San Marco, da collocarsi nella prima metà degli anni cinquanta. Tuttavia, non mancano lievi divergenze di opinione tra chi fissa l'esecuzione del dipinto intorno al 1555 (Tietze 1948, pp. 42, 43; Syre 2007, p. 232; F. Fracassi, in *Tintoretto* 2012, pp. 144-146, n. 20), e coloro che invece, sulla scorta della ricostruzione della stagione giovanile dell'artista di Pallucchini (1950, pp. 132-133; Pallucchini, Rossi 1982, pp. 44, 163), si sono espressi a favore di una datazione nei primi anni cinquanta (De Vecchi 1970, p. 95, n. 89; B.L. Brown, in *Masterworks* 1988, pp. 69-72, n. 11; Brown 1996, pp. 199-200; Nichols 2009, pp. 39, 44 nota 32).

Un altro aspetto strettamente legato a quello della datazione e anch'esso ampiamente discusso nella letteratura riguarda l'interpretazione del dipinto. La comprensione iconografica dell'immagine non presenta particolari difficoltà: si tratta della raffigurazione di Vulcano che sorprende Venere e Marte. Tuttavia, nessuna delle numerose fonti classiche, medievali e rinascimentali che tramandano la storia descrivono la scena rappresentata da Tintoretto, la quale non sembra avere nemmeno precedenti figurativi, se si esclude un'incisione di Enea Vico datata 1543, come ha suggerito per primo Rearick (1980, p. 34) e sostenuto successivamente Echols (1993, pp. 162-163). All'elaborazione della tela è stato collegato un disegno autografo conservato a Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, n. 4193, 204 x 273 mm) che costituisce una prima idea per l'intera scena, fatto piuttosto insolito nell'ambito del *corpus* grafico dell'artista (Hadeln 1922, p. 278; Rearick 2001, pp. 118-119). Sulla base delle sottili differenze tra disegno e dipinto, Weddigen (1996, pp. 158-159) ha segnalato la possibilità che nel foglio sia sviluppata un'invenzione figurativa non connessa inizialmente con il soggetto dell'adulterio di Venere.



Nel dipinto vediamo Vulcano che per verificare con i propri occhi le prove del tradimento solleva il velo leggero che copre il sesso della dea, nuda e distesa sul letto. Marte, che ha già indossato l'elmo e l'armatura e sembra attendere il momento buono per fuggire, si è nascosto sotto un tavolo alle loro spalle, ma un cane abbaia nella stanza rischiando di segnalare la sua presenza. Cupido invece, personificazione della passione amorosa, dorme placidamente in una culla accanto al letto, mentre sullo sfondo buio intravediamo la fucina di Vulcano.

Nei testi che tramandano la storia l'ironia è un elemento centrale della narrazione, ma la scena raffigurata da Tintoretto presenta uno spiccato quanto inusuale accento comico e farsesco, sul quale si è soffermato per primo Hadeln (1922, p. 278) e che nella successiva vicenda critica è stato riconosciuto unanimemente come un tratto distintivo dell'opera, sebbene di essa siano state offerte numerose e anche contrastanti letture, delle quali in questa sede è possibile offrire solo una campionatura (si veda a tale proposito Alberti 2015, pp. 261-321). Brown (1996) suggerisce che la scelta di un registro da commedia sia da interpretare come una traduzione visiva di quegli scritti satirici che condannavano il matrimonio e denunciavano la natura ingannevole delle donne: testi prodotti nell'ambiente dei poligrafi veneziani e anche da Anton Francesco Doni, vicino a Tintoretto proprio all'inizio degli anni cinquanta. Letture che partono da presupposti molto simili ma approdano a conclusioni diverse sono quella di Robert Echols (1993, pp. 161-167; R. Echols, in *Tintoretto* 2007, pp. 200-203, n. 5), che vede in Aretino e non in Doni il personaggio cruciale per la comprensione dell'opera, o quella di Claudia Cieri Via (1997) che considera il dipinto un manifesto contro la lussuria e in particolare contro l'adulterio. Weddigen (1994; 1996; 2000) invece ha approfondito la logica narrativa della scena, evidenziando il significato di quello che a prima vista sembra uno specchio ma che invece potrebbe essere lo scudo di Marte, fabbricato proprio da Vulcano. Attraverso un ingegnoso sistema di rifrazione luminosa di derivazione teatrale la "rondaccia" o "rotella" diventa lo strumento con cui il dio del fuoco sorprende i due amanti. Inoltre, lo specchio o scudo che sia riflette la scena dell'ispezione del corpo di Venere da parte di Vulcano da un altro punto di vista ed è stato quindi collegato al noto passo del *Dialogo di pittura* (1548) di Paolo Pino dove, descrivendo un dipinto di Giorgione, lo scrittore menziona l'utilizzo di specchi per mostrare più lati della stessa figura, una prova secondo Pino della superiorità della pittura sulla scultura (Hadeln 1922; Hendl 2013, pp. 132-137). D'altra parte, si è pure notato che la scena riflessa nello specchio o scudo non è esattamente quella che vediamo in primo piano, ma che Tintoretto ha raffigurato un momento successivo della storia, poiché Vulcano ha entrambe le gambe ap-

poggiate sul letto, come se catturato dalla sensualità di Venere avesse dimenticato la vendetta per cedere al desiderio della carne (Arasse 2000, ed. 2005, pp. 15-17; Bodart 2009, pp. 256-259; Alberti 2015, pp. 300-303). Cassegrain (2010, pp. 62, 66) invece sottolinea la costruzione drammaturgica della scena, che vede in parallelo due disvelamenti: quello della nudità di Venere da parte di Vulcano e quello della presenza di Marte rivelata dal cane. Un ultimo aspetto che ha sollecitato l'attenzione degli studiosi è la figura di Cupido addormentato, che già Tolnay (1930, p. 516; Tolnay 1943, pp. 201-202) e Wilde (1932, p. 53) avevano messo in relazione con una celebre opera perduta del giovane Michelangelo, il *Cupido dormiente*. A tale proposito, Brown (1996, pp. 202-203) ha osservato che la presenza del Cupido nelle raccolte dei Gonzaga durante il Cinquecento costituirebbe un indizio a favore di una destinazione mantovana del dipinto.

La tela costituisce una testimonianza straordinaria della libertà inventiva del giovane Tintoretto, che contrappone alla sensualità olimpica e fuori dal tempo delle favole mitologiche di Tiziano un'interpretazione quotidiana e feriale del mito, tradotto nei toni di una sbrigliata commedia degli equivoci. È significativo tuttavia che questa immagine non abbia lasciato tracce nella pittura veneta e non se ne conoscano copie, repliche o derivazioni, a esclusione delle ripercussioni leggibili in un altro dipinto della pinacoteca di Monaco che raffigura *Venere, Vulcano e Cupido* (inv. n. 2408), un'opera riferita a Friedrich Sustris (Ballarin 1962, pp. 73, 80 nota 28), priva tuttavia della vena trasgressiva della tela di Tintoretto. Impostato come un "quadro laterale", con un impianto prospettico asimmetrico di evidente derivazione scenografica, il dipinto in esame si confronta bene con altre due tele dell'artista veneziano, entrambe conservate alla Galleria Palatina di Firenze: la prima rappresenta di nuovo Venere e il dio del fuoco (inv. 1912, n. 3), la seconda invece Leda e il cigno (inv. 1890, n. 9946). Nella *Leda* in particolare, la figura della regina di Sparta si può considerare una sorta di variante rovesciata della Venere del quadro di Monaco. Datate tradizionalmente nei primi anni cinquanta, anche per queste opere si propone ora una cronologia anticipata alla seconda metà degli anni quaranta, ma pare in ogni caso più prudente ribadire per tutto il gruppo, e quindi anche per la tela dell'Alte Pinakothek, una datazione all'inizio degli anni cinquanta, in corrispondenza con quell'interesse dell'artista per il nudo femminile che caratterizza proprio la prima metà del sesto decennio.

Paolo Plebani



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Venere con Cupido e un satiro

1565-1570 circa
Olio su tela,
186 x 102 cm
Copenaghen, Statens
Museum for Kunst,
inv. 148

Coperta solo da un sottile velo trasparente che le pende dal braccio per raggiungere il pube, Venere esibisce un braccialetto dorato e gli orecchini di perle. La sua collana, sempre di perle, è invece appoggiata sul basamento a sinistra, a fianco di una brocca d'acqua nella quale sono ospitati dei fiori di campo. Dal medesimo basamento scende il lungo drappo lilla del quale la dea si è probabilmente appena spogliata, con la complicità del figlio Cupido che le sta a fianco. Impegnato a maneggiare il drappo, quest'ultimo ha depresso al suolo l'arco e la faretra, che vengono così a bilanciare simmetricamente, nella regia compositiva, le due colombe sulla destra, attributo consueto di Venere. Ambientata sulle quinte di un paesaggio alberato e collinare, la scena è completata dal satiro ghignante che si affaccia dalla tenda alle spalle della protagonista, con l'intento di spiare la nudità: un'incursione quasi impercettibile (e difatti mai notata fino a ora), che contribuisce però a orientare il senso dell'intera rappresentazione, connotandolo in chiave esplicitamente licenziosa.

Entrata a far parte della *Kunstskammer* reale di Copenaghen prima del 1690, la tela risulta riferita a Tiziano negli inventari della collezione redatti tra Sei e Settecento (Olsen 1961, p. 78), mentre il catalogo delle raccolte reali danesi redatto Johan Conrad Spengler (1827, p. 108, n. 148) preferisce assegnarla a Paolo Veronese. A lungo ignorata, l'opera è stata presa in considerazione per la prima volta nell'ambito della storiografia moderna da Olsen (1961), che ne ha proposto un'attribuzione al veneziano Parrasio Michiel sulla base della ricostruzione del percorso del pittore offerta a suo tempo da Hadeln (1912). La restituzione a Peterzano è merito recente di Dal Pozzolo (2012b, pp. 168-169, 177), che oltre a suggerire una datazione della tela nella seconda metà degli anni sessanta del Cinquecento, sul finire dunque della fase veneziana del pittore, ha indicato un possibile modello per la figura di Venere nel perduto nudo femminile affrescato sulla facciata di terra del Fondaco dei Tedeschi dal giovane Tiziano e tramandato da una stampa di Jacopo Piccini del 1658.

Il restauro effettuato nel 1991 ha favorito la piena leggibilità del dipinto, che presenta un generale impoverimento della pellicola pittorica, rilevabile in particolare nel volto di Venere (va ricordato, in proposito, che già nel 1827 Spengler registrava la presenza sulla tela di numerose ridipinture). Questi danni non impediscono di accertare la piena pertinenza al

catalogo di Peterzano dell'opera, facilmente accostabile in particolare alla *Venere* di Brera (cat. II.10), alla quale rimandano tanto la tipologia del Cupido quanto la resa stilizzata del corpo della dea, quasi una traduzione in chiave più algida delle creature femminili di Lambert Sustris. Il bel paesaggio immerso in una luce tersa rivela, invece, la medesima sensibilità luministica dello scorcio che si apre sulla sinistra dell'*Angelica e Medoro* (cat. III.2), realizzato dal pittore all'esordio del suo soggiorno milanese, in prossimità del 1572.

Proprio questo riscontro costituisce un utile punto d'appoggio per la datazione dell'opera danese, che pur mostrando ancora qualche punto di contatto con le prime creazioni note di Simone, come il *Concerto* di Schwerin (cat. II.2; si notino le affinità, anche in termini di acconciatura, tra le fisionomie delle protagoniste dei due dipinti), trova la sua collocazione più congeniale in un momento leggermente successivo, verso la conclusione della stagione lagunare dell'artista.

Al di là del già citato rapporto con l'affresco del Fondaco dei Tedeschi, i debiti tizianeschi della tela sono evocati anche dalla posa dinamica del Cupido, che riprende, variandola leggermente, quella di uno degli angeli volteggianti nel cielo di un'altra opera perduta del Vecellio: l'*Annunciazione* inviata a Isabella del Portogallo intorno al 1537 e nota attraverso la fortunata incisione di Jacopo Caraglio. Sia a Tiziano che a Veronese rimandano inoltre le raffinate marezzature che animano il manto lilla che cade dal basamento: forse il brano più sorprendente del dipinto, assieme ai giochi ottici dei riflessi sul vetro della caraffa, osservando i quali appare inevitabile pensare agli analoghi interessi che, circa trent'anni più tardi, Caravaggio manifesterà nelle sue opere più precoci.

Come ha indicato Christophe Brouard (in *Heures* 2017, p. 361, n. L97), della tela esiste una replica su tavola, di dimensioni analoghe (183 x 113 cm), conservata nel Musée Jacquemart-André a Fontaine-Chaalis (inv. MJAC-P 1859) e acquistata dai coniugi André nel 1882 presso Giacomo de Francisci a Roma. Per quanto le precarie condizioni di conservazione non ne rendano agevole la valutazione, anche questo secondo esemplare appare con tutta probabilità da assegnare a Peterzano.

Francesco Frangi



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano 1599)

*Venere e Cupido con due satiri
in un paesaggio*

1568-1570 circa
Olio su tela,
135,2 x 206,9 cm
Milano, Pinacoteca
di Brera, Reg. cron. 7428

La storia collezionistica del dipinto rimane al momento in gran parte sconosciuta e così pure la sua destinazione originaria. Ritrovata in una collezione privata francese nel 1989, la tela è stata presentata nell'autunno 1990 a una mostra della Galleria Piero Corsini a New York. Esposta quindi nel 1996 alla Fiera Internazionale dell'Antiquariato di Milano, nell'aprile dello stesso anno l'opera era proposta da Corsini allo Stato italiano per destinarla alla Pinacoteca di Brera, acquisto perfezionato nel giugno del 1998 (ringrazio Francesca Debolini per queste informazioni).

L'inaspettato rinvenimento del dipinto ha rappresentato un vero e proprio colpo di scena negli studi su Simone Peterzano. Brillantemente riconosciuta al suo autore da Mina Gregori, che ne dava segnalazione nel maggio del 1990 nel corso del convegno bresciano su Savoldo, la tela è infatti una testimonianza difficilmente contestabile del legame dell'artista con la cultura figurativa veneta. Il dipinto è stato pubblicato e discusso per la prima volta nel catalogo dell'esposizione della Galleria Corsini (F. Dabell, in *Important* 1990, pp. 48-53), ma la sua vicenda critica è legata al nome della Gregori, che oltre a suggerire il corretto riferimento a Peterzano ha individuato nell'opera una testimonianza cruciale del tirocinio veneziano dell'artista, da datare "forse prima" degli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore e dei quadroni di San Barnaba, che i

documenti collocano intorno al 1572-1573, e non escludendo del tutto l'ipotesi (F. Dabell, in *Important* 1990, p. 50) che la *Venere* possa appartenere ai tardi anni sessanta o agli inizi del decennio seguente e che quindi sia stata eseguita ancora a Venezia (M. Gregori, in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 252; M. Gregori, in *Michelangelo* 1991, pp. 62-63; Gregori 1992, p. 264; Gregori 2002, pp. 23-25). Seppur con lievi differenze d'opinione – per Dal Pozzolo (2012a, p. 52; 2012b, p. 177) la tela infatti è eseguita a Venezia entro il settimo decennio del Cinquecento, probabilmente tra il 1565 e il 1570 – le proposte della studiosa sono state accolte nei successivi contributi sul dipinto (Arrigoni, Daffra, Marani 1998, p. 154, n. 3; P. Marani, in *Acquisizioni* 1999, pp. 72-73; Fiorio 2000, pp. 100-101; Marani 2004a, pp. 131 (ill.), 134; Marani 2004b, pp. 62-63; M. Boschi, in *Mythologica* 2005, p. 238, n. 115; Frangi 2016, p. 78).

Nel dipinto è raffigurata Venere, identificata dalla presenza di Cupido, che nella scena sta preparando l'arco con cui scocca i suoi dardi d'amore. La dea è addormentata in un luogo ameno, circondata e protetta dalla fitta vegetazione di un boschetto, dal quale spuntano due satiri, riconoscibili per le orecchie allungate e le zampe caprine. Il primo sta sollevando il velo che copre la nudità di Venere e l'espressione ferina tradisce i suoi propositi lascivi. Il secondo invece si sta chinando e depositando un serto di frutti ai piedi della dea. La scena appartiene



1. Tiziano Vecellio
Venere del Pardo,
particolare
Parigi, Musée du Louvre



a quel filone di pittura profana di soggetto esplicitamente erotico che a Venezia era stato inaugurato da Giorgione e che soprattutto grazie a Tiziano e alle sue favole mitologiche aveva conosciuto grande fortuna in laguna.

Un tema sul quale ci si è esercitati lungamente riguarda le fonti figurative dell'immagine ideata da Peterzano. Alcuni spunti si devono già a Frank Dabell (in *Important* 1990, pp. 48-53), ma su questo problema è ritornata con significativi approfondimenti e precisazioni di nuovo la Gregori (in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 252; M. Gregori, in *Michelangelo* 1991, pp. 62-63; Gregori 1992, p. 264; Gregori 2002, pp. 23-25). Un punto fondamentale è la relazione della tela di Brera con le opere di Tiziano, in particolare con la *Venere del Pardo* ora al Louvre (fig. 1), un dipinto la cui iniziale storia collezionistica non è facilmente ricostruibile e che forse rimase nello studio

di Tiziano a lungo (Joannides 2011). Da soppesare con attenzione nella questione è la testimonianza di Lomazzo, che in un passo dell'*Idea* descrive un quadro passato alla morte del grande artista (1576) al figlio Pomponio e raffigurante "una venere che dorme, con satiri, che gli scoprono le parti piu occulte ed altri satiri intorno che mangiano uva et ridono come imbrochi, e lontano Adone in un paese che segue la caccia" (Lomazzo 1590, ed. 1973, p. 346). Alla monumentale tela ora al Louvre Peterzano sembra liberamente ispirarsi per l'impostazione della scena, ma soprattutto vi desume la figura del satiro con il braccio proteso a sollevare il velo della dea. Per la posa di Venere invece l'artista pare aver avuto presenti le *Danae* eseguite dal cadornino negli anni cinquanta, forse la versione oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 2; Gregori 2002, pp. 23-25). Si è fatto inoltre notare che il dettaglio del braccio piegato a

2. Tiziano Vecellio
Danae
Vienna, Kunsthistorisches
Museum



sorreggere il capo della dea vinta dal sonno attesta la conoscenza di qualche copia o derivazione della statua di Arianna dormiente dei Musei Vaticani (F. Dabell, in *Important* 1990, p. 51). In maniera meno convincente, a mio parere, Marani (2004b, p. 63) ha suggerito che la figura di Cupido che solleva il drappo sia stata mutuata da un disegno di Leonardo conservato all'Ambrosiana.

Un aspetto che contraddistingue il quadro di Brera è l'interesse pronunciato per l'osservazione della natura. La descrizione minuziosa dell'erbetta del prato e quella altrettanto accurata delle fronde del bosco, il cielo che si tinge della luce dorata del tramonto rinviano a quel gusto tutto lombardo per la verità delle cose. Non è un caso se il prezioso drappo su cui è distesa Venere ha fatto pensare giustamente a Veronese (Gregori 2002, p. 25), ma anche a Moretto e Savoldo (F. Dabell, in *Important* 1990, p. 50), mentre la "natura morta" di uva e melograni allestita ai piedi della dea ha richiamato alla memoria analoghi inserti nei dipinti del giovane Caravaggio (K. Christiansen, in *A Caravaggio* 1990, p. 57; Contardi 2000, p. 26; Papi 2009, p. 26; Gregori 2011a, p. 18).

Pur evidenziando una relazione stretta con le opere milanesi dell'artista, la *Venere* di Brera si pone a monte di queste e ha fornito un primo solido appiglio per ricostruire la giovinezza veneziana del pittore, fugando i dubbi – manifestati soprattutto da Roberto Longhi – sulla veridicità dell'alunnato presso Tiziano dichiarato dall'artista stesso e attestato da Lomazzo. La mancanza di disegni che si possono con sicurezza riferire a quest'opera e il fatto che essa non sia ricordata da Lomazzo hanno indotto la Gregori a sospettare che il quadro sia un lavoro

eseguito e concluso in laguna, come ha ribadito con maggior convinzione anche Dal Pozzolo. Un'ipotesi che trova qualche conferma nell'esecuzione vibrante del dipinto e nelle sue cromie calde e avvolgenti che costruiscono le forme con la luce e il colore. Non si hanno certezze documentarie in merito alla partenza da Venezia di Peterzano e al suo definitivo trasferimento a Milano: è molto probabile che l'artista nel 1568 fosse ancora in laguna, mentre nel novembre del 1572, quando viene pagato per gli affreschi in San Maurizio al Monastero Maggiore, non doveva essere giunto da molto tempo in città (si veda il regesto in catalogo). Probabilmente proprio in questo momento, o poco prima, ma non a troppa distanza dall'*Angelica e Medoro* (cat. III.2), si può collocare la tela di Brera.

Paolo Plebani



III. Angelica e Medoro: una favola ariostesca per Gerolamo Legnani

Celebrata nei versi di Giovan Paolo Lomazzo, l'*Angelica e Medoro* è senza dubbio un'opera tra le più importanti e note di Simone Peterzano. Il dipinto fu eseguito per il milanese Gerolamo Legnani, esponente di una famiglia che si era arricchita con la produzione e il commercio delle stoffe, nonché collezionista raffinato, come testimonia l'inventario della sua quadreria in cui si riconosce anche l'intensa *Deposizione* su ardesia eseguita da Peterzano ora al museo di Strasburgo. Il Legnani dovette peraltro giocare un ruolo non secondario nell'arrivo a Milano dell'artista e nella sua rapida affermazione nell'ambiente ambrosiano, tanto da figurare come garante dei pagamenti al pittore per gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore nel novembre 1572. L'*Angelica e Medoro* è un quadro cruciale per approfondire anche un altro aspetto della produzione profana di Peterzano. Il dipinto raffigura un celebre episodio dell'*Orlando Furioso*, il poema di Ludovico Ariosto che nel Cinquecento conosce uno straordinario successo. Dalle officine tipografiche veneziane

uscirono a getto continuo per tutto il secolo nuove edizioni del capolavoro del poeta ferrarese che divulgavano, attraverso un apparato di illustrazioni sempre più ricco, una tradizione figurativa per molti versi inedita. Nell'esecuzione del dipinto, Simone manifesta grande personalità nel confrontarsi con tale recente tradizione, concentrando la sua attenzione sulla scena in cui Angelica, oggetto del desiderio di una nutrita schiera di pretendenti, nel soccorrere Medoro, il giovane fante saraceno ferito dalle armi dei cavalieri cristiani, si innamora di lui perdutamente. L'avvenente figlia di Galafrone, re del Catai, sorregge il viso di Medoro, accasciato ai suoi piedi, guardandolo amorevolmente, in una sorta di solenne deposizione profana che traduce in chiave moralizzata l'episodio ariostesco.

Ludovico Ariosto

(Reggio Emilia, 1474 – Ferrara, 1533)

Orlando Furioso

Orlando Furioso
di m. Lodovico Ariosto
corretto e dichiarato
da m. Lodovico Dolce
con gli argomenti
di m. Gio. Andrea
dell'Anguillara
Giovanni Varisco,
Venezia, 1568, 4°
Verona, Biblioteca
Civica, Cinq. C. 313,
c. 97v

L'*Orlando Furioso* gode per tutto il Cinquecento di una straordinaria fortuna editoriale. Libro amato da uno spettro ampio e diversificato di lettori, discusso nelle accademie e nei circoli letterari, già nella seconda metà del XVI secolo il poema di Ariosto si era guadagnato saldamente lo statuto di classico e di testo canonico della letteratura in volgare (Javitch 1999). Alla prima edizione del 1516 e poi alla terza definitiva uscita nel 1532, seguirono a un ritmo incessante numerose nuove edizioni, circa duecento entro la fine del secolo, sempre più ricche negli apparati e nei commenti, affidati alle cure di illustri letterati, e spesso dotate di un sontuoso apparato illustrativo. Tra queste ultime si segnalano l'edizione di Niccolò Zoppino del 1536, il volume di grande successo editoriale uscito per le cure di Lodovico Dolce presso i tipi di Giolito nel 1542, quello di Giovanni Andrea Valvassori nel 1553 e di Vincenzo Valgrisi del 1556, dove le illustrazioni sono a piena pagina e la cura del testo è affidata a Girolamo Ruscelli (Giroto 2014).

L'edizione uscita nel 1568 presso Giovanni Varisco a Venezia non era la prima pubblicata da questo stampatore. Nel 1563, e di nuovo nel 1564 e nel 1566, dai suoi torchi erano uscite tre edizioni del *Furioso* che già contenevano le quarantasei illustrazioni che corredano anche la stampa del 1568, nella quale si aggiunge tuttavia un nuovo gruppo di cinque xilografie che accompagnano il testo dei *Cinque Canti*, pubblicato in fondo al volume e dotato di un proprio frontespizio. L'edizione del 1568 si differenzia pure da quelle precedenti in quanto la cura del testo, le annotazioni e le allegorie del *Furioso* non sono più di Giuseppe Orologi, ma si devono a Lodovico Dolce, mentre gli argomenti sono di Giovan Andrea dell'An-

guillara (Agnelli, Ravagnani 1933, I, pp. 135-136; F. Pich, in *Donne* 2013, pp. 29-31, n. 6).

La novità di questa edizione è legata tuttavia all'apparato illustrativo. L'artista o gli artisti ancora anonimi che prepararono il corredo iconografico del volume adottarono vignette di dimensioni contenute: una scelta singolare in quegli anni che vedono la fortuna inarrestabile delle edizioni con illustrazioni in grande formato se non a piena pagina. Inoltre, invece di rappresentare in un'unica xilografia più vicende, nell'edizione Varisco ci si concentra spesso su un singolo episodio, selezionato tra i tanti che scandiscono la narrazione (Badan 2010; Urbaniak 2018). Un esempio è la vignetta del canto XIX, dove la scelta cade per la prima volta, come nel dipinto Canesso di Peterzano (cat. III.2), sulla scena dallo spiccato contenuto patetico in cui Angelica, prendendosi cura di Medoro, guarisce il giovane dalle ferite mortali, benché – come esplicita chiaramente l'incipit dell'ottava d'argomento che apre il canto – così facendo “sana Angelica altrui, se stessa punge”.

Paolo Plebani



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Angelica e Medoro

1571-1572 circa
Olio su tela,
154,8 x 194 cm
Parigi, collezione
privata (courtesy Galerie
Canesso)

La tela è identificata nel quadro raffigurante Angelica e Medoro commissionato dal nobile milanese Gerolamo Legnani descritto da Giovan Paolo Lomazzo in un madrigale che compare nelle *Rime* (1587) e di nuovo nei *Rabisch* (1589): “Quando gionse a Simon l’alto capriccio / Del far del bel Medor ferito un quadro / Pinsel col capo chin sopra il leggiadro / Grembo de la sua donna, che sen stava / Dogliosa, e lui mirava; / Et egli lei, ma con la bocca aperta / Col dir, questa è l’offerta / Che a me fai senza alcun merto mea. / Intanto ella la man bianca tenea / Sopra il lui collo, et ei co’ membri lassi / Pallido in terra stassi. / Veggonsi intorno uccisi et vivi finti, / Con gl’arbor dal sol tinti, / Onde per l’ombre e i lumi in modo l’opra / Scode che longi ognun convien la scopra” (Lomazzo 1587, ed. 2006, p. 114, n. 49; Lomazzo 1589, ed. 1993, pp. 153-154).

Nel dipinto è raffigurato un celebre episodio dell’*Orlando Furioso*. Angelica, avvenente figlia di Galafrone re del Catai e oggetto del desiderio di una nutrita schiera di pretendenti, soccorre Medoro, giovane fante saraceno, del quale si innamora. Peterzano si attiene fedelmente alla vicenda così come è narrata nel poema di Ariosto (XIX, 1-25). Al centro della scena, in primo piano, Medoro è accasciato ai piedi di Angelica, che sorregge il viso del giovane guardandolo amorevolmente. Riversi per terra e privi di vita i corpi del re saraceno Dardinello, riconoscibile dalla corona rovesciata in primo piano, e quello dell’amico di Medoro, Cloridano, che era tornato sui suoi passi per soccorrere il compagno d’armi. In secondo piano, a destra, nella penombra di un bosco frondoso, un uomo volta il cadavere di Cloridano: probabilmente si tratta del pastore incontrato da Angelica mentre cercava l’erba miracolosa per guarire Medoro dalle ferite. I loro cavalli si intravedono a sinistra sullo sfondo di un paesaggio agreste.

La fortuna figurativa di questo episodio è soprattutto seicentesca mentre nella seconda metà del Cinquecento è in particolare la scena con i due amanti che incidono i propri nomi sul tronco dell’albero a colpire la fantasia degli artisti, come testimoniano l’incisione di Giorgio Ghisi del 1556 e la tela di Carletto Caliarì già in collezione Barbieri a Padova (Lee 1977; De Giorgi 2013). Nell’ambito della ricca tradizione dell’*Orlando* illustrato, solo nell’edizione stampata a Venezia da Giovanni Varisco nel 1563 e poi più volte ripubblicata negli anni successivi (cat. III.1) la scelta cade, come nel dipin-

to Canesso, sul momento in cui Angelica si prende cura di Medoro, benché nella vignetta sia il pastore a sorreggere il corpo del giovane (Lee 1977, p. 94, nota 49). Nell’edizione Giolito del poema ariostesco (1542) l’illustrazione del canto XIX mostra invece in primo piano i corpi di Dardinello, Cloridano e Medoro visti in forte scorcio, uno spunto che sembra sviluppato nella scena ideata da Peterzano.

Quest’ultima a ben guardare rivela una molteplicità di fonti che testimoniano di un’elaborazione meditata a lungo e con attenzione. La soluzione compositiva piramidale adottata per i due protagonisti rammenta le raffigurazioni dell’amore tra Adone e Venere, ad esempio l’incisione di Marcantonio Raimondi tratta dal disegno dell’Albertina di Vienna attribuito a Giulio Romano, e quelle della morte di Adone, sul tipo ad esempio del celebre dipinto di attribuzione dibattuta ma di cultura veronesiano-tintorettesca del Louvre (inv. 1759). Lo spiccato accento patetico dell’espressione di Medoro, con la testa rovesciata all’indietro e la bocca semiaperta, potrebbe invece dipendere da modelli come il cosiddetto *Alessandro morente* degli Uffizi, un’opera ricordata da Lomazzo che l’attribuiva a Lisippo dicendola “stigmata dagli intendenti” (Lomazzo 1590, ed. 1973, p. 256) e forse conosciuta da Peterzano tramite una replica o grazie a qualche non rara derivazione cinquecentesca (Schwarzenberg 1969; Haskell, Penny 1981, ed. 1984, pp. 169-172, n. 3). D’altra parte, lo sviluppo piramidale del gruppo di Angelica e Medoro, come si è notato in più di un’occasione (M.T. Fiorio, in *Rabisch* 1998, pp. 284-285, 286; *Autour de Titien* 2005; F. Caneparo, in *I voli* 2016, pp. 218-219, n. 42), configura iconograficamente la tela come una sorta di deposizione profana, una “traduzione dell’episodio in chiave moralizzata sicuramente molto gradita allo stesso committente” (De Giorgi 2013, pp. 274-278).

Nel 1615 il dipinto era ancora a Milano, presso gli eredi di Gerolamo Legnani (si veda il saggio di Sergio Monferrini in catalogo), mentre in seguito si perdono per diverso tempo le sue tracce, anche se è probabile che sia rimasto nella città lombarda. La tela, infatti, è ritrovata da Wart Arslan alla metà degli anni quaranta del Novecento proprio a Milano, in una collezione privata non meglio specificata dove era assegnata a Paolo Veronese (Arslan 1959, pp. 196-197). Allo studioso spetta il merito della riscoperta moderna dell’*Angelica e Medoro*, da lui identificato



con il quadro descritto da Lomazzo e riferito al suo corretto autore, a una data che non doveva precedere troppo la menzione nelle *Rime*, “1585 o giù di lì”. La cronologia proposta da Arslan non ha tuttavia incontrato particolare fortuna nella letteratura successiva. Già Maria Teresa Fiorio, nel collegare al dipinto Canesso tre fogli del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano (cat. V.5-V.6-7), suggeriva di anticipare la datazione della tela al 1575 circa, evidenziando come in essa le componenti venete siano prevalenti rispetto a quelle lombarde (Franco Fiorio 1974, pp. 88-89 e nota 13). Da tempo tuttavia l'opera era irrimediabilmente e alla fine degli anni settanta risultava ancora di ubicazione ignota agli estensori dell'unica monografia sull'artista mai pubblicata, impedendo loro di esprimersi con sicurezza sulla sua cronologia (Baccheschi, Calvesi 1978, p. 533, n. 20). La ricomparsa della tela a New York nel 1993, presso la Galleria Roy Fisher (W.W. Bracken, in *M. Roy Fischer* 1993, pp. 26-29), preceduta nel 1990 dalla presentazione, sempre a New York da Piero Corsini, della *Venere e Cupido con due satiri* ora a Brera (cat. II.10) ha rappresentato un punto di svolta non solo per la comprensione dell'opera, ma anche per una piena rivalutazione del venetismo di Peterzano. Un ruolo cruciale in questo senso hanno avuto i contributi di Mina Gregori. Inizialmente la studiosa acconsentiva alla datazione dell'*Angelica e Medoro* intorno alla metà degli anni ottanta proposta da Arslan (M. Gregori, in *Michelangelo* 1991, p. 62; M. Gregori, in *Pittura a Bergamo* 1991, p. 252), osservando soltanto che il dipinto doveva essere successivo alla *Venere* di Brera, collocata all'inizio degli anni settanta (Gregori 1992, pp. 263-264). Tuttavia, l'esame diretto della tela e i ritrovamenti archivistici di Miller (1999, p. 92) sul ruolo di Gerolamo Legnani come garante dei pagamenti per gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore nel novembre 1572 – scoperta che dimostrava come i rapporti tra Peterzano e il nobile milanese fossero già avviati all'inizio degli anni settanta del Cinquecento –, la spingevano a riesaminare la questione, domandandosi se Lomazzo non avesse avuto modo di vedere il dipinto prima dell'aprile 1572, ossia prima di diventare cieco, e quindi a suggerirne una datazione al principio degli anni settanta (Gregori 2002, p. 25). A conclusioni non molto diverse erano giunti indipendentemente anche Frank Dabell (in *Important* 1990, p. 50), Robert Miller (1999, pp. 89, 92) e Maria Teresa

Fiorio, che ha ribadito più volte la sua convinzione che il dipinto sia stato eseguito all'inizio degli anni settanta (M.T. Fiorio, in *Rabisch* 1998, pp. 284-285, n. 105, 286; Fiorio 2000, pp. 100-101; M.T. Fiorio, in *Caravaggio* 2000, p. 181, n. 6). Se si esclude il parere di Marani (2004a, pp. 134-138; 2004b, pp. 131, 134), che colloca l'*Angelica e Medoro* intorno al 1568 e prima della *Venere* di Brera, la datazione all'inizio dell'ottavo decennio è quella che si è affermata nella letteratura sul dipinto (*Autour de Titien* 2005, pp. 38-43; Papi 2009, pp. 26-27; V. Damian, in *Cinquecento* 2013, pp. 38-43). Dal Pozzolo in particolare, nel contesto di una ricerca ricca di novità sulla produzione profana dell'artista, ha evidenziato come la tela sia un “pezzo chiave della fase di passaggio tra Veneto e Lombardia” (Dal Pozzolo 2012a, p. 52) e segnalato i debiti dell'opera non solo con Veronese o Paolo Fiammingo, nomi evocati dalla Gregori, ma anche con il naturalismo di Bassano e con le figure in scorcio di Tintoretto (Dal Pozzolo 2012b, p. 145). Frangi (2016, p. 68) infine propone per la tela Canesso una datazione “intorno o poco oltre il 1570” sottolineandone la contiguità di stile con il quadro di Brera.

Proprio la vicinanza dell'*Angelica e Medoro* alla *Venere e Cupido con due satiri* è un aspetto da ribadire con convinzione, individuando in questi dipinti un apice della produzione di Peterzano e non solo di quella profana. Le due opere si collocano in un momento chiave per la carriera dell'artista e si possono ordinare in una sequenza cronologica che vede prima l'esecuzione della *Venere* braidense, forse ancora a Venezia, e poi quella della tela in esame. Lavoro sofisticato e colto per la varietà dei riferimenti figurativi, l'*Angelica e Medoro* mostra ancora il debito dell'artista nei confronti della pittura veneziana, come testimonia, per limitarsi a un solo esempio, il modo in cui la tiepida luce del tramonto si fa largo tra le fronde della vegetazione e con cui accarezza e tornisce le figure, ma è pure già segnata da quella preferenza per forme controllate e disciplinate dal disegno, da quella tendenza a tradurre il sensuale e caldo colorismo veneto in cromie squillanti e metalliche, caratteri che contraddistinguono in maniera crescente la produzione matura dell'artista a Milano e che si riscontrano già nelle tele di San Barnaba, soprattutto ora che il restauro le ha rese cromaticamente molto più leggibili.

Paolo Plebani



Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio et de le cose sacre, di prencipi, di signori, et huomini letterati, di pittori, scoltori, et architetti. Et poi studiosamente senza alcun certo ordine, e legge accoppiato insieme vari et diversi concetti tolti da filosofi, historici, poeti, et da altri scrittori. Dove si viene a dimostrare la diversità de gli studi, inclinationi, costumi, et capricci de gli huomini di qualunque stato et professione. Et però intitolate grotteschi, non solo delettevoli per la varietà de le inventioni, ma utili ancora per la moralità che vi si contiene. Con la vita del auttore descritta da lui stesso in rime sciolte Paolo Gottardo Pontio, Milano, 1587, 4° Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", Cinq. 5.187, p. 107

Giovan Paolo Lomazzo

(Milano, 1538-1592)

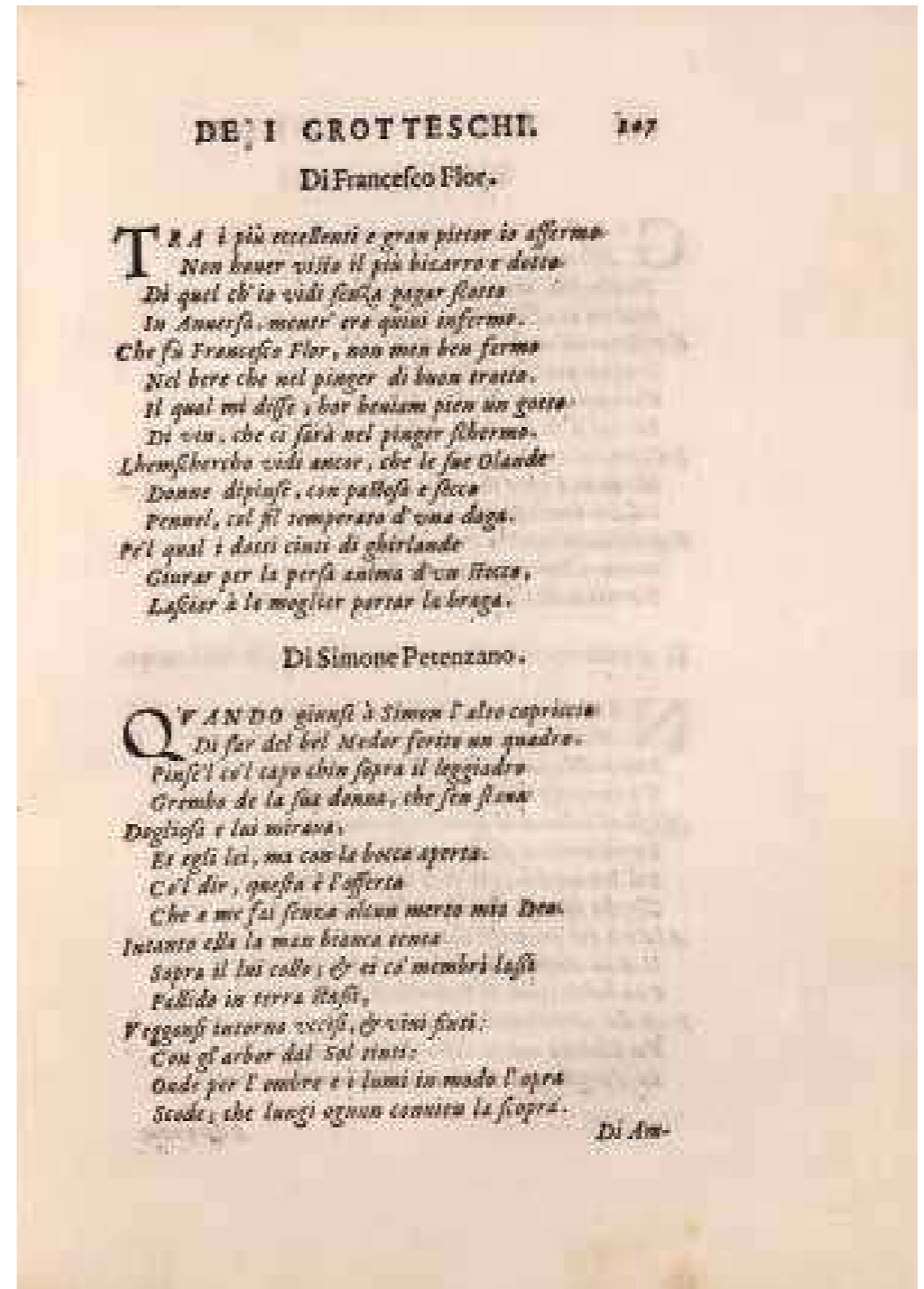
Rime

Artista, letterato e scrittore d'arte, Giovan Paolo Lomazzo è una figura cruciale nella Milano della seconda metà del Cinquecento. Formatosi nella bottega di un collaboratore di Gaudenzio Ferrari, Giovan Battista della Cerva, nel corso degli anni sessanta Lomazzo si afferma come interprete di una pittura che mescola tradizione lombarda, eredità leonardesca e aperture al manierismo italiano e nordico, in un percorso suggellato dalla decorazione della cappella Foppa nella chiesa di San Marco. All'inizio del 1572 la perdita della vista lo costringe a rinunciare alla sua carriera di artista, per dedicarsi stabilmente alla scrittura, nella quale si era impegnato sin da giovane. Il *Libro dei sogni* risale al 1563, ma l'autore non riuscì a portare a termine l'ambizioso progetto. Nel 1568, inoltre, Lomazzo viene nominato abate dell'Accademia della Val di Blenio, eccentrica accolta di artisti, musicisti e letterati che coltivava la lingua facchinesca (Lomazzo 1993). Una certa cautela, nel clima rigorista della Milano dell'arcivescovo Carlo Borromeo, scomparso nel 1584, e la peste del 1576 rinviarono per molto tempo la pubblicazione delle sue opere letterarie, che videro la luce soltanto negli anni ottanta. Il *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, summa enciclopedica della cultura manierista, fu pubblicato nel 1584; le *Rime* tre anni dopo; mentre la raccolta dei componimenti degli accademici della Val di Blenio uscì con il titolo di *Rabisch* nel 1589 e l'*Idea del tempio della pittura* nel 1590.

Pubblicate dallo stampatore di fiducia, Paolo Gottardo Pontio, le *Rime* sono dedicate a Carlo Emanuele I di Savoia e comprendono ben 849 componimenti divisi in sette libri. Come informa Lomazzo stesso, la maggior parte di essi furono composti in gioventù, ma è probabile che alcuni venissero aggiunti dopo la perdita della vista (Ruffino 2006). Il secondo libro, che "tratta de le lodi di vari Principi, et Signori, di Pittori, Scultori, Architetti, et opere loro", contiene numerosi versi dedicati agli artisti, tra cui un madrigale dedicato a un quadro

raffigurante Angelica e Medoro commissionato dal nobile milanese Gerolamo Legnani che è stato identificato con la tela ora Canesso (cat. III.2): "Quando gionse a Simon l'alto capriccio / Del far del bel Medor ferito un quadro / Pinsel col capo chin sopra il leggiadro / Grembo de la sua donna, che sen stava / Dogliosa, e lui mirava; / Et egli lei, ma con la bocca aperta / Col dir, questa è l'offerta / Che a me fai senza alcun merto mea. / Intanto ella la man bianca tenea / Sopra il lui collo, et ei co' membri lassi / Pallido in terra stassi. / Veggonsi intorno uccisi et vivi finti, / Con gl'arbor dal sol tinti, / Onde per l'ombre e i lumi in modo l'opra / Scode che longi ognun convien la scopra". Il componimento pochi anni dopo verrà pubblicato nuovamente anche nei *Rabisch* (1589). Non è l'unica presenza di Peterzano nei testi di Lomazzo: l'artista di origine bergamasca è menzionato infatti sia nel *Trattato* (Lomazzo 1584, ed. 1974, p. 588) che nell'*Idea* (Lomazzo 1590, ed. 1973, pp. 358, 367 e nota 33).

Paolo Plebani



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Deposizione di Cristo dalla croce

1572-1575 circa
Olio su ardesia,
52 x 35 cm
Strasburgo, Musée
des Beaux-Arts, inv. 262

La scena raffigura il momento in cui Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo – affiancati dalla Maddalena, che tiene affettuosamente la mano del suo Maestro – conducono il corpo di Cristo verso il sepolcro, visibile in basso a sinistra. A destra compaiono la Vergine svenuta, assistita da una delle Marie, e un affranto san Giovanni Evangelista, mentre più in lontananza a sinistra due soldati conversano tra loro senza interessarsi all'avvenimento. Nella parte alta della composizione le tre croci si stagliano contro un fondo completamente scuro, che sfrutta la colorazione naturale dell'ardesia.

Il recente restauro (2012) ha restituito una buona leggibilità al dipinto e ha provveduto a tamponare e integrare le consistenti cadute di colore che penalizzavano in particolare le aree del costato di Cristo e del sudario che lo sostiene (le perdite sono chiaramente visibili nella riproduzione dell'opera pubblicata in Goldenberg, Roy 1996, p. 48).

Il dipinto venne acquistato nel 1892 da Wilhelm Bode, che durante gli anni del dominio prussiano su Strasburgo, successivo al Trattato di Francoforte del 1871, venne incaricato di dirigere il museo della città e di costituirne le collezioni. Come si apprende da una segnalazione di poco successiva di Charles Loeser (1896, p. 282), l'opera entrò nella pinacoteca francese con un'attribuzione al veronese Francesco Torbido (1482/1485-1561), che lo stesso Loeser ritenne tuttavia inadeguata. Lo studioso rilevava infatti nella *Deposizione* "reminiscenze di Paolo Veronese e di Palma il Giovane" che lo invitavano a ritenerla una creazione di "un'epoca posteriore, eclettica". Nei successivi cataloghi del museo il dipinto risulta riferito ancora al Torbido o più genericamente alla scuola veneziana (per una rassegna si veda Goldenberg, Roy 1996, pp. 47-48, n. 22). Il merito del corretto riconoscimento a Simone Peterzano si deve a Roberto Longhi, che ebbe modo di studiare l'opera dal vero nel 1920, in occasione del suo viaggio di studio europeo, e di commentarla successivamente, come primizia dell'artista, nel famoso contributo dedicato ai "precedenti" lombardi del Caravaggio: "È palese nelle tre croci una certa volontà arcaizzante di prospettiva, in relazione con gli esperimenti contemporanei del Lomazzo; cosicché quest'opera dovrebbe essere tra le prime che ci son giunte del Peterzano, forse intorno al 1565. Per converso non v'è dubbio che nel Cristo morto sia già qualche ricordo del Savoldo, e che in tutto il gruppo degli astanti

si dimostri uno sforzo di naturalizzare il Tintoretto, precisando e tagliando le ombre, e trovando nella Maddalena uno scorto repentino, ma fermo, da preludere alla Madonna del Riposo di Caravaggio" (Longhi 1929, ed. 1968, pp. 131-132).

Accolta da Morassi (1934, p. 110) e nel catalogo del museo francese redatto di Haug (1938, pp. 153-154, n. 269), l'indicazione di Longhi venne semplicemente riportata da Baroni (1940b, p. 188, nota 3), che non avendo visto l'opera non si sbilanciò in merito. Il prosieguito degli studi sul pittore registra un incomprensibile disinteresse per la *Deposizione*, che figura tra le "opere attribuite" nel catalogo dei dipinti del Peterzano compilato dalla Baccheschi (1978, p. 534, n.30) e non è mai menzionata nei contributi sull'artista pubblicati nel secondo Novecento. Ciononostante l'ardesia è confermata con decisione a Simone nel catalogo di Goldenberg, Roy (1996, pp. 47-48, n. 22), che la datano intorno al 1583-1584 e la ritengono coeva al *Compianto* di San Fedele (cat. IV.8). Più recentemente l'esattezza dell'intuizione attributiva di Longhi è stata ribadita anche da Mina Gregori (2002, p. 37, nota 42) e da Flore Colette (in *L'Automne* 2013, p. 348, n. 125). Per quanto mi riguarda, ho già avuto modo di sottolineare la qualità molto elevata e la certa autografia dell'ardesia, per la quale ho proposto una collocazione agli esordi della stagione milanese di Peterzano, dunque poco oltre il 1572 (Frangi 2016, p. 73).

Tale ipotesi di datazione ha trovato una significativa conferma negli importanti ritrovamenti effettuati in occasione di questa mostra da Sergio Monferri (si veda il saggio in catalogo), che permettono di identificare la *Deposizione* con un'opera di Peterzano registrata a Milano presso gli eredi di Gerolamo Legnani, il committente dell'*Angelica e Medoro* della Galerie Caneso di Parigi (cat. III.2), che nel 1572 figura come garante del pittore nell'incarico relativo agli affreschi della controfacciata di San Maurizio al Monastero Maggiore. In particolare il dipinto risulta segnalato in un elenco del 3 dicembre 1615 dei beni di Angelo Gerolamo Legnani come "Un descendimento di croce in marmo di Simone Veneciano", mentre in un successivo inventario del 15 settembre 1629 relativo all'eredità di Gerolamo Legnani "junior", è ricordato come "Un quadro piccolo dell'istessa mano [Simone Venetiano] sopra la pietra di paragone".

Appare dunque del tutto ragionevole immaginare che il dipinto sia stato eseguito per Gerolamo Legna-



ni “senior” contestualmente all'*Angelica e Medoro* e agli impegni in San Maurizio: un'indicazione che risulta ribadita dai dati di stile dell'ardesia, nella quale l'educazione veneziana del pittore sembra contaminarsi con una prima presa di contatto con l'ambiente milanese. L'intonazione ancora veronesiana della Maddalena e delle preziosi tinte cangianti dei panneggi si coniuga infatti con una nuova nitidezza ottica e con una meditata esplorazione dei fatti chiaroscurali, sollecitata dall'ambientazione notturna della scena e apprezzabile in particolare nella resa del corpo di Cristo.

Dal momento che la ben nota dimestichezza dei pittori veronesi con la tecnica della pittura su ardesia sembra affermarsi in anni di poco successivi rispetto a quelli dell'opera qui discussa (Marinelli 2000), non è da escludere che a incentivare Peterzano nell'utilizzo di questo supporto siano state le precoci sperimentazioni condotte in laguna da Tiziano (mi riferisco all'*Ecce Homo* del Museo del Prado, del 1546-1547; *In lapide depictum* 2018) e, in modo più continuativo, da Jacopo Bassano. Al riguardo è utile ricordare come l'abilità di quest'ultimo nel dipingere sulla pietra nera sia già celebrata nel corso degli anni settanta del Cinquecento (sulla questione: G. Fossaluzza, in *Pietra dipinta* 2000, p. 38, n. 4; per uno sguardo d'insieme sulla diffusione della pittura su pietra in Italia settentrionale in questi decenni: Collomb 2012, pp. 118-144, 218-223).

Francesco Frangi



IV. Peterzano e la pittura a Milano nell'età della Controriforma

Quando Simone Peterzano si stabilisce a Milano, nel 1572, il ducato è sotto il controllo della corona spagnola e la diocesi è retta, con implacabile rigore, da Carlo Borromeo.

Lo scenario artistico che il pittore veneziano si trova di fronte è molto sfaccettato. Anche se la scuola locale non vive un momento felice – tolte alcune singole personalità, come Giovanni Ambrogio Figino – l'apporto esterno è garantito da una vitalità di presenze “foreste” coinvolte nei principali cantieri cittadini. I Campi cremonesi sono tra i protagonisti di questa prolungata stagione manierista. Antonio Campi, in particolare, si trova implicato in alcuni contesti artistici condivisi da Peterzano e l'apporto naturalistico del primo rimane un modello da imitare. Gli esiti del Concilio di Trento non tardano a farsi sentire, tramite un controllo capillare delle commissioni ufficiali. Una dimostrazione esplicita, in tal senso, deriva dalle rigide censure che hanno coinvolto i teleri eseguiti da Peterzano nel 1573-1574, destinati alla chiesa di San Barnaba.

A distanza di anni il pittore sarà costretto a emendare alcune presunte nudità e a mascherare i ritratti dei personaggi viventi inseriti nella composizione.

Un dato da non trascurare, per intuire il clima che si respira nella Milano borromaica, è che Peterzano, dopo un fortunato trascorso come autore di soggetti profani (come *l'Angelica e Medoro* realizzato per Gerolamo Legnani nel 1572), ha dovuto lasciare da parte questo fortunato genere per rispondere, esclusivamente, a commissioni di soggetto religioso. Ciò non gli ha impedito di realizzare un assoluto capolavoro di arte “senza tempo” come il *Compianto sul Cristo morto* destinato a Santa Maria della Scala, un testo figurativo che si imprimerà indelebilmente nella memoria del giovane Caravaggio.

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

*Vocazione dei santi Paolo e Barnaba**Santi Paolo e Barnaba a Listra*

1573-1574
Olio su tela,
389 x 412 cm (ciascuna)
Milano, Santi Paolo
e Barnaba
(Fotografia della
Vocazione durante il
restauro)

I due teleri (i più grandi mai dipinti da Peterzano) illustrano altrettanti episodi narrati negli Atti degli Apostoli. Il primo riguarda la chiamata di Paolo e Barnaba a svolgere l'opera di evangelizzazione: "Mentre essi stavano celebrando il culto del Signore e digiunando, lo Spirito Santo disse: 'Riservate per me Barnaba e Saulo per l'opera alla quale li ho chiamati'" (Atti, XIII, 2). I due apostoli sono riconoscibili nelle figure collocate al centro della composizione: Paolo in piedi (con veste azzurra e manto rosso), Barnaba inginocchiato (con veste verde e manto arancione). Tra quelli che avvertono l'annuncio miracoloso ci sono altri tre "profeti e dottori" che costituivano la primitiva comunità cristiana di Antiochia: Simone (detto Niger), Lucio di Cirene e Manaën. Sono i personaggi in primo piano abbigliati elegantemente che alzano le mani al cielo. A loro si aggiunge Marco, l'apostolo che avrebbe seguito Barnaba e Paolo nella predicazione, presumibilmente da riconoscere nell'uomo che sta alle loro spalle (con veste gialla e manto rosso).

Il secondo episodio ha come antefatto la guarigione miracolosa dello storpio (il giovane che regge la stampella all'estrema sinistra della composizione), avvenuta a Listra, nell'attuale Turchia. A seguito del miracolo compiuto da Paolo la popolazione avrebbe esclamato: "«Gli dèi sono scesi tra di noi in figura umana!» E chiamavano Barnaba Zeus e Paolo Hermes, perché era lui il più eloquente. Intanto il sacerdote di Zeus, il cui tempio era all'ingresso della città, recando alle porte tori e corone, voleva offrire un sacrificio insieme alla folla. Sentendo ciò, gli apostoli Barnaba e Paolo si strapparono le vesti" (Atti, XIV, 11-14). Da qui avrà inizio la loro predicazione per la conversione delle genti.

Quelli illustrati nei teleri sono argomenti che stavano al centro della sensibilità dell'ordine barnabita (chierici regolari di san Paolo), la cui regola era stata approvata nel 1533. L'ordine aveva preso il nome dalla casa madre del sodalizio, posta presso la chiesa di San Barnaba a Milano, riedificata e ampliata tra il 1560 e il 1575. L'altare maggiore risulta consacrato da Carlo Borromeo nel 1569. Gli anni della commissione dei quadri a Peterzano hanno coinciso con un fenomeno di espansione dell'ordine che era passato da una ventina di chierici nel 1557 agli ottantuno del 1576 (Rippa 2016, p. 54).

I dipinti – posti ai lati del presbiterio – sono stati eseguiti nel corso del 1573 (*Acta* 1580-1612, p. 6; Ba-

roni 1940a, p. 95, nota 1), forse completati nel 1574 (Lottici 2018-2019, p. 128). Uno dei due risulta pagato da Giovanni Giacomo Teodoro Trivulzio, conte di Melzo (Pevsner 1928-1929, p. 285). Grazie alle ricerche di Giorgia Lottici (2018-2019, pp. 92-93) è stato possibile precisare che il Trivulzio ha sostenuto le spese della sola *Vocazione*.

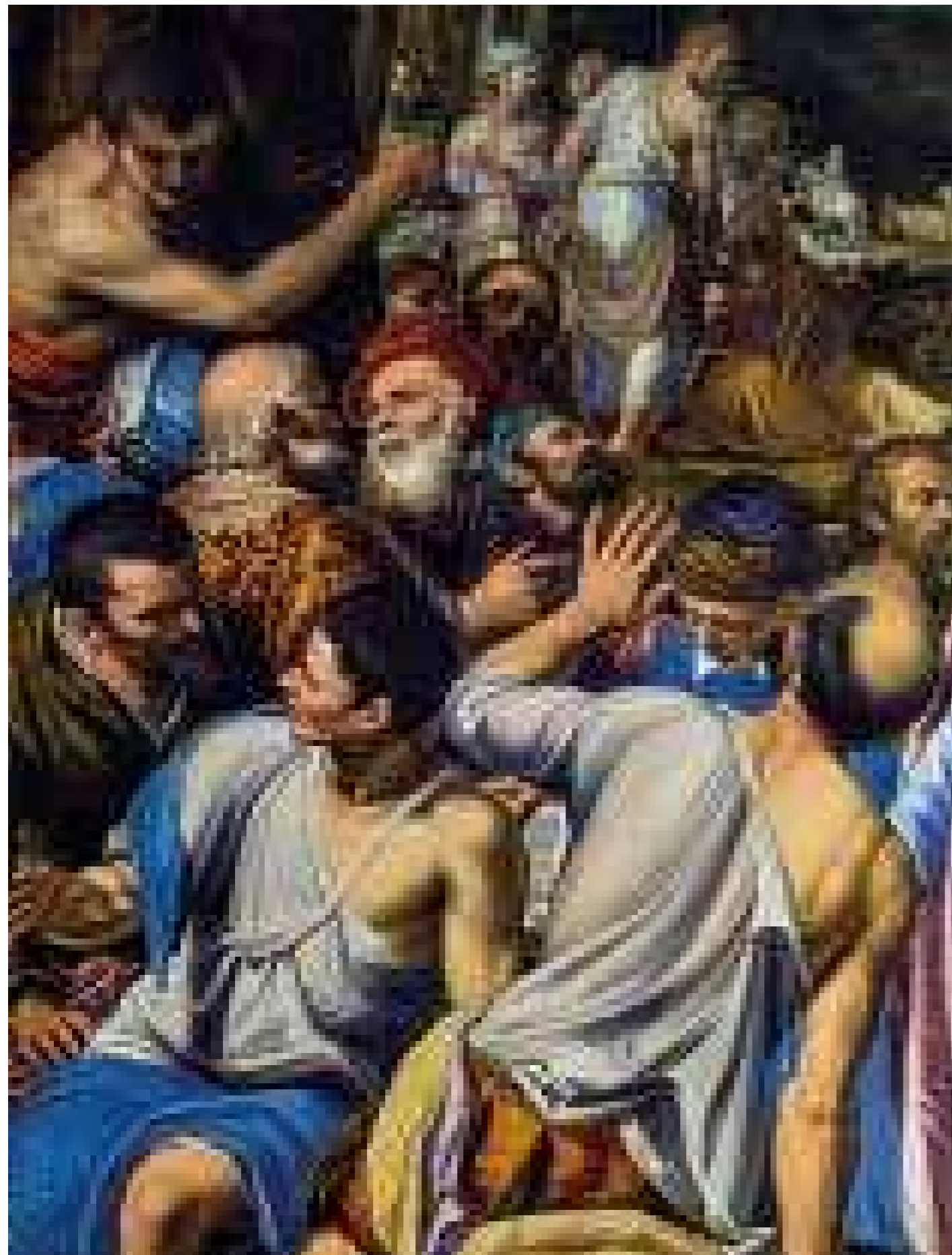
Nel 1579 il programma iconografico è stato completato con una pala raffigurante la *Decollazione di san Paolo*, collocata sull'altare maggiore e commissionata sempre a Peterzano.

Il visitatore apostolico Gerolamo Ragazzoni nel 1580 aveva decretato che la pala della *Decollazione* fosse trasferita nella controfacciata, sopra la porta d'ingresso (nel documento Peterzano è definito "pittore non inerudito": *Acta* 1580-1612, p. 6). Inoltre ordinava che: "In term[in]e di uno mese siano coperte le indecenti nudità di quelle immagini che sono sopra li quadroni in chiesa; raconciando ancora le immagini de viventi in tal modo che non rappresentino più quelli" (*Scripta* 1580-1585: sull'analisi di questo punto si veda più avanti nel testo).

Dopo aver celebrato, in versi, la statua di Ferrante Gonzaga, ammirata in casa del suo artefice Leone Lenoni, Giovan Paolo Lomazzo (1587, pp. 293-294) passa a descrivere i quadroni di San Barnaba: "Allor co'l gheribizzo i mi rivolsi, / Dove dipinse in la cittade istessa / Il Petenzan quelle due historie, dove / Mostra come il Signor essorta Paulo, / E santo Barnabà, (ne la cui chiesa / Ei pinse ciò) che gisser per il mondo / A predicar la sua divina fede. / Dove dimostra ancor come elli indaro, / E come offeriti gl'erano gran doni, / Pensando fosser Dei in molti segni, / Per le stupende cose c'havean visto; / Ma lor li rifiutar, dicendo ch'essi / Come gl'altr'erano huomini mortali".

Santagostino (1671, ed. 1980, p. 56) è il primo a usare un superlativo per le "Historie": "I quadri laterali all'istesso Altare con bellissime Historie sono di mano di Simone Venetiano". Elogio ripreso dal Biffi ([1704-1705], ed. 1990, p. 172): "I quadri laterali bellissimi sono sempre di Simone Venetiano con Istorie di San Paolo". Le qualità dei dipinti colpiscono anche Luigi Lanzi (1793, ed. 2000, pp. 261-262) che li registra nei suoi taccuini: "Altri 2 grandi quadri in Santa Barnaba, san Paolo a Listri, lo Spirito Santo che lo elegge all'apostolato e il martirio del santo sopra la porta. Pitture piene di spirito con begli scorti, belle contrapposizioni, bel modo di tingere, vi è qualche scorrettezza. In olio meglio che a fresco". Della *De-*





collazione si è poi perduta ogni traccia. Nell'edizione a stampa è introdotta una felice intuizione sulle scelte stilistiche compiute dal pittore, il quale ha "voluto innestare al colorito veneto la espressione, gli scorti, la prospettiva de' Milanesi; grandi opere, se fossero in tutto corrette, e se l'autore fosse stato sì buon frescante, com'era pittore a olio" (Lanzi 1809, IV, p. 226). Evidentemente Lanzi ha travisato il suo antico appunto manoscritto.

È merito di Nikolaus Pevsner (1928-1929, p. 285) aver recuperato il documento che ha permesso di stabilire la datazione dei teleri (pubblicato da Baroni 1940a, p. 95, nota 1).

La lettura di Roberto Longhi (1929, ed. 1968, p. 131) risulta ancora centrata: "Nei quadroni di San Barnaba, la composizione del protobarocco Tintoretto è interpretata a quel modo che il Moretto si serviva delle stampe romane; le parti, invece di legarsi in una continuità ritmica, si staccano ed isolano come frammenti di naturalismo acerbo; gli scorti vorticosi del Robusti si condensano in brani di stupito illusionismo. Eccone un particolare fortemente precaravaggesco" (intende la figura che sta accendendo il fuoco in basso, all'estremità destra).

Costantino Baroni (1944, p. 307 e tavv. IV-VI) è il primo ad attingere al fondo di disegni di Peterzano del Castello Sforzesco, pubblicando otto fogli preparatori per i teleri di San Barnaba. È anche grazie a queste prove grafiche se lo studioso inizia a intuire le fonti tizianesche che ne improntano i caratteri stilistici. Bisogna tuttavia aspettare Walter Friedlaender (1955, p. 36) per accertare che la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* è ispirata alla *Discesa dello Spirito Santo* in Santa Maria della Salute a Venezia, dipinta da Tiziano intorno al 1555.

Avrà particolare fortuna la proposta di Valsecchi (1971, p. 178) di riconoscere nel gentiluomo alla destra del sacerdote pagano l'autoritratto del pittore (Calvesi 2000, pp. 37-39; Gregori 2002, p. 24; Dal Pozzolo 2012b, pp. 119, 172).

Se ora torniamo al decreto del vescovo Ragazzoni emanato nel 1580 concernente le censure alle "indecenti nudità" e alle "imagini de viventi in tal modo che non rappresentino più quelli", possiamo fare qualche riflessione aggiuntiva. Dopo un attento

esame visivo della tela con i *Santi Paolo e Barnaba a Listra* emerge una rettifica che ha colpito la figura femminile nell'angolo destro, intenta a portare delle fascine di legna per accendere il fuoco. Si vede chiaramente che la spalla è stata coperta con un velo posticcio. L'intervento più intrigante riguarda però le "imagini de viventi". Gli unici personaggi che indossano degli abiti contemporanei sono identificabili nei due gentiluomini che stanno alle opposte estremità del sacerdote. Sono anche gli unici che cercano di incrociare lo sguardo con l'osservatore e indossano degli abiti contemporanei, esibendo entrambi una moderna gorgiera a lattuga, una più vistosa, l'altra più contenuta. Ebbene la "reconciatura" si è abbattuta sul ritratto del personaggio più anziano che ha mantenuto la gorgiera ma è stato dotato di un copricapo simile a un turbante per mascherarlo meglio. Al contrario il pittore non ha avuto il coraggio di rendere irriconoscibile l'altro personaggio. Anche questo fatto corrobora l'idea che sia il suo autoritratto. Non possiamo escludere che quello "reconciato" sia il ritratto di Giovanni Giacomo Teodoro Trivulzio (all'epoca cinquantatreenne), il nobile che secondo una cronaca dell'ordine avrebbe generosamente contribuito al pagamento della *Vocazione* (Lottici 2018-2019, pp. 92-93). Sappiamo che il conte di Melzo era morto nel 1577, data che gli impediva di opporsi al trattamento che gli era stato riservato in effigie.

Al gruppo di disegni preparatori individuato da Baroni ne sono stati annessi altri (*Simone Peterzano* 2012, p. 116) e altri ancora ne possono essere aggiunti (come quello per la figura di apostolo in primo piano nella *Vocazione*, scambiato per un generico "studio per Pentecoste?": *Il "Fondo Peterzano"* 2012, p. 115: sui disegni connessi ai teleri si veda ora cat. V.9-12). È certo che i teleri di San Barnaba hanno rappresentato una formidabile palestra di invenzioni per Peterzano, tanto che molti singoli elementi sono stati successivamente riutilizzati in altri lavori (si veda il mio saggio in catalogo), come la figura femminile inginocchiata in primo piano nei *Santi Paolo e Barnaba a Listra* che vestirà i panni di santa Caterina d'Alessandria nella pala in Sant'Angelo a Milano del 1579.

Simone Facchinetti





Tiziano Vecellio

(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venezia, 1576)

Resurrezione di Cristo

1542-1544
Olio su tela,
163 x 104 cm
Urbino, Galleria
Nazionale delle Marche,
inv. 702

Nella tela è immortalato il mistero della Resurrezione nel momento in cui il Figlio di Dio si erge sfolgorante e benedicente al di sopra del sepolcro, impugnando il vessillo crociato a riprova della vittoria definitiva sulla morte della carne. Nella parte inferiore alcune guardie faticano ad assistere all'episodio evangelico, sfinite dal sonno e accecate dal candore divino. L'unico autentico testimone, il vero cristiano, è il soldato sulla destra, rapito da quella che è la prima manifestazione *post mortem* di Cristo.

Il dipinto, insieme a un'*Ultima cena*, venne eseguito da Tiziano come stendardo processionale per la potentissima confraternita del Corpus Domini di Urbino, allora insediata in Santa Maria in Pian di Mercato. Per tentare di risalire al preciso contesto di committenza è utile esaminare lo scudo argentato parzialmente celato dal fante dormiente, il cui blasone, se risarcito con uno scaglione accompagnato da tre stelle mariane – come vorrebbe la logica dell'araldica –, sembrerebbe coincidere con lo stemma dei Santucci (trascritto da Nardini 1918, c. 18, n. 2). Un'ipotesi, questa, supportata dalla presenza fra i confratelli di Lodovico Santucci, aggregatosi al consorzio in un periodo compreso fra il 1514 e il 1536 (Archivio della Confraternita del Corpus Domini di Urbino, *Libri degli Ufficiali e Confratelli della Fraternita*, libro C. 13, *Elenco generale dei Fratelli dall'anno 1480 al 1914*, c. 15, n. 370). Ciò, inoltre, spiegherebbe l'inserzione dell'aquila bicipite in omaggio agli Asburgo (Wethey 1969, pp. 95-96, n. 45), casata con la quale i Santucci entrarono verosimilmente in contatto già all'altezza del 1473, quando Gerolamo Santucci, vescovo di Fossombrone, nonché amico di Federico da Montefeltro, fu nominato da papa Sisto IV nunzio apostolico in Germania (Ceccarelli 2005, pp. 83-84).

Cominciata sul finire del 1542, come suggerito dall'iniziale pagamento di venti ducati d'oro registrato il 2 dicembre, la lavorazione dello stendardo si concluse entro il 1° giugno 1544, quando vennero messi in conto 25 bolognini per il trasporto dell'opera nella città marchigiana (G. Bernini Pezzini, in *Tiziano* 1976, pp. 68-69, n. II). Le due tele, subito separate nel maggio del 1545 da Pietro Viti, che per l'occasione ideò anche le bordure decorative su fondo oro, vennero allocate ai lati dell'altare maggiore della chiesa della congregazione, dove verranno ricordate dal priore Lattanzio Valentini nel 1647. In seguito alla distruzione dell'edificio e al conseguente trasferimento della compagnia in San Francesco di Paola nel 1708, i *pendants* giunsero nella nuova sede (Dolci 1775, ed. 1933, p. 308), dove restarono sino al

1866, anno in cui fecero il loro ingresso nell'Istituto di Belle Arti, per approdare, quindi, presso la Galleria urbinata nel 1911 (R. Pozzi, in *Ancona* 1990, pp. 124-125; R. Valazzi, in *Meraviglie* 2012, pp. 91-92, n. 14).

La *Resurrezione*, ritenuta dalla critica una stupefacente opera autografa, a eccezione di Norris (1935, p. 128) e Tietze (1949, p. 38) che la credevano prova di bottega, costituisce un capolavoro della cosiddetta "crisi manierista" del cadorino, conseguente anche alla ravvicinata presenza in laguna, tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta, di Francesco Salvati e Giorgio Vasari. Tiziano si allinea alle impaginazioni ardite e complesse dei toscani, contrapponendo alla postura fiera e disciplinata di Cristo la gestualità esuberante e le sofisticate torsioni anatomiche dei soldati. Tutto ciò avviene però senza che il pittore abbandoni la naturalezza del suo eloquio, come documenta il partito luministico e coloristico, capace di restituire con mirabili effetti le qualità tattili delle vesti e dei metalli delle armature. Proprio il recente intervento di restauro (2018) ha permesso di recuperare l'originale brillantezza della tavolozza, così come il *modus operandi* con cui il pittore ha concepito la scena (Archivio della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, *Restauri*, relazione tecnica di C. Zaccheo). Oltre ad alcune tracce di disegno preparatorio, soprattutto localizzate nel braccio alzato di Gesù e nel gruppo di milizie sulla destra, dalle indagini diagnostiche sono emersi diversi pentimenti comprovanti l'autografia della tela. La variazione più macroscopica riguarda l'avviluparsi del drappo del Risorto, mentre minime varianti coinvolgono l'orientamento dell'alabarda e la posizione delle braccia del Messia e del gendarme in verde.

Lelevata fortuna riscossa dal Cristo tizianesco porta a credere che il modello continuò a circolare per anni, se non addirittura per decenni, all'interno della bottega del maestro. Confortano tale ipotesi le stringenti assonanze di tipo formale con la *Resurrezione* urbinata riscontrabili nelle grandi tele realizzate da Simone Peterzano nel complesso della Certosa di Garegnano, tra 1578 e 1582, ormai nel pieno degli anni milanesi. Mentre nella *Resurrezione* certosina di Simone la derivazione riguarda la generale impaginazione del telerò, nell'adiacente *Ascensione* il rapporto coinvolge direttamente l'intera anatomia slanciata del Salvatore. Ancora più evidente si rivela inoltre il riverbero del prototipo del cadorino nella *Resurrezione* del pittore lombardo conservata in collezione privata, databile in una finestra cronologica prossima a Garegnano (cat. IV.4).

Francesco Ceretti



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

*Resurrezione di Cristo*1572-1578 circa
Olio su tavola,
46,4 x 34,3 cm
Collezione privata

Solo uno dei soldati che presidiano il sepolcro di Cristo non si è ancora accorto di nulla, tutti gli altri si sono già risvegliati. Nella maggior parte dei casi mostrano la loro sorpresa, al limite cercano di coprirsi dalla luce abbagliante, solo quello in piedi a sinistra mette mano alla spada. I dettagli della natura sono minutamente descritti nelle rocce e nella vegetazione del primo piano, completamente annullati dalla cortina fumogena che il pittore ha inventato per mettere in scena il mistero della Resurrezione.

La tavola è un'importante aggiunta al catalogo di Peterzano messa a segno da Francesco Frangi (2016, pp. 72-73). Lo studioso l'ha collegata al cantiere della Certosa di Garegnano, iniziato nel 1578 e ultimato nel 1582. Il legame è vincolante perché alcuni elementi ritornano con puntualità nelle monumentali tele poste nel presbiterio, con la *Resurrezione* e l'*Ascensione*. È praticamente identico l'armigero in primo piano che si ripara con lo scudo dai raggi dell'evento miracoloso, ma altri spunti circolano tra questa tavola di destinazione privata e le opere della Certosa. Ad esempio, il giovane assopito con le mani appoggiate a una roccia squadrata ritorna, quasi identico, nell'opera maggiore. Infine, come ha notato Frangi, la figura del Cristo risorto è più simile a quello rappresentato nell'*Ascensione* che a quello nell'episodio iconografico corrispondente. Ciò significa che la nostra tavola potrebbe effettivamente costituire "una prima idea, già piuttosto aderente all'esito finale, per la pala messa in opera in quel contesto" (Frangi 2016, p. 73).

Il contesto è noto tramite un contratto di commissione (Baroni 1968, pp. 14-16), per qualche ragione sconosciuta non rispettato dal pittore, sia nella clausola dei tempi di consegna che in quella della tecnica esecutiva. Esso prevedeva che Peterzano eseguisse l'intero ciclo ad affresco entro i dodici mesi (o al più tardi quattordici) successivi alla stesura dell'accordo (nel contratto si parla esplicitamente delle spese a carico del monastero per "fare li ponti et smaltature che in ciò saranno necessarie et di bisogno da muratore"). La scadenza era quindi fissata, improrogabilmente, al 31 dicembre 1579. Qualcosa deve essere andato storto: forse il pittore non aveva rispettato l'obbligo a non accettare altri lavori ("che durando la suddetta opera non ne possa detto pittore pigliare alcun'altra"). Nel corso del 1579 aveva infatti dipinto il *Matrimonio mistico di santa Caterina* in Sant'Angelo a Milano (Pevsner 1928-1929, p. 295) e, chissà, forse qualche altra opera, come la tavola

di Bernate (cat. IV.7). Questo fatto spiegherebbe il ritardo accumulato e la necessità di ultimare il ciclo con tre pale d'altare (più facilmente realizzabili in bottega), consegnate entro il 3 settembre 1582. Secondo questa interpretazione si potrebbero distendere le opere nel corso del tempo, ancorando gli affreschi al 1579 e spingendo le pale d'altare più in avanti, al 1581-1582. L'impresa risulta collaudata il 3 settembre 1582 dall'architetto Vincenzo Seregno e dai pittori Aurelio Luini e Giovanni Battista Ferrari (Baroni 1968, pp. 16-17).

Tornando alla funzione della nostra tavola va mantenuta l'ipotesi che sia una prima idea del progetto senza intenderla come un vero e proprio modello da sottoporre alla committenza. Il contratto prevedeva, infatti, che nella *Resurrezione* figurassero "almeno duoi Angioli di statura naturale occupati d'intorno alla rimozione de la pietra del sepolcro" (Baroni 1968, p. 15), un dettaglio iconografico che appare solo nella redazione finale.

Vista da questa prospettiva la tavola potrebbe anche essere stata dipinta alcuni anni prima e, secondo il *modus operandi* del pittore, riutilizzata in un'occasione successiva. È infatti del tutto assente l'effetto di ingigantimento muscolare delle figure che ricorre nel ciclo di Garegnano mentre è palpabile un'attenzione al dettaglio naturalistico che qualifica le opere di Peterzano degli inizi degli anni settanta.

Costantino Baroni (1944, p. 307 e tav. 4) ha resi noti due disegni preparatori per la figura addormentata e riversa a terra presente nella pala d'altare, uno dei quali è esposto in mostra (cat. V.17). È un preciso ricordo dell'uomo morto che appare nel fondo di paesaggio dell'*Angelica e Medoro* (cat. III.2).

Francesco Frangi (2016, p. 73) ha individuato un modello di riferimento per il Risorto nello stendardo di Tiziano raffigurante il medesimo soggetto (cat. IV.3). È probabile che Peterzano conoscesse anche una stampa di traduzione della *Conversione di san Paolo*, dipinta da Michelangelo nella Cappella Paolina. Due figure alla sinistra del cavallo imbestialito, quella che si porta la mano alla testa e l'altra che si copre con lo scudo impugnando la spada, hanno fornito ispirazione alle guardie che attendono al sepolcro.

Simone Facchinetti



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Annunciazione

1577-1578
Olio su tela,
305 x 172,5 cm
Milano, Museo
Diocesano, inv. MD
2001.093.006

Sembra che l'angelo stia atterrando su uno skateboard volante: non ha ancora toccato terra e la soffice lingua di nuvola che lo trasporta getta un'ombra sul pavimento. Tanto è leziosa e sprezzante la sua torsione, nell'atto di compiere l'annuncio, quanto è semplice e modesta la posa della Madonna, nell'atto di accoglierlo. Inginocchiata e intenta a leggere, porta una mano al petto, piegandosi in avanti in gesto di umile sottomissione. Alle sue spalle si erge un alto plinto su cui poggia una colonna, simbolo mariano dell'Immacolata Concezione. L'episodio si svolge all'aperto, su un vasto terrazzo impreziosito da un pavimento di marmi intarsiati e delimitato da una balaustra. Sul fondo si apre uno scorcio di paesaggio lombardo, con un'insenatura di fiume posta alle pendici di rilievi montuosi. Dal cielo penetrano i raggi luminosi dello Spirito Santo. All'apparizione imperiosa di Dio Padre e serafini, confusi nella sua intensità luminosa, si dispongono a corona assieme alle sei coppie di angeli (uno solo, in alto a destra, risulta spaiato).

La pala d'altare proviene dal Seminario Maggiore di Milano, ubicato, dal 1565, presso l'antica prepositura umiliata di San Giovanni Battista in Porta Orientale. "L'ancona che di presente fa per il Seminario, nella quale dipinge l'Annunciazione" risulta commissionata nel 1577, tramite un acconto di lire 59, a "Simone Petrozane pictore" e saldata, assieme alla cornice fatta realizzare all'intagliatore bergamasco Francesco Valle, nel 1578 (Baroni 1940b, p. 179, nota 1; Baroni 1968, p. 456).

Si suppone che l'opera sia stata trasferita presso la nuova sede del Seminario di Venegono Inferiore (istituito dal cardinale Ildefonso Schuster) nel 1930 (S. Coppa, in *Restituzioni* 2004, p. 254). Dal 2002 è in deposito presso il Museo Diocesano di Milano.

Costantino Baroni ha segnalato due fogli preparatori, presso il Castello Sforzesco di Milano (Baroni 1944, p. 308 e tav. VII), entrambi esposti in mostra (cat. V.3-4). Lo studioso ha giustamente osservato che questi "vibranti schizzi" puntano a Venezia, nel senso che manifestano il retaggio culturale della formazione lagunare di Peterzano. Il modello di partenza per la nostra *Annunciazione* è quella recentemente riscoperta in Francia (C. Brouard, in *Heures* 2017, p. 127, n. 51), al Musée Jeanne d'Aboville di La Fère (cat. I.2), nonostante i molti elementi in comune nella composizione mostrano notevoli differenze nello stile. Tra i due l'esemplare più precoce è indubbia-

mente quello di La Fère. Il fatto che per quest'ultima sia stata accertata un'antica provenienza milanese, dalla collezione Archinto (Agosti, Stoppa 2017b, p. 31), non ne esclude l'origine veneziana.

Lo studio per l'arcangelo Gabriele (cat. V.3) è strettamente legato al prototipo francese, quindi anche al nostro.

È stato giustamente ravvisato un "calo di qualità nella parte superiore con il Dio Padre e gli angeli" (Agosti, Stoppa 2017b, p. 31, nota 59). Questo è il punto in cui l'invenzione risulta più atrofizzata, forse piegata a precise indicazioni della committenza. La presenza di Dio Padre dà una patina antica al dipinto, quasi arcaica. È un tipo di iconografia che si rifà alla tradizione. In altri contesti Peterzano la eliminerà sistematicamente (si veda il mio saggio in catalogo). È quindi molto probabile che qui gli sia stata imposta. D'altronde ci stiamo avvicinando al cantiere della Certosa di Garegnano, iniziato nel 1578, con il quale Mina Gregori (1973, p. 14) ha stabilito un confronto convincente: "l'atmosfera densa e carica di nubi cupe che drammaticamente combatte l'empireo spalancato si ritroverà nelle due tele laterali dell'abside con la Resurrezione e l'Ascensione".

Oltre ai problemi conservativi, segnalati nella recente scheda di restauro (P. Zanolini, I. Ravenna, in *Restituzioni* 2004, pp. 256-257), bisogna considerare che l'opera evidenzia un generale squilibrio cromatico. Il colore del manto della Vergine e quello di Dio Padre risultano stranamente spenti, quasi monocromi. È molto probabile che siamo di fronte a una grave alterazione dello smaltino, un colore blu che in determinate e prolungate condizioni di umidità si trasforma in grigio (sul tema è utile Poldi 2014). Questo fatto spiegherebbe, almeno in parte, la percezione del calo di qualità. Lo smaltino è generalmente impiegato nella pittura murale. Nel cantiere della Certosa di Garegnano risulta vistosamente alterato nei due manti della Madonna, raffigurata sia nella pala con la *Vergine in trono e santi* sia (in primo piano di spalle) nell'*Ascensione di Cristo*. Qui Peterzano è passato, disinvoltamente, dall'uso dello smaltino nella pittura ad affresco alla pittura a olio, ignorando il risultato della sua trasformazione.

Simone Facchinetti



Antonio Campi

(Cremona, 1523-1587)

San Sebastiano

1575
Olio su tela,
210 x 137 cm
Firmato e datato
sulla pietra in basso:
"ANTONIUS CAMPUS /
CREMONENSIS FA. /
1575"
Milano, Pinacoteca
del Castello Sforzesco,
inv. 755

Il supplizio del santo, che occupa quasi per intero l'asse centrale del dipinto, ha luogo all'aperto, tra i sentieri fangosi di una fertile campagna collinare. San Sebastiano ha i polsi legati a un tronco d'albero; il braccio sinistro, con la carne trafitta da una freccia, nasconde parzialmente il viso, rivolto verso l'alto, a fissare intensamente il cielo.

In basso a destra, in lontananza, un giovane scudiero sta cercando di domare un irrequieto cavallo bianco, forse quello già appartenuto al giovane santo guerriero; poco più in là, dietro un albero, affiora l'immagine di una pittoresca casa a graticcio, dal tetto ricoperto di paglia secondo l'uso nordico, ispirata, sembra, a qualche stampa fiamminga o olandese del tipo di quelle appartenenti alla cosiddetta serie dei *Piccoli paesaggi* (1559-1561 circa).

Il piede destro di san Sebastiano è appoggiato su un blocco squadrato di pietra su cui è tracciata la firma, in lettere capitali, "ANTONIUS CAMPUS / CREMONENSIS FA. / 1575"; più a lato, in primo piano, l'occhio dell'osservatore è attratto dall'immagine della faretra e della custodia dell'arco, entrambe di colore rosso, ornate dallo stesso, raffinato disegno a preziosi decori floreali, con le cinghie distrattamente abbandonate al suolo. In secondo piano, un attempato aguzzino dalla lunga barba emerge, a mezzobusto, da un affossamento del terreno, in una posizione che sembra ricordare quella di un donatore o un committente; come segnala il movimento delle mani, l'uomo dà l'impressione di avere appena scoccato una freccia. I suoi occhi osservano il santo con sguardo compassionevole, lasciando intuire il sopraggiungere del pentimento; il suo abbigliamento si compone di una variopinta lorica romana.

Come aveva notato Roberto Longhi (1957, ed. 2000, p. 201), la composizione generale del quadro, la posa del santo e perfino la luminosa tonalità del drappo verde sono riprese dalla pala dipinta da Dosso Dossi per la chiesa dell'Annunciata di Cremona, oggi a Brera (sulla cui fortuna iconografica cfr. Tanzi 1991, pp. 39-41; *Disegni* 1999, p. 31). Il prototipo

dossesco, chiaramente rivisto in senso manierista, mostra i caratteri peculiari della pittura del Campi nella rudezza espressiva quasi nordica e in un intenso, brutale realismo. Tutto ciò è molto diverso non solo dalle proposte peterzanesche degli stessi anni, ancora ispirate a un più aristocratico naturalismo di impronta veneziana, ma anche dalle ricerche formali, coeve e future, di un pittore come Figino, più interessato a una ricerca di intellettualistica bellezza ottenuta da un intenso studio dei grandi di primo Cinquecento (Leonardo, Raffaello, Michelangelo, Correggio) e della scultura antica. Il confronto con un dipinto come il *Medoro* di Peterzano, anch'esso ambientato in un lussureggiante scenario naturale e virato su analoghi accenti di patetismo, è indicativo, al di là delle analogie superficiali, di una profonda differenza di concezione artistica.

Si devono allo stesso Longhi (1957, ed. 2000, p. 201) le pagine critiche più affascinanti sul dipinto, interpretato nell'ormai celebre lettura precaravagesca della pittura del Campi; con un acuto soffermarsi sugli indubbi accenti di verità nella resa della "carne" del giovane martire sofferente, di cui si descrive come l'anatomia angolosa e anticlassica appaia indagata da una chiara, pastosa luce laterale in grado di ricreare "ricerche e rapporti veridici fra lume e materia delle cose"; che, "via via che si risalga il corpo del Santo, trovano arresti e battute bellissimi nel torso scrutato alle ascelle, nella fontanella della gola, nel prominente pomo d'adamo".

In tutta questa esibizione di realismo, colpisce, d'altro canto, la stranezza nella rappresentazione del doppio tronco d'albero al quale il santo è legato. Da due soli ceppi, infatti, sembrano irrealisticamente diramarsi tralci di quattro-cinque specie diverse, dipinte, sembrerebbe, con qualche misterioso intento simbolico: dalle frasche disseccate di quercia sulla sinistra (forse allusione al martirio di un giovane vigoroso), alle foglie di alloro, a un qualche agrume – un cedro? – al centro, alla doppia diramazione in alto, con un tralcio di faggio (o forse di fico) sulla destra.



Non si hanno notizie certe sulla collocazione originaria del *San Sebastiano*; come ha rilevato Tanzi (in *Museo d'arte antica* 1997, p. 67), la presenza, nella firma, dell'aggettivo "cremonensis" sembra suggerire l'ipotesi di una committenza al di fuori della città natale di Antonio, che del resto, almeno dal 1560, gravitava per lo più su Milano. Tracce sicure del quadro si ritrovano solo in tempi relativamente recenti: attestata nelle raccolte milanesi del conte Giuseppe Castellano (e non Castelbarco, come a volte trascritto in passato; Malaguzzi Valeri 1908, p. 242), il dipinto fu acquistato dal Comune milanese nel 1938. Cirillo e Godi (1982, p. 28) hanno proposto l'identificazione con la pala che le testimonianze antiche (come quella settecentesca di Latuada 1737-1738, II, pp. 291-292) attribuiscono all'artista nella distrutta chiesa di Sant'Antonio delle Monache su commissione del piacentino Danese Filiodoni, gran cancelliere del Ducato di Milano (personaggio di cui sarebbe interessante conoscere le fattezze); l'ipotesi è stata poi riproposta anche da Marzia Giuliani (1998, p. 169, n. 113). Non va però esclusa la possibilità che tale notizia non riguardasse una seconda tela di Antonio, di identico soggetto, oggi in una collezione privata; opera di cronologia visibilmente posteriore e dall'impostazione compositiva più asciutta e scarna (Tanzi 1991, p. 41; Tanzi 2004a, p. 26).

Mauro Pavesi



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

*Cristo morto sostenuto dall'angelo,
la Vergine e il canonico
Desiderio Tirone*1582-1584 circa
Olio su tavola,
240 x 143 cm
Bernate Ticino,
San Giorgio Martire

L'episodio del seppellimento di Cristo è piegato a un uso devozionale: sono scomparsi i personaggi narrati nei Vangeli, a esclusione di Maria Vergine, trafitta dal dolore. Il corpo di Cristo è elegantemente composto, anche grazie alle cure profuse dall'angelo che lo mantiene in posizione eretta sopra il sepolcro ancora aperto. Sopra la lastra è appoggiata la corona di spine e sul taglio corre un'iscrizione in capitali romane: "MORS EIVS VITA N(OST)RA". È l'atto di fede dell'anziano religioso inginocchiato ai piedi di Cristo che, molto probabilmente, conosceva a memoria il Sermone 52 (all'epoca creduto di sant'Ambrogio, oggi attribuito a Massimo di Torino) da cui è tratto il verso: "Crux Domini salutem generi contulit humano. Passio enim illius nostra redemptio est, mors eius vita nostra est" (brano menzionato, ad esempio, dal canonico regolare lateranense Picinelli 1653, p. 384). L'uomo indossa la divisa dei Canonici Regolari Lateranensi: il rochetto bianco e un mantello nero legato al collo. È lui che si rivolge all'osservatore per introdurlo alla contemplazione dell'episodio del seppellimento, messo in scena in una radura boschiva ai bordi di un fiume con allusione al luogo per il quale è stato commissionato il dipinto, ovvero Bernate Ticino. Qui il canonico Desiderio Tirone (il personaggio

1. Simone Peterzano
Compianto sul Cristo morto
Athens, Georgia Museum
of Art

ritratto) aveva incaricato, nel 1582, l'architetto Martino Bassi della costruzione della chiesa di San Giorgio. All'epoca quello di Bernate era un priorato annesso a Santa Maria della Passione a Milano, chiesa riedificata – tra il 1573 e il 1580 – dal medesimo architetto Bassi, ingaggiato dall'abate Clemente Dugnani, originario di Bernate (Sgarella 2009, pp. 96-99).

Si ignora la collocazione originaria del dipinto, da presumere legata a qualche luogo di orazione privata all'interno del complesso canonico piuttosto che su un altare della chiesa. Forse è uno dei tre quadri che avevano per soggetto i "Padri Rocchettini" (come erano definiti i Canonici Regolari Lateranensi) passati in dotazione alla parrocchia nel 1774, dopo la soppressione degli ordini religiosi (Bognetti 2014, pp. 11-12).

L'opera è stata riscoperta e pubblicata di recente (Agosti, Stoppa, Tanzi 2012, pp. 38-40), con una proposta di datazione intorno al 1584. Gli studiosi hanno segnalato tre disegni di Peterzano connessi al quadro e conservati al Castello Sforzesco: un primo pensiero per il gruppo dell'angelo e del Cristo (inv. 4875/362 B 1802/236: forse da considerare solo una derivazione); un modello quadrettato per la Madonna (inv. 4875/49 B 1802/26) e uno studio per la testa della Madonna (inv. 4875/26 A 1717/17). Il secondo è la riproduzione, speculare, della Maria Vergine raffigurata nella *Crocifissione* alla Certosa di Garegnano (si veda riprodotto in Franco Fiorio 1974, p. 96, figg. 13-14, e in Fiorio 2003, p. 87).

Il disegno di progetto per il quadro di San Fedele (cat. IV.8), attualmente conservato al Georgia Museum of Art di Athens (R.R. Coleman, in *Disegno* 2005, p. 102, n. 53), prende spunto dal dipinto di Bernate. Le figure di Cristo e Nicodemo (fig. 1) disposte sul sepolcro dipendono a tutti gli effetti dal nostro modello. Questa constatazione impone di collocare la pala milanese di San Fedele dopo quella di Bernate. La figura di san Giovanni Evangelista – che appare alle spalle di Cristo nel progetto di Athens – è identica a quella inserita, in posizione speculare, nella più tarda *Pietà* in San Pietro Apostolo a Casolate (resa nota da Bona Castellotti 1979).

Il dipinto è stato sottoposto a un restauro molto accurato condotto da Carmelo Lo Sardo. Il medesimo restauratore ha ipotizzato che la figura dell'angelo sia stata eseguita da Michelangelo Merisi da Caravaggio negli anni di frequentazione della bottega di Peterzano, cioè dopo il 1584 (Lo Sardo 2014). Oltre a essere indimostrabile, l'ipotesi è anche improbabile poiché





il quadro di Bernate risale, verosimilmente, a qualche tempo prima. L'ingigantimento muscolare del corpo di Cristo trova dei paralleli stilistici nella documentata attività di Peterzano per il cantiere della Certosa di Garegnano, concluso nel 1582.

Dal punto di vista iconografico sono da segnalare le somiglianze con un fortunato soggetto di Parrasio Micheli, noto tramite la versione in San Giuseppe

di Castello a Venezia (del 1573) e quella del Museo del Prado, con *Pio V in adorazione del Cristo morto* (Cottrell, Mulcahy 2007, p. 237). In entrambi i casi il devoto è ritratto in preghiera di fronte al Cristo morto e sopra il sepolcro corre un'iscrizione che ha un significato identico alla nostra: "QVI MORTEM NOSTRAM MORENDO DESTRVXIT".

Simone Facchinetti



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Compianto sul Cristo morto

1585-1590 circa
Olio su tela,
290 x 185 cm
Inscrizione, in basso
a sinistra: "SIMON
PET[ER]ZANNUS
TITIANI DISCIPULIS"
[sic]
Milano, San Fedele

L'ambientazione notturna della scena intensifica il pallore del corpo di Cristo, sorretto da Nicodemo tramite un candido lenzuolo. Cristo è seduto in maniera composta sul sepolcro, un braccio è tenuto tra le mani della Maddalena, l'altro è abbandonato senza vita. Anche la testa è riversa all'indietro. La quinta della montagna che fa da sfondo naturale spinge il dramma e i suoi protagonisti in primo piano: la Madonna con le braccia aperte in segno di afflizione, le due Marie piangenti e, alle loro spalle, Giuseppe d'Arimatea e Giovanni Evangelista con gli occhi rivolti al cielo. La luce lunare fa emergere i colori metallici degli abiti e degli accessori dei personaggi, il fucsia cangiante del mantello della Maddalena e il blu-violaceo del turbante di Nicodemo. In lontananza, verso l'unico spicchio di cielo del quadro, si impone una figura femminile che esibisce un lenzuolo di lino bianco con impresso il volto di Cristo, è la Veronica, la pia donna che secondo la tradizione avrebbe asciugato il volto di Gesù durante la salita al Calvario. La sua presenza si giustifica con la collocazione originaria della pala d'altare, presso la cappella intitolata alla santa Veronica nella chiesa di Santa Maria della Scala a Milano. È qui che il dipinto è registrato dalle guide milanesi del XVII e XVIII secolo, fino a quando la chiesa non è stata distrutta nel 1776 (Caciagli 1997, pp. 191-192).

Anche in virtù della firma, molto probabilmente antica ma non originale: "SIMON PET[ER]ZANNUS TITIANI DISCIPULIS" [sic], la pala è sempre stata correttamente riferita al suo autore, detto anche Simone Veneziano, come è chiamato in alcune fonti (Gualdo Priorato 1666, p. 96; Torre 1674, p. 298; Biffi [1704-1705], ed. 1990, p. 145; Latuada 1737-1738, V, p. 227). L'ultima guida che lo registra nella sua collocazione originaria, presso il sesto altare della chiesa, è quella di Francesco Bartoli (1776, p. 200): "il Signor morto posto nel Sepolcro, è di Simone Veneziano".

L'opera è trasferita nella chiesa di San Fedele, dove la menziona, nei suoi taccuini, Luigi Lanzi (1793, p. 261): "Peterzano Simone, veneto, scolare

di Tiziano. Una sua Deposizione a San Fedele di Milano, bella di disegno e di colorito, i panni bianchi e le carni han del Tiziano più che il rimanente". L'osservazione nasce dalla lettura della firma di Peterzano (Lanzi 1795-1796, II, p. 442): "che nella Pietà a S. Fedele si soscrive Titiani discipulus, e gli si presta facile fede". Mentre è priva di ogni fondamento la notizia sulla presenza della data 1591, riportata da Nikolaus Pevsner (1928-1929, p. 285). Tuttavia, trattandosi di un articolo straordinariamente importante per la riscoperta di Peterzano, almeno sul piano documentario, l'informazione è stata a lungo ripetuta inerzialmente, nonostante Roberto Longhi (1929, ed. 1968, p. 132) avesse già chiarito la questione: "Il Cristo morto replicato più volte dal Savoldo ancor giovine, in quello scorto aspro del viso, e nella sodezza metallica del torso, ha servito di modello a questo del Peterzano, senza controversia possibile. Se il quadro di San Fedele è veramente del 1591 (a dir vero, io non son mai riuscito a leggervi questa data), par difficile che il Caravaggio sia stato in tempo a conoscerlo; eppur riesce egualmente duro ammettere che la Deposizione Vaticana non ne abbia tratto qualche suggerimento. Il peso e la bellezza di verità nel braccio pendulo del Cristo, l'azione della Vergine, paiono trascorrere veramente dall'uno all'altro dipinto".

L'interpretazione stilistica dell'opera si è consolidata intorno alla proposta di Maria Teresa Fiorio che l'ha collocata, in un primo momento, nella parte iniziale degli anni settanta (Franco Fiorio 1974, pp. 88-89, nota 13; M.T. Fiorio, in *Caravaggio* 1985, pp. 73-75, n. 9; G. Bora, in *Pittura* 1998, p. 277; Fiorio 2003, pp. 84-85; Dal Pozzolo 2012b, p. 121); e, più recentemente, nella parte finale dello stesso decennio (Fiorio 2012, p. 49; Bora 2012, p. 56). In entrambi i casi è letta come una testimonianza ancora legata alla stagione veneta del pittore.

Maurizio Calvesi (1978, p. 488) ha avanzato una proposta cronologica più convincente nel corso degli anni ottanta del Cinquecento (Baccheschi 1978, p. 529, n. 7: l'ha precisata al 1583-1584), più volte ri-



badita da Francesco Frangi (in *Pittura* 1993, p. 273; F. Frangi, in *Pittura* 1994, p. 299). Una datazione che si può forse ulteriormente precisare spingendola nella seconda metà del decennio.

Esistono numerosi studi preparatori legati al dipinto (Baroni 1944, p. 308 e tav. X; Gnaccolini 2009, pp. 179, 185, nota 13; mi chiedo se non possa essere aggiunto a questo dossier anche il foglio con la *Testa maschile* (fig. 1) erroneamente attribuito a Giovan Gerolamo Savoldo, presso il Metropolitan Museum of Art di New York: L. Wolk-Simon, in *Pittori* 2004, p. 178), oltre a un disegno di progetto, estremamente accurato (attribuito a Peterzano da Di Giampaolo 2000, pp. 353-354; e approfondito da R.R. Coleman, in *Disegno* 2005, p. 102, n. 53, e da Bora 2012, p. 56). L'importanza del progetto con-

servato al Georgia Museum of Art di Athens risiede nel fatto di essere una chiara evoluzione del *Cristo morto* di Bernate (cat. IV.7), non ancora formalizzato nella versione del quadro di San Fedele. Le sensibili differenze con la soluzione finale dimostrano il percorso compiuto da Peterzano, passato da un'idea ancora chiassosamente luinesca (alla Aurelio) a una composizione silenziosa e dal ritmo serrato, quasi da far mancare il fiato.

Nella chiesa di San Vittore a Varese si conserva una copia antica del dipinto (forse seicentesca), finora troppo generosamente considerata una replica di bottega (Baroni 1940b, p. 179; Baccheschi 1978, p. 532, n. 17).

Simone Facchinetti

1. Simone Peterzano
Studio di testa
New York, The Metropolitan
Museum of Art



Giovanni Ambrogio Figino

(Milano, 1552/1553-1608)

San Matteo e l'angelo

1587 circa
Olio su tavola,
220 x 130 cm
Milano, San Raffaele

Seduto su uno scranno di nuvole, impugnando energicamente – verrebbe da dire: “artigliando” – il quadernetto con il Vangelo, san Matteo si volge di scatto, con aria concentrata, per ascoltare la voce del giovane angelo che, con la bocca ormai semichiusa, ha appena terminato il suo discorso. Entrambe le figure danno l'impressione di convergere verso l'asse centrale del dipinto, sfiorandosi appena all'altezza delle spalle per poi allontanarsi di nuovo, protendendo le braccia in direzioni divergenti. Il dialogo tra i due personaggi è muto, ma molto intenso; i loro sguardi obliqui si incrociano in un punto invisibile collocato presso la spalla dell'evangelista. Sulla sinistra un putтино, vestito di un acceso color fucsia, fa capolino dalle nubi. L'angelo sta dettando a Matteo la genealogia umana di Cristo, incipit del vangelo che il santo tiene appoggiato sul ginocchio destro; la posizione è scomoda ma fortemente dinamica, e, con il suo avvitarsi in un difficile incrocio di braccia e gambe, sembra dare il via al complesso sistema di incastri su cui è costruito l'ingranaggio compositivo del dipinto. L'idea dell' intreccio, o, se si vuole, del chiasmo, ricorre più volte nella pala: ad esempio nell'alternarsi dei colori giallo e blu dell'abito del santo, inquartati come in uno stemma araldico, oppure, in entrambi i personaggi, nella corrispondenza incrociata destra-sinistra tra gambe tese e braccia a riposo, e viceversa.

La composizione fu studiata da Figino in una lunga serie di disegni (su cui cfr. Pouncey 1968; Ciardi 1968, pp. 51-52; Perissa Torrini 1987, pp. 127-129; Pavese 2017, p. 407). Il rapporto reciproco fra i due protagonisti è oggetto di studi con numerose varianti in molti fogli a schizzi multipli, conservati, per lo più, all'interno delle collezioni reali inglesi (ad esempio: Windsor, RL, 6965 r e v, 6968, 6969, 6970 ecc.). Per la figura del santo, dalla possente muscolatura michelangiolesca, l'idea di partenza sembra essere stata suggerita dall'immagine dell'*Isaia* affrescato da Raffaello in Sant'Agostino a Roma (come nell'abbozzo di Windsor, RL 6969); nella redazione finale l'immagine risulta però filtrata attraverso la potente estetica di Michelangelo, rivisitata nelle varianti di Pellegrino Tibaldi e, soprattutto, di Girolamo Muziano, l'artista più in voga nella Roma di Gregorio XIII. Sono proprio i contatti con quest'ultimo a qualificare maggiormente il *San Matteo* figiniano: lo si capisce dalla ripresa diretta della figura dell'evangelista dal *San Girolamo* dell'omonima pala muzianesca già in San Pietro a Roma e oggi in Santa Maria degli Angeli (Piazza 2008-

2009, pp. 75-76), in cui compare un'analogia interpretazione del *Mosè* di Michelangelo. Il fatto che il dipinto del pittore bresciano non fosse esposto al pubblico fino a dopo il 1592, anno della sua morte, fa pensare che, se Figino aveva veramente visto dal vivo la pala, doveva averlo fatto nella bottega romana del collega (Pavese 2017, p. 203). Il cortocircuito Muziano-Figino è stato recentemente arricchito dalle considerazioni di Andrea G. De Marchi (2016, p. 28) in margine alla riscoperta di un'importante, coeva pala muzianesca dal medesimo soggetto che fu forse da stimolo al collega milanese dopo il suo ritorno in patria.

Per la cronologia del *San Matteo* figiniano, ancora oggi collocato nella chiesa per cui era stato dipinto, è possibile far riferimento alla data di stampa di un sonetto di Giovan Paolo Lomazzo (1587, ed. 2006, p. 117; II, 53), in cui si afferma – appunto – la volontà di Figino (“pingere volea”) di cimentarsi in una pala con lo stesso tema. Tenendo presente, con il necessario margine, quest'ultimo appiglio cronologico, si può leggere il dipinto figiniano anche in rapporto ad alcune opere tarde di Peterzano connotate da un'analogia potenza “scultorea” nella costruzione dei personaggi, come le pale d'altare già in Santa Radegonda e San Vito al Pasquiolo (entrambe attualmente in Santa Maria della Passione), il problematico *Battesimo di Cristo* nella casa parrocchiale milanese di San Carlo al Corso o i più tardi affreschi con *Storie di sant'Antonio da Padova* in Sant'Angelo.

Il *San Matteo*, attualmente in buono stato di conservazione, è senz'altro una delle opere figiniane più celebri. Ricordato, come già detto, da Lomazzo, l'opera ha goduto di una discreta fortuna critica recente, originata soprattutto dalle ripetute citazioni di Longhi (1954, ed. 2000, pp. 175-176), che ne aveva brillantemente individuato lo *status* di precedente iconografico per l'omonima pala di Caravaggio distrutta nel 1945 a Berlino; un'idea poi attentamente vagliata dalle considerazioni di Ciardi (1968, p. 52; per una sintesi sul dipinto e sulle sue vicende critiche cfr. Pavese 2017, pp. 201-208 e 404-408). Sicuramente il geniale allievo di Peterzano non poté non rimanere colpito dal nitido chiaroscuro generato dal raggio di luce diagonale che, tagliando nettamente l'oscurità, illumina parte dei corpi dei due protagonisti, mettendo in risalto i volumi complessi degli abbondanti panneggi e delle membra muscolose, e scivolando sulle superfici levigate, quasi marmoree, di ossa, tendini e cartilagini.

Mauro Pavese



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Assunzione della Vergine

1587 circa
Olio su tela,
340 x 200 cm
Milano, Santa Maria
della Passione

La scena si articola in due aree distinte: in quella celeste, delimitata da una massa di nuvole, Maria sta per essere assunta, circondata da una corona di diciotto angeli festanti. Qui la presenza divina è allusa dalla luce diafana che appare al vertice, nel punto più alto del cielo. Sulla terra i dodici apostoli sono disposti intorno al sepolcro vuoto. L'unico intento a verificarne il contenuto è san Pietro, riconoscibile dalla presenza delle chiavi. Gli altri si sforzano di intravedere il mistero, alzando gli occhi al cielo, manifestando il loro stupore tramite gesti calmi e controllati. Alcuni discutono dell'accaduto, come san Giovanni Evangelista, posto esattamente sotto la Madonna.

Il dipinto, attualmente presso la sesta cappella sinistra della chiesa, occupava in origine una posizione più rilevante. Ornava l'edera sinistra del presbiterio, luogo dove la famiglia Pirovano vantava un diritto di patronato con facoltà di sepoltura, a partire da Matteo (ambasciatore di Ludovico il Moro) che lo ottenne nel 1504. In questo spazio sono tuttora murate alcune lapidi funerarie dei membri della famiglia, grazie alle quali è possibile sapere che il trasferimento del patronato, compresa quindi la pala di Peterzano, avvenne nel 1613, quando i Canonici Regolari Lateranensi chiesero, e ottennero, la facoltà di utilizzare lo spazio dell'edera per far realizzare un secondo organo (Costamagna 1981, p. 16). Proprio sotto l'organo è rimasta la tomba di Giacomo Pirovano, fatta realizzare dal figlio Maffeo II nel 1552. Quest'ultimo aveva dettato il testamento nel 1580, esprimendo la volontà di "essere seppellito nella sua cappella della Passione, nel sepolcro paterno". Aveva inoltre ordinato che "sopra l'altare di detta cappella si metta un'ancona di Maria Vergine Assunta" (Elli 1906, pp. 135, 173).

Il documento è stato valorizzato da Costantino Baroni (1940b, p. 179) che l'ha giustamente messo in relazione al dipinto di Peterzano. Da allora si è ripetuto che la pala dell'Assunta risale al 1580, o poco dopo, l'epoca del legato testamentario. In re-

altà è verosimile che sia stata commissionata solo a seguito della scomparsa di Maffeo II Pirovano, avvenuta il 20 agosto 1587, all'età di settantasette anni, come testimonia una delle lapidi menzionate sopra (trascritta da Elli 1906, p. 198), ordinata dai nipoti Filippo e Carlo. L'iscrizione ricorda che Maffeo II è stato questore di Milano, oltre ad aver onorevolmente servito, per trentadue anni, altri uffici pubblici della municipalità. Effettivamente risulta essere stato nominato membro della Magistratura delle entrate nel 1550 e questore nel 1563, carica che ha lasciato nel 1580, in favore del nipote Filippo (Arese 1970, pp. 95, 100). Ignoriamo tramite quale via gli eredi Pirovano abbiano intercettato Simone Peterzano, pittore che aveva precedentemente lavorato per i Canonici Regolari Lateranensi di Bernate (cat. IV.7) e per gli Eremitani di Sant'Agostino in San Marco a Milano (S. Facchinetti, in *Da Bergognone a Tiepolo* 2002, p. 72).

Si conoscono una serie di disegni preparatori relativi al dipinto, conservati al Castello Sforzesco (Franco Fiorio 1974, pp. 90, 98; Bora 1981, pp. 118, 119, 126). Considerando il *modus operandi* di Peterzano non è detto che siano da ricondurre alla pala in questione (alcuni non coincidono perfettamente con la realizzazione finale) poiché il soggetto dell'Assunta risulta replicato molte volte dal pittore. Lomazzo (1590, ed. 1973, p. 367) ha celebrato una pala di Peterzano che si conservava in Santa Maria di Brera: "In questa tavola è dipinta l'Assunzione della Beata Vergine tutta circondata di angeli con suoni e canti e Cristo suo figliuolo che gli discende incontro con la corona di stelle in mano per porgliela in testa, circondato anch'egli d'ogn'intorno d'angeli per compire la maestà".

Peterzano ne aveva eseguita una anche per il monastero delle Francescane, risalente al 1594, come è riportato dal Biffi ([1704-1705], ed. 1990, p. 61).

Più di recente Maria Teresa Fiorio (1989, pp. 59-63) ne ha scoperta un'altra nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Vertemate (ipotizzando che sia la stessa





menzionata da Lomazzo, nonostante non collimi con la descrizione della fonte) e Mauro Pavesi (2016, p. 65, nota 25) ne ha segnalate altre due, tra cui quella già all'abbazia di Mirasole (pubblicata da Agosti, Stoppa 2017a, p. 12). Si conosce il progetto dettagliato dello Szépművészeti Múzeum di Budapest (Bora 1994, pp. 112-114) e quello del Museo Cerralbo di Madrid (Pavesi 2016, p. 65, nota 25; riprodotto in Sanz-Pastor y Fernández de Piérola 1977, p. 26, n. 14). Le perdute ante d'organo della chiesa di Santa Maria presso San Celso, commissionate nel 1577, prevedevano in uno dei due campi interni proprio l'*Assunzione di Maria* (Miller 1999, p. 107). Questo solo per dire che sui disegni legati al nostro quadro conviene ancora soprassedere, prima di chiudere definitivamente il cerchio.

La nuova datazione dell'*Assunta* può servire ad ancorare altre opere intorno al 1587, in particolare la *Pentecoste* in Sant'Eufemia a Milano, generalmente datata molto più presto. Sono entrambe opere che per la loro semplificazione formale aprono verso la pala già in San Vito al Pasquiolo (ora presso la Quadreria dell'Arcivescovado a Milano), documentata al 1589-1590. È forse proprio a causa di queste caratteristiche formali che Roberto Longhi (1929, ed. 1968, p. 130) intravedeva similitudini con il percorso di Antonio Campi: "Ricordo financo che nei primi tempi restavo incerto se risolvere talune questioni di attribuzione in favore di Antonio Campi, oppure del Peterzano; per esempio, a proposito dell'*Assunta* alla Passione".

Simone Facchinetti



V. Peterzano disegnatore

La nostra conoscenza dell'attività di Peterzano come disegnatore si basa soprattutto sul cospicuo nucleo di fogli dell'artista entrato a far parte nel 1924 del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano, che lo acquisì dal santuario di Santa Maria presso San Celso. Il *corpus* era custodito all'interno di due grandi album, che dopo il loro ingresso nelle raccolte civiche vennero smontati, isolando e catalogando i singoli disegni. Per molto tempo l'insieme venne impropriamente definito "Fondo Peterzano", immaginando che si trattasse di materiali integralmente provenienti dalla bottega del pittore. In realtà, a uno studio più attento, gli oltre duemilaseicento fogli che componevano i due volumi si sono rivelati di epoca e mani diverse, lasciando intendere come il loro complessivo assemblaggio sia avvenuto in epoca ben più tarda rispetto a quella in cui visse Simone.

Sta di fatto che il fondo milanese annovera numerose opere di Peterzano e della bottega, grazie alle quali possiamo apprezzare la rilevanza, anche in termini quantitativi, della sua produzione disegnativa e verificare alcune prerogative tecniche, a partire dalla predilezione per l'utilizzo

combinato della pietra nera e del gessetto bianco, su carta azzurra o grigia. Come illustra la selezione dei disegni del Castello Sforzesco proposta in mostra, la preferenza per questi strumenti di lavoro non impedì tuttavia a Simone di variare considerevolmente il suo linguaggio grafico nel corso del tempo.

Mentre i fogli più precoci, riferibili ancora agli anni veneziani (1560-1570 circa), emulano gli effetti atmosferici e la rapidità di tratto dei grandi maestri lagunari, da Tiziano a Tintoretto, a Jacopo Bassano, caratteri progressivamente diversi si impongono nelle opere della maturità.

Lo evidenziano, tra gli altri, gli studi per il grande ciclo della Certosa di Garegnano (1578-1582), nei quali Peterzano matura uno stile più vigoroso e una sensibilità naturalistica di stampo schiettamente lombardo, sollecitata anche dal confronto con il cremonese Antonio Campi, come lui attivo per la committenza milanese.

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1560 circa
Pietra nera e gessetto
bianco su carta azzurra,
155 x 208 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au B.
1802/45

Dio Padre

Pubblicato per la prima volta da Baroni come studio preparatorio per il *Dio Padre* della volta di Garegnano (Baroni 1944, p. 308, tav. VIII, fig. 2) questo disegno riveste una certa importanza nel dibattito sulla formazione veneziana di Peterzano ma anche per la cronologia della sua produzione grafica. L'opera, occorre dirlo subito, è collegata piuttosto all'*Annunciazione* già Archinto (cat. I.2): si tratta infatti dello studio per la figura dell'Eterno Padre dipinto nella parte sommitale della tela. Quest'ultima, di fatto solo schizzata e leggermente sbiadita, possiede la gamma cromatica delle opere della maturità di Tiziano e si distingue fra le nuvole formate dagli angeli solo grazie alla sua tipica bicromia, caratterizzata dal blu lapis e dal cosiddetto rosso veneziano.

L'*Annunciazione* di La Fère è una delle opere giovanili più significative di Peterzano ma la sua presenza a Milano nell'Ottocento – e forse fin dal Cinquecento – potrebbe dare adito a dubbi rispetto al suo luogo di produzione (si veda *Un seminario* 2017). A confermare però l'origine del tutto veneziana della piccola pala francese sono i dati tecnici

del nostro disegno: eseguito a pietra nera con leggere lumeggiature a gessetto, il foglio reca il segno della sua origine nella filigrana presente sulla carta azzurra che raffigura un'ancora in un cerchio (fig. 1; Briquet 1923, IV, pp. 40-41). Raramente presente sui fogli custoditi nel fondo del Castello Sforzesco, questo simbolo ci permette addirittura di riproporre l'ipotesi secondo la quale l'artista portò con sé a Milano le sue prime ricerche veneziane.

La natura veneziana dell'opera è ulteriormente confermata dal suo aspetto stilistico. Peterzano usa qui lo stesso *modus operandi* che Giulio Bora (2012, p. 53) ha giustamente messo in evidenza in un gruppo di studi di figure avvolte in drappaggi (per esempio la *Nascita della Vergine*, 1575-1580, Londra, The Courtauld Institute of Art Gallery, inv. D.1952. RW.3044), che ricordano sia la produzione di Jacopo Tintoretto e il "sistema" cosiddetto manieristico reso famoso dal racconto di Carlo Ridolfi ("piccoli modelli di cera e di creta, vestendoli di cenci, e ricercandone accuratamente colle pieghe de' panni le parti delle membra": Ridolfi 1648, cit. in Bora 2012, p. 53), sia le prescrizioni di Bernardino Campi, elen-

1. Simone Peterzano
Dio Padre, particolare
della filigrana

2. Simone Peterzano
Padre Eterno
Milano, Castello Sforzesco,
Gabinetto dei Disegni



cate nel suo *Parere sopra la pittura* (1584; in Bora 2012, pp. 52-53); quest'ultimo è d'altronde l'autore, verso il 1567 circa, di un disegno preparatorio per l'affresco di San Sigismondo (Chicago, The Art Institute, 2013.908) in cui la figura dell'Eterno presenta assonanze iconografiche assai affini al nostro foglio.

Questo fu probabilmente utilizzato per un *Padre Eterno* riscoperto recentemente da Zani (2013) nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Milano. Siamo quindi di fronte a un disegno che rappresenta la matrice di un prototipo ripreso e reimpiegato in vari momenti della carriera di Peterzano.

L'artista eseguì un altro studio per la figura del *Padre Eterno* verso la metà degli anni settanta (pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra,

230 x 192 mm, inv. Au. B 1802/91; fig. 2). Inedito, questo foglio può essere messo in rapporto con le due versioni dipinte del tema: il *Dio Padre* nella parte alta dell'*Annunciazione* già Venegono (cat. IV.5) e l'affresco della volta del prebisterio della Certosa di Garegnano a cui si è accennato all'inizio. Esso lascia trasparire l'influenza degli artisti lombardi contemporanei per la sua grafia più compatta e sommaria. *Christophe Brouard*

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1560 circa
 Pietra nera e gessetto
 bianco su carta azzurra,
 277 x 169 mm
 Milano, Castello
 Sforzesco, Gabinetto
 dei Disegni, inv. Au. B
 1802.44

Vergine annunciata

Questo studio di panneggio, certamente realizzato durante i primi anni di attività dell'artista quando era ancora residente a Venezia, va posto in relazione con l'*Annunciazione* di La Fère (cat. I.2). Si tratta infatti – come suggeriscono la presenza di un piccolo supporto appena abbozzato sotto il ginocchio sinistro della figura e lo sbilanciamento del corpo, teso come un arco all'indietro – di una rappresentazione della Madonna in preghiera. Splendidamente delineata, la figura è costruita grazie a tratti paralleli di pietra nera, a volte più marcati nelle cavità per accentuarne la tridimensionalità, a volte giustapposti a delicate lumeggiature a gessetto bianco per conferire maggiore rilievo e volume alle pieghe. Si tratta di un esercizio, quello del disegno di panneggi, cui gli artisti rinascimentali erano avvezzi fin dagli spettacolari studi di Leonardo da Vinci, e che qui è accompagnato da una sommaria restituzione di elementi contestuali (il già citato supporto quadrangolare) e delle braccia, seppure appena visibili perché delineate con un unico tratto leggero a pietra nera. In questo disegno, come nei fogli più o meno coevi (cat. V.1, V.3, V.5-V.7), Peterzano sfrutta la conoscenza diretta delle opere grafiche di Tiziano e Tintoretto per realizzare una personale interpretazione del tema: pur lasciando infatti trasparire la vitalità del modello su

cui lavora, si distacca dall'esercizio mimetico adottando una tecnica volutamente leggera e sfumata.

Questo studio rivela quindi un artista originale nel panorama veneziano del suo tempo, più attento alla restituzione del processo creativo, in questo caso lo studio "dal vivo". È probabile che il foglio sia servito in bottega come esempio del linguaggio grafico del suo autore: presenta infatti macchie simili a quelle osservabili nello studio di un uomo con il braccio teso (cat. V.9) e varie tracce di piegature e manipolazioni. Baroni (1944, p. 308, tav. VII, fig. 2), nel pubblicarlo la prima volta, lo descriveva come un "vibrante" studio preparatorio per l'*Annunciazione* di Venegono riconoscendovi la matrice veneziana. Non si sbagliava: i disegni che hanno forgiato l'identità artistica di Peterzano gli sono serviti per tutta la carriera a riaffermare la sua origine e le sue convinzioni.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1560 circa

Pietra nera e gessetto bianco su carta grigio-azzurra quadrettata, 380 x 188 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802/43

1570-1575

Pietra nera e gessetto bianco su carta grigio-azzurra quadrettata, 345 x 208 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802/47

*Angelo Gabriele**Angelo Gabriele*

Il tema dell'Annunciazione è fra i più ricorrenti nella produzione pittorica di Peterzano: il prototipo stabilito all'inizio della sua carriera verso il 1560 (cat. I.2) subisce poche modifiche nelle tre versioni successive. Si riscontrano perciò diversi studi grafici per queste composizioni, dalla figura della Vergine ai putti in volo, dagli studi di particolari anatomici a quelli di figure intere come nel caso di questi due fogli esposti per la prima volta. Entrambi eseguiti a pietra nera su carta azzurra, con leggeri rialzi a pietra bianca (purtroppo sbiadita), i due fogli scandiscono due fasi della prima maturità di Peterzano e consentono un confronto con le prime tappe della sua ricerca formale.

Il primo studio, pubblicato per la prima volta da Baroni (1944, p. 308, tav. VII, fig. 1) come preparatorio all'*Annunciazione* di Venegono (cat. IV.5), rappresenta l'angelo come sospeso nell'aria avvolto da un lungo vestito mosso dal vento, un braccio teso verso il cielo mentre l'altro sembra reggere un ramo di giglio. Come sottolineato da Francesca Rossi (2014-2015, pp. 132 e 136, fig. 1, n. 10), dei due questo è il disegno più vicino sul piano iconografico al dipinto di La Fère, e in quanto tale rappresenta un raro esempio dell'attività grafica giovanile di Peterzano a Venezia. Benché quadrettato, i segni del processo di ricerca sono ancora ben visibili: il tratto sciolto, espressivo e sicuro lascia spazio a interessanti ripensamenti del posizionamento dei piedi. Allo stesso tempo, il carattere sfumato dell'esecuzione grafica sembra tradurre anticipatamente la

materia nuvolosa sulla quale Gabriele si appoggia nella versione dipinta. L'opera si distingue per le sue evidenti affinità stilistiche con la maniera di Paolo Veronese e del Tiziano degli anni cinquanta. Lo *Studio per l'angelo annunciante* di quest'ultimo, alle Gallerie degli Uffizi (1559 circa), appare quasi come una fonte visiva, costituendo di fatto un utile riferimento per la datazione del foglio peterzanesco, eseguito attorno al 1560.

Il secondo foglio, inedito, meglio conservato e assai vicine per dimensioni, presenta caratteristiche tecniche e stilistiche assai simili. L'iconografia cambia lievemente rispetto alla prima idea: l'angelo è avvolto in un vestito più corto che lascia intravedere la gamba destra; il movimento appare meno vivace; la gestualità è più schematica. L'artista combina elementi tipici del linguaggio veneziano – la tecnica e i materiali ad esempio – con idee più apertamente manieristiche – gli arabeschi dei panneggi sospesi in aria – ispirate dalle esperienze milanesi, cremonesi o bresciane (si pensi a Lattanzio Gambara). In un certo senso la ricerca formale qui sviluppata è più vicina alle versioni dipinte, in particolare le tre *Annunciazioni* di La Fère e Milano (Museo Diocesano e Santa Maria della Passione, già Rogorbello, chiesa parrocchiale). Ma questo non deve stupire perché il disegno è stato eseguito senza dubbio dopo l'arrivo di Peterzano a Milano.

Christophe Brouard

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1571-1572 circa
Carboncino, gessetto
bianco e rialzi di
biacca (?) su carta grigio-
azzurra, 164 x 141 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv.
A 1717/153

Testa maschile (studio per *Angelica e Medoro*)
(recto)

Pubblicato per la prima volta da Franco Fiorio (1974, pp. 88 e 94) e poco dopo da Baccheschi e Calvesi (1978, p. 533, n. 20), questo studio di testa maschile appartiene a un gruppo di disegni la cui scoperta ha contribuito a individuare le diverse tappe dell'evoluzione stilistica dell'artista. Considerato come preparatorio alla figura di Medoro nel dipinto parigino commissionato da Gerolamo Legnani (cat. III.2), di cui, ricordiamolo, possiamo dedurre la data di esecuzione – 1571-1572 circa –, il nostro foglio offre quindi un indizio fondamentale sulla maniera di Peterzano a quest'altezza cronologica (*Autour de Titien* 2005, p. 42; *Rabich* 1998, p. 285, cat. 106). Verosimilmente eseguito su carta veneziana (la stessa carta azzurra viene usata per gli studi dell'*Angelo Gabriele* – cat. V.3 – e del *Dio Padre* – cat. V.1) e ispirato alla maniera di alcuni artisti veneti come Jacopo Bassano o Paris Bordon, questo disegno consiste nello studio di un viso idealizzato visto da sotto in su. Con molta probabilità la fonte è un rilievo scultoreo scelto per il suo carattere efebico e per i suoi lineamenti perfetti, per non dire generici. Malgrado il suo modesto stato di conservazione, vi si osservano gli stessi “densi effetti chiaroscurali” individuati da Giulio Bora in un disegno berlinese da lui attribuito all'artista (Bora 2002, p. 5).

Questo modo di “tradurre” la scultura trova un emblematico antecedente a Venezia in Jacopo Tintoretto, autore nel 1540-1550 di un gran numero di disegni tratti da modelli scultorei, da quelli del co-

siddetto *Vitellio* Grimani ai ripetuti studi delle versioni ridotte delle sculture di Michelangelo (si veda recentemente Marciari 2018). È molto probabile che Peterzano abbia avuto accesso a questi studi, d'altronde prodotti per la bottega e dalla bottega del maestro veneziano. Decisamente più attento alla definizione schematica del volume del viso, a una costruzione quasi geometrica della sua fisionomia, nonché alle potenzialità poetiche del carboncino sfumato, il *modus* di Peterzano si distingue per queste caratteristiche da quello tintorettesco solitamente più nervoso ed espressivo. Attraverso questo tipo di ricerca formale, il nostro artista rivela infatti la sua identità grafica; anche in questo caso, idea un prototipo che possiamo collegare senza difficoltà ad altre composizioni dipinte – si pensi ad esempio alla *Allegoria della Musica* (cat. II.3) o alle varie figure femminili della *Predica di sant'Antonio* (Milano, chiesa di Sant'Angelo).

Sul verso del foglio si nota la presenza di un disegno purtroppo difficilmente identificabile: si può ipotizzare però che si tratti di uno studio di una schiena, schizzato in modo sommario, forse per la figura sdraiata disposta nella parte destra dell'*Angelica e Medoro*.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1571-1572 circa
Pietra nera e gessetto
bianco con tracce di
pietra rossa su
carta azzurra,
214 x 164 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv.
A 1717/425

1571-1572 circa
Carboncino e gessetto
bianco su carta azzurra,
150 x 191 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto dei
Disegni, inv. B 1802/80

Nudo maschile (studio per *Angelica e Medoro*) (recto)

Nudo maschile (studio per una *Deposizione?*) (verso)

Due soldati uccisi (studio per *Angelica e Medoro*) (recto)

Questi due fogli ci sono noti grazie alla pubblicazione dell'articolo di Franco Fiorio (1974, pp. 88 e 94; si vedano anche Baccheschi, Calvesi 1978, p. 533, n. 20; *Autour de Titien* 2005, pp. 42-43) e sono tra i più commentati della produzione grafica di Peterzano (si veda *Simone Peterzano* 2012, p. 92, cat. 10; *Rabisch* 1998, pp. 285-286, cat. 107 e p. 286, cat. 108). Il legame dimostrato con l'*Angelica e Medoro* (cat. III.2) infatti conferisce loro uno statuto privilegiato, come nel caso dello studio di *Testa maschile* (cat. V.5), poiché offrono indicazioni convincenti sulla maniera di disegnare dell'artista e sulla permeabilità delle sue ricerche iconografiche intorno agli anni 1570-1572. A quella data Peterzano è probabilmente già arrivato a Milano da qualche anno. Il modo di procedere è simile a quello sviluppato negli studi per l'*Annunciazione* (cat. I.2; cat. V.1-V4), dipinta un decennio prima. I due fogli si caratterizzano anche per un'esecuzione libera ma al tempo stesso sicura, vicina ad esempio a quella di Paris Bordon negli anni sessanta del Cinquecento (si veda in particolare lo *Studio per san Giovanni Battista*, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, inv. 691; Rearick 2001, pp. 146-147). Analogamente Peterzano privilegia l'utilizzo della pietra nera e del carboncino, spesso lummeggiati con gesso bianco, tecnica che gli permette non solo di anticipare le ricerche puramente pittoriche sviluppate in un secondo tempo sulla tela, ma anche di accentuare "l'illusionismo degli scorci" (Bora 2002, p. 5) studiati dal vero. Da questo punto di vista Peterzano sembra però distinguersi da Bordon per l'attenzione alla "resa naturalista" propria delle opere dei pittori lombardi degli anni 1560-1570, caratteristica che osserva forse nella *Deposizione* di Antonio Campi (1566, Cremona, duomo) (Bora 2002, p. 5), mostrandosi dunque già ricettivo nei confronti

dei suoi colleghi lombardi e impegnandosi in una forma di sincretismo dei linguaggi appresi a Venezia e studiati a Milano.

Nel primo foglio si osserva un attento studio del posizionamento naturale del busto e del braccio, entrambi ripassati per dare loro una consistenza plastica più convincente; ma se sugli arti e sul busto si concentra tutta l'attenzione dell'artista, il volto rimane appena abbozzato. Le ombre, disposte con eleganza sulla superficie del corpo e prolungate da una fitta rete di sottili tratti paralleli, servono ad ancorare maggiormente la figura allo spazio, che risulta tuttavia piuttosto astratto. Sul verso, lo studio dello stesso motivo in trasparenza – qui acefalo – sembra tuttavia preparatorio alla realizzazione di un *Cristo morente* o di una *Pietà*. È ben chiaro dunque come l'artista affronti simultaneamente due temi usando il prisma di un unico motivo. Questi studi devono essere stati utilizzati come modelli all'interno della bottega del pittore: il foglio reca infatti i segni del tempo, dell'usura e di manipolazioni ripetute; sono visibili anche diverse tracce sparse di sanguigna.

Nel secondo foglio l'attenzione al motivo (naturale) si intensifica. L'artista in effetti riproduce da due punti di vista differenti la stessa figura, abbozzandola non senza virtuosismo secondo una prospettiva audace che la tradizione italiana associa dal Rinascimento al *Cristo morto* di Andrea Mantegna (Milano, Brera). Tracciate con la leggerezza tipica di questi primi anni, le due figure di uomo morente testimoniano la straordinaria sensibilità di Peterzano e il suo eccezionale desiderio di sperimentare. Qui tali qualità si esprimono ancora nella loro forma più semplice, contribuendo tuttavia a imporre il discepolo di Tiziano come un singolare interprete della realtà alla pari dei suoi omologhi e contemporanei milanesi.

Christophe Brouard





Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1572-1573
Carboncino e gessetto
su carta azzurra,
186 x 256 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto dei
Disegni, inv. SC-B 908

Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio
(studio per gli affreschi di San Maurizio al
Monastero Maggiore a Milano) (recto)

Nudo sdraiato (studio per la figura di san Lazzaro?)
e *studi di piedi* (verso)

Publicato per la prima volta da Gnaccolini (2009, p. 179, fig. 232) e recentemente da Dal Pozzolo (2012b, p. 152) e Rossi (*Simone Peterzano* 2012, p. 93, cat. 39), questo disegno, particolarmente espressivo sul recto (rifilato su tutti e quattro i lati), è una delle rare testimonianze delle ricerche intraprese da Peterzano per la commissione delle suore di San Maurizio al Monastero Maggiore: la decorazione della controfacciata della loro chiesa (un edificio già celebre per il ricco ciclo di affreschi di Bernardino Luini e figli; si veda *Bernardino Luini* 2000). Erroneamente attribuita a Ottavio Semino (che lavorava, nelle medesime date, alla decorazione della cappella Fiorenza della stessa chiesa), l'opera composta da quattro affreschi (due lunette e le due pareti sottostanti) venne riscoperta da Calvesi (1954) e poi datata con maggiore precisione grazie alle ricerche d'archivio di Sannaz-



zaro (1989) e Miller (2002). Sappiamo dunque che Peterzano lavorò a quel cantiere tra il 10 novembre 1572 e il 22 agosto 1573, date che rendono il progetto il più antico tra quelli realizzati dall'artista a Milano. Entrato in contatto con le committenti grazie all'intermediazione di Gerolamo Legnani, probabilmente poco dopo il suo arrivo in Lombardia, al momento della firma del contratto Peterzano era ancora indicato come cittadino veneziano.

Il nostro foglio è dunque l'opera di un artista veneziano appena giunto a Milano, e lo stile dei disegni sul recto e sul verso lo denuncia con chiarezza.

L'iconografia dello studio sul recto è abbastanza chiara: si tratta della rappresentazione di una figura drappeggiata, raffigurata mentre avanza con il braccio sollevato; l'atteggiamento e il volto, appena abbozzato, rivelano i propositi aggressivi del protagonista e riflettono una certa foga. La resa testimonia l'influenza di Tintoretto e Bassano ed è caratterizzata da una grande maestria nella rappresentazione del drappeggio e delle proporzioni dell'anatomia umana, percepibile sotto la lunga tunica che avvolge il corpo. Lo stile, anch'esso debitore dell'insegnamento del Tintoretto – il quale,



secondo Ridolfi (1648), usava modelli in scala ridotta in argilla o cera per definire i suoi personaggi (si veda il mio saggio in catalogo) – è a un tempo rapido ed elegante. Sul retro del foglio l'artista riproduce invece una figura sdraiata, vista da dietro e in parte nuda, in un contrasto interessante con il disegno del recto ma probabilmente casuale. L'esecuzione sembra più sciolta, anche se l'autore ha ripreso più volte i contorni del cranio del personaggio.

Pochi episodi del Nuovo Testamento possono essere associati allo schizzo sul recto. È quindi del tutto legittimo averlo accostato all'affresco di San Maurizio (forse il primo dei quattro a essere eseguito), dato che

la figura si inserisce con sufficiente naturalezza nel processo di ricerca formale riguardante tali opere. Tuttavia, come suggerisce l'assenza di una quadrettatura, non si tratta di un vero e proprio "studio preparatorio" per la raffigurazione del Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio. È possibile che per procedere al riporto in scala siano stati prodotti altri disegni, ma non ci sono noti ulteriori fogli collegati agli affreschi succitati, a eccezione dello studio di un volto d'uomo (si veda fig. 11 p. 75). In ogni caso, i pochi disegni conosciuti di questo periodo della carriera di Peterzano rivelano tutti il medesimo interesse per i drappeggi dalle pieghe profonde lumeggiate con il gesso bianco. Verosimilmente elaborato a partire da una figura inanimata, il disegno possiede tuttavia il vigore e il realismo di un'immagine realizzata dal "vivo". Ricorda in questo senso lo schizzo per il *Cristo nell'orto degli ulivi* di Tiziano, databile intorno al 1559 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 12911 F), ma anche i numerosi studi eseguiti da Tintoretto negli anni cinquanta del Cinquecento. Tutto è suggerito con maestria: il movimento, caratteristica principale dell'opera, si incarna nella varietà dei tratti, a volte spessi, marcati e decisi, a volte lievi, appena percettibili e copiosi. L'opera, posteriore agli studi per l'*Annunciazione* di La Fère, deve avere impressionato gli interlocutori dell'artista: quest'ultimo vi dichiara il suo lignaggio artistico e vi rivela il proprio temperamento.

Il disegno sul verso del foglio – uno studio per un san Lazzaro mendicante? – offre da parte sua un saggio dell'abilità di Peterzano nella resa dell'anatomia. Andrebbe forse considerato sia come un esercizio dal vero, intrapreso secondo la tradizione veneziana (con il rafforzamento di lumeggiature sparse e sommarie), sia una testimonianza dell'adattamento dell'autore – incline ad affinare, sul modello dei rivali milanesi, la propria conoscenza del reale – al nuovo ambiente artistico e culturale.

Christophe Brouard

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1573-1574

Pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra, 166 x 222 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. A 1717/2

1573-1574

Pietra nera e gessetto bianco su carta marrone (azzurra ossidata?), 198 x 165 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. A 1717/10

1573-1574

Pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra, 155 x 179 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802.3

1573-1574

Pietra nera, gessetto bianco e pietra rossa su carta azzurra quadrettata, 264 x 168 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. B 1802.1

Nudo maschile (studio per i *Santi Paolo e Barnaba a Listra*)

Testa maschile (studio per la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba*) (recto)

Testa maschile (verso)

San Barnaba (studio per la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba*) (recto)

Studio di un busto (per *Apollo e Marsia?*) e *altri schizzi* (verso)

San Paolo (studio per i *Santi Paolo e Barnaba a Listra*)

Le due grandi tele sul tema della *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* e dei *Santi Paolo e Barnaba a Listra* (cat. IV.1-2) appartengono al primo gruppo di opere dipinte a Milano da Simone Peterzano e ci consentono di apprezzare lo stile dell'artista nel periodo successivo al cantiere degli affreschi realizzati a San Maurizio Maggiore. Queste due ambiziose composizioni sono inoltre ben documentate (Pevsner 1928-1929, p. 285; Baroni 1940a, p. 95) e associate a un numero significativo di schizzi e studi, tutti eseguiti su carta azzurra della stessa qualità di quella utilizzata a Venezia (cat. V.1, V.3).



Come osservato a proposito dell'*Annunciazione* di La Fère e dell'*Angelica e Medoro* della Galerie Carnese, l'elaborazione dei due dipinti si basa prima su una serie di studi di particolari isolati (i volti, i busti, le mani) per venire poi affinata attraverso l'esecuzione di figure intere (cat. V.1, V.3, V.5-V.8). I quattro fogli qui presentati consentono di immaginare il processo creativo seguito dal pittore – sempre che procedesse in questa maniera, ovvero dal particolare al generale (Bora 2002 propone l'ipotesi opposta) – nella progressiva definizione dei soggetti da dipingere e delle varie pose dei protagonisti delle due tele. Queste ultime, restaurate in occasione della mostra, sono connesse alla tradizione veneziana dei "teleri" narrativi, una tradizione rinnovata da Jacopo Bassano, Veronese e Tintoretto sull'esempio di Tiziano e dei suoi predecessori (si veda Fortini Brown 1988). Queste grandi composizioni – come quelle prodotte per le decorazioni di Palazzo Ducale a Venezia – erano precedute da numerosi studi d'insieme e dal vero dei dettagli anatomici che, supponiamo, ci siano giunti tutti. Esperto di quella pratica, Peterzano si serve dello stesso processo creativo per onorare la commissione dei Barnabiti.



Nel superbo studio di un personaggio con un braccio teso visto di spalle (cat. V.9), il pittore si sofferma sulla descrizione della muscolatura, fondendo – sebbene in un rapporto sbilanciato a favore del primo – il *ductus* tizianesco (adottato anche da Paris Bordon due decenni prima; si vedano gli studi per *Betsabea*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1805 F e 1804 F) con quello dei contemporanei milanesi. Date le numerose chiazze di inchiostro bruno e le pieghe presenti su questo splendido foglio, il disegno dovette passare di mano in mano, probabilmente all'interno della bottega messa in piedi da Peterzano a partire da quegli anni.

I due studi di profili barbuti eseguiti sulle due facce dello stesso foglio – un supporto fragile dai bordi sciupati – vennero forse eseguiti da mani differenti. Il recto rivela in effetti la medesima sicurezza di tratto dei disegni coevi del pittore e una trama stilizzata di lueggiate a gesso bianco, mentre il verso, modellato in trasparenza sul profilo del recto, sembra più macchinoso, meno espressivo. È possibile, però, che Peterzano stesso abbia ritratto in due

tempi, perfezionandolo, il volto di un modello che si ritrova spesso nella sua opera – lo stesso profilo con la gobba del setto nasale pronunciata è onnipresente nelle due tele di San Barnaba e ricorda quello di alcuni apostoli presenti nell'*Assunzione* della Certosa di Garegnano e nella *Pentecoste* (Milano, Sant'Eufemia) di poco posteriore, così come alcune figure dell'*Assunzione* di Vertemate.

Oltre a questi studi, Peterzano dedica vari disegni alla definizione dei gesti dei protagonisti delle due composizioni. Queste ultime hanno la particolarità, prettamente veneziana, di essere affollate e sature di motivi, di volti e gesti diversificati. Pubblicati per la prima volta da Baroni (1944, tav. V, figg. 1-2), i due schizzi per le figure di san Barnaba e san Paolo – entrambi quadrettati – risentono ancora dell'esperienza lagunare. Essi possono essere visti sia come gli ultimi esemplari debitori degli studi a pietra nera di Tiziano – la figura drappeggiata sul rovescio dell'*Angelo dell'Annunciazione* degli Uffizi (si veda il mio saggio in catalogo) – che come la manifestazione primigenia di un progressivo distacco dalla sua le-



zione; le due opere mostrano “una nuova attitudine al risparmio dei tratti, a un disegno più sintetico e schematico nei panneggi” (Rossi 2014-2015, p. 136; Rossi pubblica anche un nuovo disegno relativo al ciclo di San Barnaba, p. 138, fig. 6). Lo *Studio di un busto* presente sul retro di quello di *San Barnaba* in ginocchio (cat. V.11) sembra rispondere a un altro approccio: come ho potuto dimostrare (si veda il mio saggio in catalogo), tale disegno dovrebbe infatti risalire a qualche anno prima e anticipare l'e-

secuzione dell'*Apollo e Marsia* del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond. I disegni realizzati per le due grandi tele di San Barnaba sarebbero quindi tra i primi schizzi eseguiti da “Simone Venetiano” a Milano, fatto che costituirebbe un ulteriore indizio a favore del suo arrivo nel capoluogo lombardo uno o due anni prima.

Christophe Brouard

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1570-1575

Pietra nera e gessetto bianco su carta grigio-azzurra quadrettata, 353 x 236 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. 1802/232 bis AU

Figura della Vergine (studio per l'Assunzione della Vergine nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Vertemate)

Questa monumentale eppure delicata rappresentazione della Madonna è in un certo senso una riscoperta recente: essa è stata in effetti a lungo associata al *Compianto* di San Fedele (cat. IV.8), ma si tratta in realtà di uno studio preparatorio – quadrettato – per la Vergine della pala dell'Assunta, un dipinto originariamente esposto nella chiesa di Santa Maria della Scala (Milano) e oggi conservato a Vertemate (chiesa dei Santi Pietro e Paolo; si veda Rossi 2014-2015, p. 134, fig. 3).

Pubblicata da Fiorio (1989, p. 59), la grande composizione dipinta sembrerebbe coeva alle pale di Santa Maria della Passione (cat. IV.10), di San Paolo Converso e alle due tele laterali di Garegnano; lo stile e l'esecuzione la collocano però alla vigilia del cantiere della Certosa e quindi tra le prime opere della maturità dell'autore. La composizione un po' maldestra conferisce all'opera un aspetto arcaico che rimanda per certi versi all'arte sviluppata in alcune vallate nei dintorni di Milano, mentre le figure degli apostoli rivelano delle goffaggini che un intervento della bottega potrebbe forse spiegare.

Qualsiasi cosa si pensi della pala d'altare, il disegno è tra i capolavori di Peterzano. L'artista mette in mostra la propria abilità nella materializzazione

delle ombre e nel trattamento di volumi dai contorni sfumati, a dimostrazione, ancora una volta, di tutta l'importanza del suo bagaglio veneziano. Questa Madonna dai lineamenti appena visibili e dai gesti particolarmente aggraziati ricorda i più bei fogli di Tiziano – in particolare il giovanile *Ritratto di giovane donna* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 718 E) – o di alcuni pittori della prima metà del secolo (Palma il Vecchio, Savoldo), benché non possieda né il loro vigore né la stessa forza espressiva. Il disegno riflette però la volontà di associare all'esplorazione delle potenzialità materiche della pietra nera e del gessetto bianco lo studio dal vero del soggetto: la cosa è particolarmente evidente nella descrizione del movimento della parte inferiore del corpo, suggerito da un fascio di tratti sottili a pietra nera e dall'aggiunta di lievi tocchi di gessetto bianco.

Questo stile, controllato e magistrale a un tempo, potrebbe disorientare: si differenzia infatti da quello dei disegni dei primi anni ottanta del Cinquecento, presentando viceversa maggiori affinità con i fogli degli anni 1575-1580, in particolare nel disegno delle pieghe spezzate e nel naturalismo, cosa che avvalorerebbe la datazione "precoce" della tela di Santa Maria della Scala.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1578-1582

Pietra nera, carboncino e gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 250 x 185 mm
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. A 1717/57

Sibilla Persica (studio per gli affreschi della Certosa di Garegnano)

Questo spettacolare studio di una figura appoggiata sul gomito, preparatorio della *Sibilla Persica* dipinta ad affresco sulla parete superiore del coro della chiesa della Certosa di Garegnano, è senza dubbio il più celebre degli schizzi di Peterzano. La sua fama sarebbe giustificata già solo dalla sua grande forza plastica e dal suo calligrafismo, ma il vero motivo è che questo studio è considerato, almeno dalla maggior parte degli studiosi di Merisi, come una delle fonti figurative più esplicite del giovane Caravaggio. La letteratura dedicata al genio lombardo ha in effetti celebrato questo disegno quale testimonianza figurativa dei legami che univano il cantore del naturalismo alla tradizione manierista (si vedano ad esempio Christiansen 1996 e Gregori 2011a).

Il foglio è stato tuttavia pubblicato relativamente di recente – Franco Fiorio 1974, p. 89, fig. 21 (si veda anche G. Bora, in *Pittori* 2004, p. 263) – insieme ad altri studi per la decorazione della Certosa. Esso incarna da allora l'incontro simbolico tra l'arte veneziana, la "maniera moderna" e l'insegnamento dei maestri lombardi. In questo senso, è peraltro servito a dimostrare che Peterzano era forse più brillante come disegnatore che come pittore: Fiorio sottolinea in particolare la grande morbidezza del suo tratto e la precisione delle "colpeggiature del gesso" (Franco Fiorio 1974, p. 89) il cui ruolo è completare "il tessuto tonale" della figura. Per Bora (in *Pittori* 2004, p. 263), la figura si distingue inoltre per l'eleganza, una qualità essenziale che deriva paradossalmente dalla "contrapposizione di realismo aspro e classicistica idealizzazione".

Dall'attenta osservazione di questo foglio si trae, in effetti, l'impressione che Peterzano vi condensi tutti i suoi riferimenti e modelli. La figura – compatta ed equilibrata, con le braccia a formare una mandorla, articolata intorno a un sapiente gioco di curve e arabeschi e costruita per mezzo di tratteggi incrociati, a volte sfumati o impreziositi da lumeg-

giature a gesso bianco – sembra così riecheggiare le ricerche grafiche di autori quali Battista Franco (si veda ad esempio lo *Studio per Crono*, Musée du Louvre, inv. 4972 r.), il "figliol prodigo" (Rearick 2001, p. 133) formatosi a Firenze ma nato a Venezia, o Paolo Farinati, prolifico disegnatore attivo a Verona nella seconda metà del secolo, grande amante, come Peterzano, degli effetti di luce. Essa ricorda per certi versi le prove degli artisti della "maniera moderna", soprattutto per il carattere idealizzato e decorativo, mettendo in evidenza ancora una volta quanto sia superficiale l'idea che Peterzano dedicasse i propri sforzi solo all'esplorazione naturalistica della figura umana. Quest'opera dimostra come nel periodo in cui lavorava all'incarico più importante della sua carriera, meno di dieci anni dopo il suo arrivo a Milano, nella produzione di Peterzano inizi a emergere una nuova dicotomia.

Nondimeno il contesto – che ci è ben noto, si vedano cat. V.16-V.18 – non è affatto propizio allo sviluppo di artifici e figure di fantasia. Tutt'altro, le richieste della committenza sono piuttosto chiare: le figure rappresentate non devono venir meno al decoro, al pudore e all'"onestà" e, secondo i dettami di Carlo Borromeo, devono al contrario incoraggiare la devozione e i "motti divini ne li animi de i riguardanti" (citato da Fiorio 2003, p. 86). Approfittando forse del fatto che le Sibille erano previste nella parte alta della decorazione, l'autore prova a travalicare i limiti imposti mostrandone una che ostenta dinanzi ai fedeli una spalla nuda. Si potrebbe dire che abbia voluto così far propria l'idea che "tutto ciò che vi si dipingiarà sia fatto con ogni somma cura e diligenza, et con quella più esquisita perfezione che sia possibile..." (Fiorio 2003, p. 86).

Christophe Brouard



1570-1580 circa
Pietra nera e gessetto
bianco su carta azzurra,
212 x 154 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802/83

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Giovane portapiatti

Presumibilmente contemporaneo del superbo studio per una Sibilla (Certosa di Garegnano; cat. V.14), questo disegno quasi inedito (Gnaccolini 2009, p. 186, lo cita solo nella nota 40) presenta le medesime caratteristiche: tracciato a pietra nera su carta azzurra, è lumeggiato con pochi tratti di gesso bianco distribuiti con intelligenza; il disegno rapido e preciso mostra un'assoluta padronanza delle tecniche impiegate e una grande abilità. Il soggetto è invece meno perspicuo: questo busto di giovane dal profilo sfuggente, raffigurato mentre sorregge un piatto da portata, ricorda le figure di portatori di vivande presenti nei banchetti – come quelli descritti nell'Antico e nel Nuovo Testamento o nelle storie e poesie profane – e nelle scene di offerta quali l'Adorazione dei Magi. Si sarebbe tentati di associare questo studio all'affresco realizzato nella chiesa dei Certosini di Milano, ma l'esame del disegno e il confronto con altri fogli realizzati per il ciclo di Garegnano suscitano però dei dubbi.

Il nostro schizzo si basa in effetti su un altro approccio: l'artista coglie, senza accentuarlo, l'affaccendarsi della figura con un tocco meno sofisticato rispetto alla maggior parte dei disegni realizzati per le decorazioni di Garegnano. L'opera non possiede, ad esempio, l'artificiosità della figura della Sibilla, ottenuta dall'autore attraverso il deliberato ricorso a forme idealizzate e geometrizzanti. Al contrario, questo disegno dalla grazia e dall'eleganza innegabili rivela una forma piuttosto rara di realismo: suggeriti con pochi tocchi, i lineamenti e la fisionomia del giovane – probabilmente uno dei garzoni di bottega dell'autore – ci trasmettono sia lo stato di fretta in cui si trovava Peterzano al momento di ritrarlo, sia la bellezza efebica del giovane modello. Tali qualità, unite a un'economia di mezzi che tenderà a scomparire dopo gli anni ottanta del Cinquecento, inducono a pensare che si tratti di un disegno risalente alla prima maturità dell'artista, realizzato forse in presenza di apprendisti e allievi – e quindi intorno

al 1575, l'anno in cui Francesco Alicati stipulò un contratto con Peterzano (Pevsner 1928-1929, p. 288; il documento è pubblicato da Miller 2002, pp. 104-105, doc. 5).

Come ricordano Bora (2002, p. 6), Gnaccolini (2009, p. 186, n. 40) e Rossi (2014-2015, pp. 136-138), il 1575 coincide con l'importante commissione, da parte dei facoltosi Battista Puricelli e Francesco Favagrossa – rappresentanti della corporazione dei mercanti d'oro, seta e argento – della decorazione dell'abside principale della gigantesca chiesa di San Francesco Grande (vasta quasi quanto il duomo) con la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (soggetto che rimanda a due distinti miracoli, uno riportato da tutti gli evangelisti e un altro solo da Matteo 15,32-39 e Marco 8,1-10). Il contratto riguardante tale commissione, in cui il nostro artista viene menzionato con il nome di "Symon Petrazanus de Ticiano", imponeva che l'opera comprendesse la rappresentazione di "pluribus personis" e di "plures personas nobiles", nonché i ritratti dei due "magnificis" committenti. Gli esperti concordano sul fatto che questo disegno, insieme agli studi quadrettati (Bora 2002, p. 6 e tavv. 4-5) e allo *Studio di un giovane di spalle* (Rossi 2014-2015, p. 136, fig. 7), costituisca una delle preziose testimonianze di quel progetto decorativo. Terzaghi (2015) sottolinea giustamente che non c'è certezza che tale decorazione sia stata mai realizzata. La chiesa, che aveva ospitato la famosa *Vergine delle rocce* di Leonardo da Vinci, venne abbattuta nel 1806 per fare posto a un complesso militare.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1578-1582
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigia,
226 x 117 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802.290

1578-1582
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigio-
azzurra quadrettata,
176 x 296 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802/21

1578-1582
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigia,
365 x 195 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802/31 bis

Testa di uomo barbuto (studio per gli affreschi
della Certosa di Garegnano)

Figura sdraiata (studio per la *Resurrezione*
della Certosa di Garegnano)

Pastore (studio per gli affreschi della Certosa
di Garegnano)

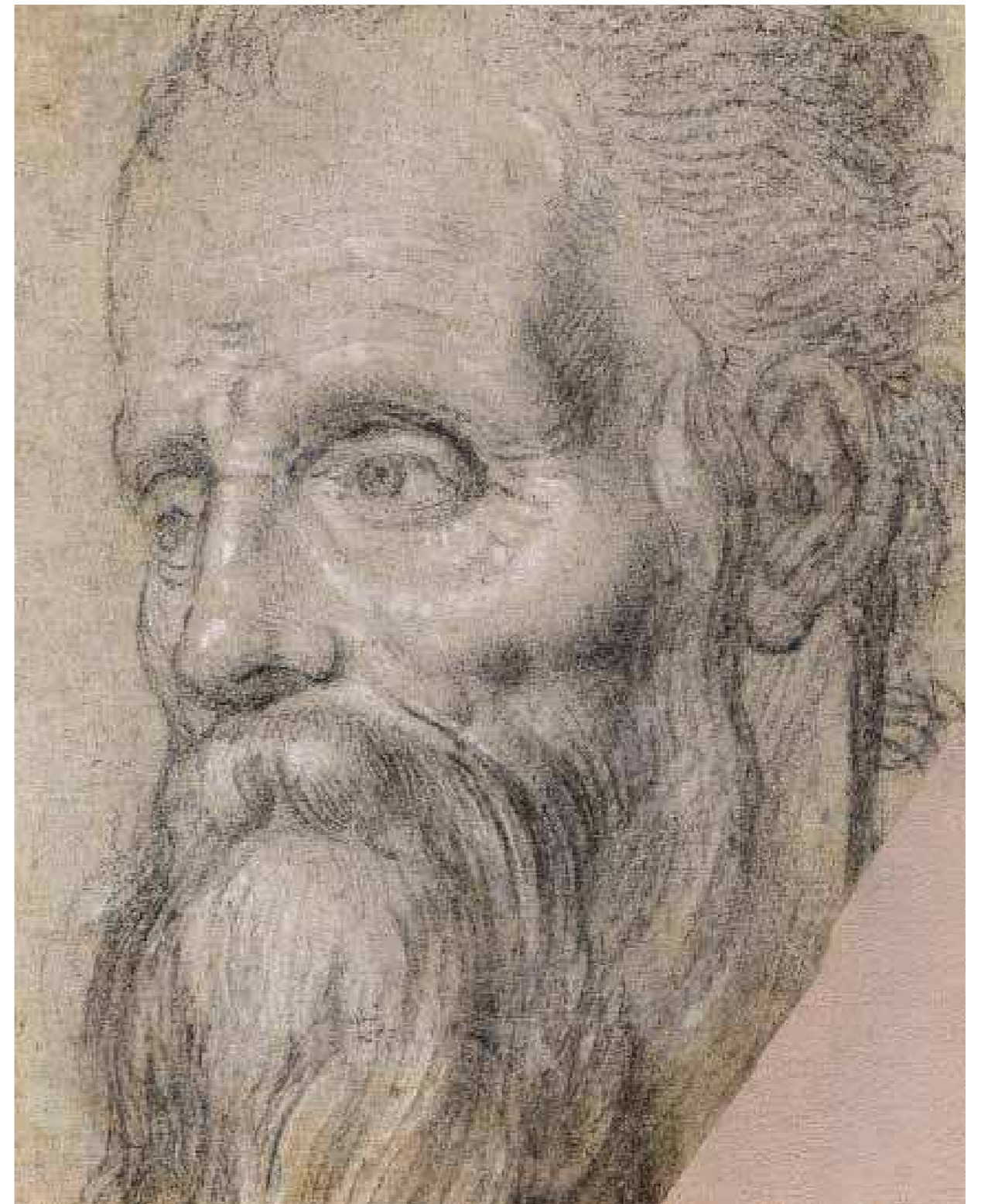
Il cantiere della Certosa di Garegnano è indubbiamente l'opera più ambiziosa della prima maturità di Peterzano. Per la prima volta nella sua carriera, all'artista si presenta una sfida che pochi pittori veneziani avevano occasione di affrontare a metà del Cinquecento e che Simone non avrebbe forse mai avuto l'opportunità di cogliere se fosse rimasto in laguna: la decorazione ad affresco del coro di una chiesa e la realizzazione di tre tele per l'abside della stessa. Questo ciclo monumentale, a lungo eclissato dalle "Storie della Vita di S. Bruno [...] per opera di Daniel Crespi Pittore Milanese" (Bartoli 1776, p. 228), è noto fin dalla pubblicazione dell'articolo di Morassi (1934) ed è stato restaurato in occasione del giubileo del 2000.

Il contratto stipulato nel 1578 con il procuratore dei Certosini di Garegnano, Gabriele de Collis (Fiorio 2003, p. 85), lasciava intendere che Peterzano dovesse fornire, ancora prima di iniziare l'esecuzione della decorazione – che si sarebbe protratta per quattordici mesi –, la prova della sua adesione ai nuovi principi riguardanti le immagini sacre: le figure dovevano essere "oneste", rispettose della santità dei protagonisti. Questa richiesta si ispirava a tutti gli effetti agli scritti di Carlo Borromeo. Un anno prima, nel 1577, l'arcivescovo aveva pubblicato un breve trattato (*Instructionum fabricae...*) che comprendeva un intero capitolo (XVII) dedicato a tale argomento in cui affermava: "Parerga, utpote quae ornatus causa imaginibus pictores sculptoresve addere solent, ne prophana sint, ne voluptaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia, ut deformiter efficta capita humana, quae mascaroni vulgo nominant...". I committenti esigevano inoltre che le figure non rivelassero parti del corpo "non honeste" (ovvero "petti" o "altre membra"), che fossero "pudicissim[e] e pien[e] d'ogni divina gravità" e che apparissero "di grandezza naturale", nel rispetto delle regole della "prospetiva". Tali raccomandazioni, insolitamente dettagliate e perentorie, inducono a interrogarsi sul possibile coinvolgimento

del pittore stesso nella loro stesura (Fiorio 2003, p. 86). L'artista sapeva cosa gli era richiesto, ma aveva davvero interesse a mettere in discussione quelle prescrizioni? Si trattava dopotutto di una rara occasione per affermare il suo ruolo di interprete delle nuove disposizioni controriformiste nel momento in cui era in atto un'accesa rivalità con i Campi.

È forse questa la motivazione alla base della realizzazione di un gran numero di disegni preparatori, schizzi e studi anatomici; prove il cui elenco è in continua evoluzione come dimostrano le aggiunte proposte da Gnaccolini (2009, p. 180) e il foglio inedito pubblicato in occasione di questa mostra (cat. V.15). I nostri tre disegni ne costituiscono un buon campione. Eseguiti in differenti fasi dello stato d'avanzamento del progetto, riflettono di volta in volta la volontà dell'autore di infondere nei suoi schizzi un accenno di vita fissando i sentimenti sulla carta con l'aiuto della pietra nera – la *Testa d'uomo barbuto* (cat. V.16) e lo studio di un braccio, preparatorio dell'*Adorazione dei pastori* (cat. V.18), danno in effetti l'impressione di essere stati eseguiti servendosi di modelli reali – oppure la necessità di perfezionare la realtà attraverso espedienti grafici, sviluppando effetti puramente pittorici per mezzo del gessetto o della biacca, come suggerisce il superbo bozzetto di un uomo sdraiato, preparatorio della *Resurrezione* (cat. V.17).

Christophe Brouard





Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1580 circa
 Penna, inchiostro
 bruno acquarellato,
 gessetto bianco, biacca
 e carboncino su carta
 grigia quadrettata,
 372 x 220 mm
 Milano, Castello
 Sforzesco, Gabinetto
 dei Disegni, inv. Au. B
 1802.400
 (Fotografia prima
 del restauro)

Figura della Vergine (studio per la *Pentecoste*
 in Sant'Eufemia a Milano)

Restaurato in occasione della presente mostra, questo grande disegno preparatorio per la *Pentecoste* (Milano, Sant'Eufemia, originariamente San Paolo Converso; Franco Fiorio 1974, p. 90) illustra, come i due disegni per le figure degli apostoli (cat. V.20-21), l'evoluzione stilistica di Peterzano tra gli anni settanta e ottanta del Cinquecento. L'artista abbandona volutamente la propria tecnica favorita, la pietra nera, e solo poche tracce di carboncino sono visibili sotto il tracciato della penna e dell'inchiostro. Servendosi dell'inchiostro diluito, l'autore si concentra su una ricerca maggiormente pittorica ("ancora veneta" secondo Bora 2012, p. 58), seppure circoscritta all'ambito grafico, sorprendentemente priva di profondità. Si sarebbe naturalmente tentati di scorgere in questa prova la manifestazione dell'influenza degli artisti attivi a Milano in quegli anni, tra cui Antonio Campi, autore nel 1580 di una *Pentecoste* (Milano, Pinacoteca di Brera; G. Bora, in *Pinacoteca* 1989, pp. 135-138), che ha forse indicato la strada al nostro artista. In effetti si trovano interessanti analogie tra le rappresentazioni delle due Madonne, avvolte entrambe in ampi e pesanti mantelli e osservate leggermente da sotto in su. Questa ricerca e il nuovo orientamento derivano tuttavia in gran parte dall'eredità di Tiziano: quest'ultimo, come attesta lo studio di una figura drappeggiata (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 12903 F verso), dovette in effetti avviare Peterzano alla produzione di immagini più scultoree, probabilmente in reazione alle ricerche condotte dallo stesso Tintoretto negli anni cinquanta del Cinquecento.

La *Pentecoste*, una pala d'altare dalla composizione limpida, tradizionale, addirittura arcaizzante, benché simile a quella adottata da Antonio Campi, è una delle prime opere a testimoniare il contributo di Peterzano al nuovo repertorio di immagini sacre voluto da Carlo Borromeo (si veda Fiorio 1989). La tela è accompagnata da vari disegni preparatori e, fatto raro, da due schizzi dell'intera composizione – che, in ordine di esecuzione, sono rispettivamente conservati nelle collezioni del Castello Sforzesco (grazie a un acquisto del 1994; inv. Agg. 756) e presso l'Art Institute di Chicago (si veda fig. 1 p. 66) – nei quali Bora (2012, p. 58) scorge "l'intervento controriformato teso a un maggior raggelamento dei gesti e delle pose degli apostoli". Le medesime considerazioni sembrano valere anche per il nostro foglio, arricchito da lueggiate a biacca che servono a esaltare la presenza della figura e a dare corpo agli effetti di luce sviluppati successivamente sulla tela. È plausibile che tali ricerche fossero motivate dal desiderio di impressionare i committenti della pala d'altare. Questo disegno, come quelli prodotti nei primi anni ottanta del Cinquecento, segna una svolta decisiva nelle scelte tecniche di Peterzano e nella definizione delle forme che tali scelte accompagnano: come suggerisce Bora (2012, p. 58), il nostro pittore vira ora verso una sorta di "classicismo neocinquecentesco" che coincide con l'ingresso nella sua bottega del suo apprendista più celebre, Michelangelo Merisi, detto Caravaggio.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1580 circa
Penna, inchiostro bruno
acquerellato, biacca
e carboncino su carta
grigia quadrettata,
368 x 237 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802.85

1580 circa
Penna, inchiostro bruno,
acquerellature di bistro
e biacca su carta grigio-
verde quadrettata,
377 x 209 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto dei
Disegni, inv. Au. B 1802.6

Figura di apostolo (studio per la *Pentecoste*
in Sant'Eufemia a Milano)

Figura di apostolo

I due fogli non furono probabilmente concepiti per lo stesso progetto. Il primo è stato giustamente pubblicato come uno dei disegni preparatori per la *Pentecoste* (si veda cat. V.19): si tratta di uno studio per la figura dell'apostolo collocato in primo piano a sinistra (Franco Fiorio 1974, pp. 90 e 98, fig. 36). Il secondo disegno sembra più difficile da associare: si ritiene in genere che si tratti della raffigurazione di uno degli apostoli spettatori dell'Assunzione della Vergine nell'omonima tela della chiesa di Santa Maria della Passione a Milano (Franco Fiorio 1974, p. 90, n. 22 e p. 98, fig. 32).

Le due prove fanno parte di un nucleo di disegni che rispondono alle stesse caratteristiche tecniche: l'uso della penna e dell'inchiostro, in parte diluito con un pennello, su carta azzurra, con delicate e numerose lueggiate a biacca. Molti tra i fogli conservati nel Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco – alcuni dei quali pubblicati da Franco Fiorio (1974, p. 98, figg. 31, 33, 35, 38) – rivelano di fatto un'effettiva omogeneità materiale e stilistica che autorizza a pensare che i primi anni ottanta del Cinquecento siano stati particolarmente intensi per il nostro pittore. Sappiamo che intorno al 1582, mentre era affaccendato nella decorazione della Certosa di Garegnano, Peterzano ricevette la commissione di una grande pala sul tema della Gloria di tutti i santi per la chiesa di Carrobiolo (Monza) e nel 1583, una volta terminato il cantiere della Certosa, quella di una nuova *Annunciazione* (Milano, Santa Maria

della Passione), ma nel frattempo – forse addirittura prima di completare il lavoro per i Certosini – onorò anche gli incarichi per le pale di San Paolo Converso (*Pentecoste*) e Santa Maria della Passione (*Assunta*). È lecito immaginare che Peterzano, desideroso di sfruttare al meglio il credito che gli era stato concesso, abbia allora deciso di mettere a punto quella “normalizzazione” stilistica che Bora (2002) fa risalire proprio a quegli anni.

Nel campo del disegno, come dimostrano i nostri due fogli, ciò significava utilizzare le tecniche succitate per valorizzare una “scrittura” più meticolosa e leccata. Lo scopo era probabilmente quello di soddisfare le nuove aspettative di una committenza che – stando alle fonti – dal 1578-1580 in poi fu esclusivamente costituita da istituzioni religiose. Fatto proprio il discorso controriformista di Carlo Borromeo, autore delle *Instructionum fabricae et suppellectiles ecclesasticae* (1577), un'opera in due volumi contenente tra gli altri un capitolo intitolato “De sacris Imaginibus Picturisve” (Fiorio 2003, p. 86), la Chiesa milanese era in effetti particolarmente attenta alla compostezza dei gesti, nonché, secondo le indicazioni dell'arcivescovo, al rispetto della “dignità e santità” delle figure immaginate dagli artisti che impiegava.

Christophe Brouard





1582-1585 circa
Pietra nera,
lumeggiature a gessetto
bianco, quadrettatura
a pietra su carta grigio-
azzurra, 370 x 190 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. B
1802/220

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Angelo Gabriele (?)

Questo grande schizzo quadrettato è noto agli specialisti grazie alla sua pubblicazione a opera di Franco Fiorio (1974, p. 91, fig. 44). Quest'ultima lo metteva in rapporto con la pala della chiesa di Santa Maria in Canepanova (Pavia), una tela riscoperta da Longhi (1929, ed. 1968, pp. 131-132) e datata all'ultima fase della carriera di Peterzano, ovvero gli anni novanta del Cinquecento. Secondo Fiorio, si tratta dello studio preparatorio per la figura dell'angelo situato nella parte superiore della composizione, il primo a sinistra di un quartetto di angeli in adorazione raffigurati sulle nuvole che sovrastano la natività.

“Espressione di una formula ormai largamente esperita, una ripetizione quasi meccanica di modelli la cui temperatura emotiva si va via esaurendo” (Franco Fiorio 1974, p. 91), questo magnifico e meticoloso studio conclude la serie di ricerche sulla figura dell'angelo Gabriele iniziata a Venezia intorno al 1560 (cat. V.3) e proseguita a Milano una decina d'anni dopo (cat. V.4). È proprio per questo motivo che tale disegno ci sembra vada considerato da due diverse angolazioni. Da una parte infatti la quadrettatura e gli evidenti legami formali con la figura dell'angelo identificata da Fiorio costituiscono elementi importanti a favore dell'attribuzione della pala della *Natività* a Peterzano – a conferma dell'intuizione di Longhi – e provano l'uso dello schizzo nella concezione del dipinto. Dall'altra, questo disegno presenta caratteristiche tecniche e materiali del tutto analoghe a quelle degli studi degli anni ottanta del Cinquecento e interessanti similitudini esecutive con certi schizzi legati alla decorazione della Certosa di Garegnano. Ciò ci induce a pensare che il nostro studio possa essere stato eseguito diversi anni prima della data attualmente accreditata per la pala di Canepanova (1590 circa) e, più precisamente, dopo la fine del cantiere di Garegnano, intorno al 1582-1585. La posa dell'angelo, con la mano rivolta verso il cielo, lascia poi alcuni dubbi a proposito dell'iconografia, pur trattandosi in effetti della stessa gestualità sviluppata nelle tre *Annuncia-*

zioni note del pittore. Un disegno preparatorio per la figura della Vergine inginocchiata con le mani incrociate sul petto (inv. Au. B 1802.31) sembra provarlo: questo grande schizzo in pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra, riquadrato, è caratterizzato da un'esecuzione e da una plasticità più libere di quelle che contraddistinguono questo studio e venne forse eseguito intorno al 1590.

Il nostro disegno rivela una grande padronanza della tecnica della pietra nera, che quando viene lievemente sfumata può dare vita a morbide gradazioni di ombre e volumi, come quelle visibili qui sulla gamba destra, sulle pieghe del tessuto che cinge la vita e sul braccio destro della figura; viceversa, può essere anche impiegata con precisione e delicatezza, come emerge in particolare nel disegno delle pieghe del pannello in secondo piano. Lo studio conferma il talento di Peterzano nella resa dell'anatomia, raffigurata qui da un punto di vista meno usuale, da sotto in su. La familiarità dell'autore con i membri dell'Accademia della Val di Blenio, il cui “capo”, Lomazzo, guidava, tra gli altri, i “facchini” Annibale Fontana e Aurelio Luini, dovette incoraggiarlo a moltiplicare le “inquadrature” di questo tipo, a volte particolarmente scultoree, come negli studi di torsi (inv. Au. B 1802.10; Au. B 1802.74): quegli artisti avevano in effetti ripreso alcune ricerche di Leonardo da Vinci e si dedicavano sia al disegno grottesco che al diligente studio dell'anatomia umana. Questa strana combinazione, che potrebbe anche sembrare in sé contraddittoria, avrebbe fatto in seguito germogliare nel giovane Caravaggio i semi di un rinnovato approccio al naturalismo.

Christophe Brouard



1570-1575 circa
 Pietra nera e gessetto
 bianco su carta grigio-
 azzurra quadrettata,
 260 x 352 mm
 Milano, Castello
 Sforzesco, Gabinetto
 dei Disegni, inv. Au. B
 1802/60

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Pietà

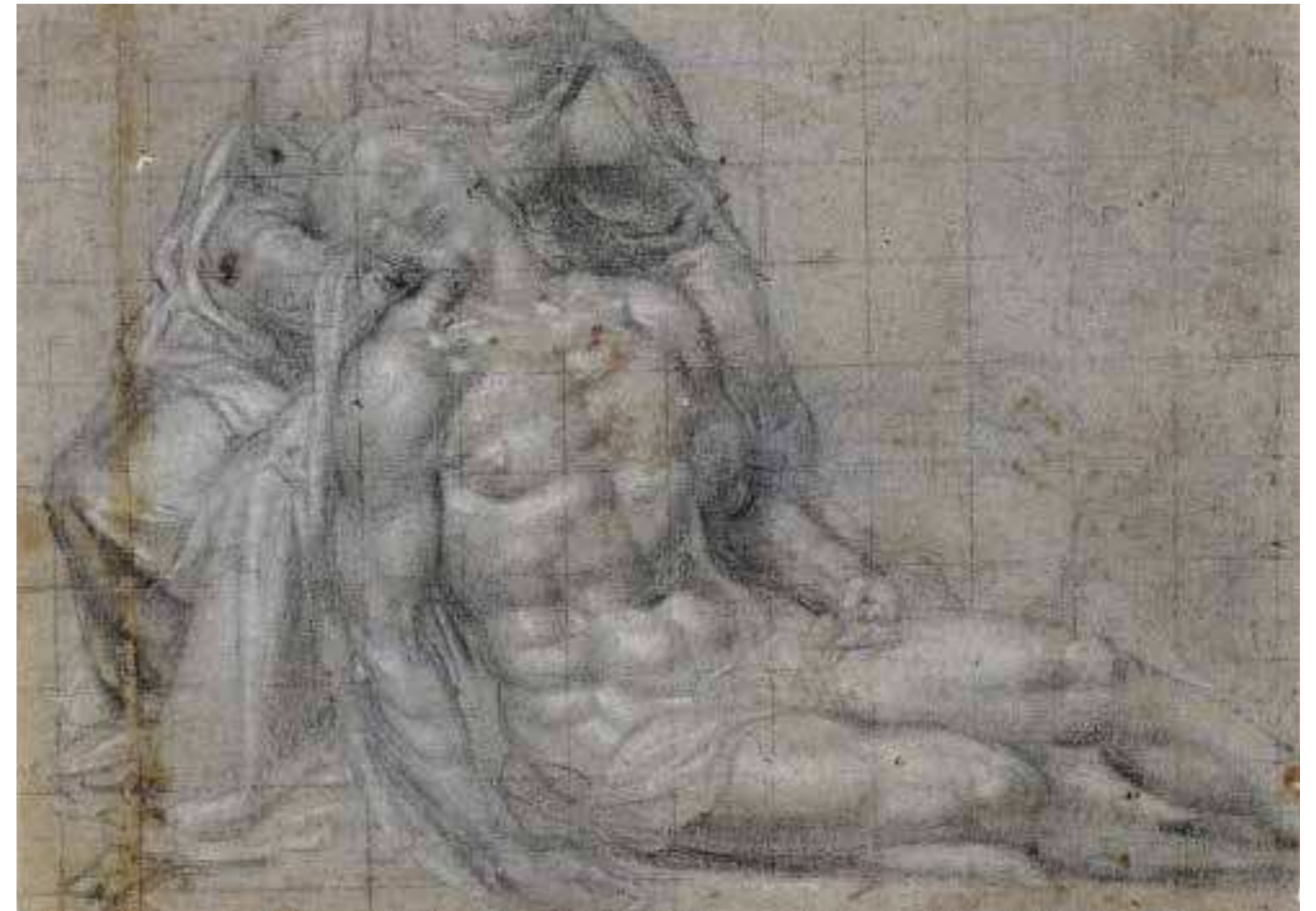
Realizzato durante i primi anni di attività dell'artista a Milano, poco dopo il celebre dipinto *Angelica e Medoro* (cat. III.2) o a esso direttamente collegato, questo straordinario disegno dai ricchi effetti luminosi è uno studio per una *Deposizione* (o *Pietà*). L'artista descrive con evidente perizia le figure del Cristo giacente e di una Madonna dal volto non visibile, le cui braccia sostengono e circondano il busto del figlio. Seppure decontestualizzata, questa immagine, così presente nell'iconografia occidentale fin dal Medioevo, è familiare, sorprendente e commovente a un tempo. L'autore la tratta con una delicatezza del tutto adeguata allo scopo. Si può così ammirare l'estrema accuratezza nella descrizione della parte superiore del corpo del Cristo: Peterzano forza leggermente il tratto, abbandonando per un istante la tendenza al naturalismo a vantaggio di una ricerca puramente plastica; collo e spalle formano un elegante e fluido arabesco che contrasta con il gioco di fitti drappeggi dell'abito della Vergine.

Eseguito a pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra della stessa qualità di quella utilizzata negli anni settanta del Cinquecento, lo studio è un vero e proprio manifesto stilistico la cui esecuzione e i mezzi impiegati tradiscono l'origine veneziana dell'autore, fatto che può essere chiarito alla luce del contesto in cui venne creato: anni cruciali per Peterzano, che doveva farsi largo su una scena artistica già affollata di buoni artisti, come in particolare i Campi. Va anche detto che il tema qui trattato è uno dei più ricorrenti nell'opera del pittore: ci sono note infatti almeno tre sue versioni dipinte della *Deposizione*. La più celebre, spesso citata come fonte di ispirazione per il giovane Caravaggio, è l'opera commissionata per la cappella di Santa Veronica nella chiesa di Santa Maria della Scala e firmata "SIMON PETERZANUS TITIANI DISCIPULUS" (Milano; l'opera è oggi conservata a San Fedele, si veda cat. IV.8). Le altre si trovano rispettivamente a Varese (San Vittore) e Bernate Ticino (San Giorgio; si veda *Francesco Tatti* 2011, pp. 38-39). A tali prove potremmo aggiungere

la composizione più satura di Casolate (Bona Castellotti 1979, tav. 56). Come quest'ultima, anche le altre opere sono state associate a un significativo *corpus* di disegni, pubblicati (Baroni 1944, p. 308, tav. X) o semplicemente citati (come nel caso dell'articolo di Gnaccolini 2009, p. 184, nota 6) a corredo della loro analisi (si veda recentemente Bora 2012, p. 57, fig. 5).

Nonostante l'indiscutibile autografia e l'eccellente qualità, il nostro studio è stato pubblicato solo di recente (Rossi 2014-2015, p. 135, fig. 4). Tale ritardo può forse essere dovuto alle difficoltà poste dalla sua iconografia: la composizione qui studiata non corrisponde infatti a nessuna delle opere sviluppate in ambito pittorico da Peterzano. È necessaria quindi cautela: questo studio presenta in effetti un tratto grafico più "veneziano" rispetto a quello di altre ricerche già conosciute in passato (si veda Baroni 1944, p. 308, tav. X) che si discosta dalle realizzazioni più mature, con una maniera che si avvicina invece a quella dello studio per *Medoro* (cat. V.6). Potrebbe darsi che quest'ultimo e il nostro disegno risalgano alla medesima fase creativa, quella che precedette e/o accompagnò il progetto del dipinto decantato da Lomazzo. Ciò avvalorerebbe l'idea che l'autore concepiva i soggetti indipendentemente dalle tematiche con cui si confrontava, determinando così interessanti slittamenti semantici attraverso l'immagine in corso di definizione.

Christophe Brouard



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

1590 circa
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigia,
227 x 176 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. A
1717/140

Testa di uomo

Eseguito con estrema abilità e maestria, questo studio del profilo di un uomo maturo è uno dei pezzi di bravura degli ultimi anni di attività dell'artista (Rossi 2014-2015, p. 142, fig. 12). Rossi lo considera giustamente una delle opere emblematiche del livello raggiunto da Peterzano come disegnatore: "Le forme rotondeggianti si stagliano ora sulla carta con segni tesi, scarni e controllatissimi".

Questo disegno simboleggia infatti in qualche modo lo straordinario percorso compiuto dall'autore nell'arco di tre decenni. Se il suo linguaggio pittorico si è evoluto, diventando più pragmatico, meno istintivo e morbido – come dimostra, ad esempio, la pala d'altare di Sant'Ambrogio (1592-1594; Milano, Ambrosiana) – gli stilemi ereditati dalla formazione veneziana tuttavia continuano a esercitare la loro influenza. Al contrario, nell'ambito del disegno la sua maniera si rifà con maggiore libertà ai contributi di contemporanei lombardi quali Antonio e Bernardino Campi o, per altri aspetti, Giovanni Ambrogio Figino, il principale allievo di Lomazzo. A cavallo tra gli anni ottanta e novanta del Cinquecento, ciò dà origine a un segno grafico del tutto inedito in cui è ormai difficile riconoscere la formazione veneziana e in particolare gli insegnamenti di Tiziano. All'apice della carriera, Peterzano è decisamente più affasci-

nato dall'eredità dei manieristi milanesi – oltre che, in un certo senso, da artisti quali Battista Franco o Palma il Giovane – che dalle esperienze pittoriche di Tintoretto e dei suoi discepoli.

Inscritto in una sfera quasi perfetta, il profilo disegnato da Peterzano stabilisce un dialogo immaginario con le opere dei colleghi milanesi: i volti dal tratto sicuro di Antonio Campi (ad esempio, il *Profilo di donna* o il *Giovane in preghiera*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, rispettivamente inv. 8968 S r. e 2129 F r.) e gli studi analitici di Figino (si veda in particolare quelli per il *Ritratto di Carlo Borromeo*, Londra, British Museum, inv. 1896,1215.4). Paradossalmente, però, è difficile scorgervi il risultato di uno studio dal vero, in quanto l'esecuzione privilegia l'armonia e la coerenza del tracciato a scapito dell'espressività e della descrizione psicologica del personaggio. Come nel caso dello studio del profilo di un angelo (cat. V.25), è quindi preferibile interpretare questo lavoro degli ultimi anni come un ennesimo modello stereotipato, prodotto allo scopo di alimentare un repertorio di forme e morfotipi.

Christophe Brouard

1575-1580 circa
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigio-
azzurra, 291 x 221 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto dei
Disegni, inv. A 1802/288

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Testa di giovane uomo di profilo

Elaborato in seno alla bottega, alla presenza di uno dei garzoni che davano manforte all'artista negli anni 1575-1580, questo grazioso profilo (*Simone Peterzano* 2012, p. 121, fig. 40) appartiene probabilmente a uno di quei discepoli. Lo sguardo basso, il capo lievemente inclinato a sinistra, così da dare risalto al collo, questo volto efebico e angelico è il frutto di un lavoro accurato, forse condotto direttamente a partire da un modello reale benché idealizzato dal delicato trattamento riservatogli. Il carattere meditativo e sereno di questo viso serve a connotare un'atmosfera di contemplazione che potrebbe forse rimandare a uno studio sull'iconografia dell'Annunciazione. È però difficile associare questo schizzo a una delle quattro versioni del soggetto a noi note: il foglio sembra risalire alla maturità del pittore, il che escluderebbe la tela di La Fère; la trama e la qualità dell'esecuzione fanno pensare ai disegni realizzati durante gli anni del cantiere di Garegnano – di fatto contemporanei dell'*Annunciazione* di Venegono (cat. IV.5), dipinta nel 1578 –, ma la fisionomia del volto se ne discosta leggermente non rimandando neppure alle ultime due *Annunciazioni* di Peterzano, datate rispettivamente 1583 e 1596. Bisogna forse riconoscere che tale tipo di esercizio ha solo un generico legame con le opere dipinte: in questo caso sarebbe un candidato convincente per la più monumentale tra le *Annunciazioni* del nostro pittore, quella di Venegono.

La genericità del profilo induce tuttavia a dubitare dell'esclusività del legame con la pala d'altare un tempo al Seminario Maggiore. È possibile in effetti rilevare diverse analogie formali tra questo disegno e il profilo di uno degli angeli della Passione raffigurati sulla volta del coro della Certosa di Garegnano (e quindi appena posteriori alla grande tela del 1578), un angelo imparentato a sua volta con il san Sebastiano della pala votiva di Sant'Agostino (Como), opera in genere collocata nei primi anni ottanta del Cinquecento (Terzaghi 2015). Per certi versi, la nostra opera rimanda anche alla figura del pastore collocato sullo sfondo della *Natività* di Santa Maria in Canepanova (Pavia), una pala d'altare degli anni novanta del Cinquecento. Saremmo dunque propensi a riconoscere in questo affascinante saggio di bravura un archetipo, ovvero un modello, utilizzato da Peterzano in varie occasioni a partire dagli anni settanta. Cosa per nulla sorprendente, giacché abbiamo visto come l'artista non fosse semplicemente affezionato a certe invenzioni giovanili ma facesse tesoro dei soggetti di matrice veneziana per costruire un repertorio riconoscibile agli occhi di committenti e intenditori della capitale lombarda.

Christophe Brouard



1575
Pietra nera e gessetto
bianco su carta grigio-
azzurra quadrettata,
185 x 148 mm
Milano, Castello
Sforzesco, Gabinetto
dei Disegni, inv. Au. A
1717/68

Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Figura maschile (studio per un *Ecce Homo?*) (recto)

Figura maschile seduta (studio per un
San Giovanni Battista?) (verso)

I due studi sulle facce di questo foglio di piccolo formato consentono di illustrare una volta di più un fenomeno intravisto nei disegni preparatori per il Medoro dell'omonima tela della Galerie Canesso (cat. III.2): attraverso uno strano slittamento simbolico, la stessa figura sembra poter incarnare due personaggi differenti. In questo ulteriore caso – un disegno risalente ai primi anni dell'attività di Peterzano a Milano – è degna di nota l'associazione tra due soggetti diversi eppure, si potrebbe dire, complementari. Come non ipotizzare, infatti, che l'autore sia passato con naturalezza dalla rappresentazione del Cristo deriso (*Ecce Homo*) a quella del cugino, san Giovanni Battista? Inoltre ci sembra del tutto plausibile che lo studio sul recto del foglio (riprodotto in *Simone Peterzano 2012*, p. 120, n. 39) possa essere parte di una riflessione più ampia sull'iconografia del Battista, cosa che ne farebbe la prima versione dello studio sul verso.

Verosimilmente eseguiti nello stesso momento, i due bozzetti sono forse il risultato dell'osservazione dello stesso modello, anche se la figura di san Giovanni Battista appare più giovanile e meno robusta. I due schizzi, entrambi quadrettati, presentano inoltre le medesime caratteristiche materiali della maggior parte dei disegni di Peterzano: la pietra nera viene utilizzata sia per tratteggiare i contorni delle figure sia per modellarne il volume, attraverso sapienti passaggi verso tonalità più scure; il gessetto bianco, applicato con abilità sulle parti in rilievo del busto del personaggio sul recto e, viceversa, sulle zone incavate del busto disegnato sul verso, struttura efficacemente il disegno accentuando gli effetti di chiaroscuro. Nello studio sul verso, alcuni tocchi di gesso bianco sul naso e sugli zigomi conferiscono alla figura del santo una maggiore presenza, rafforzata dal gesto del dito puntato verso lo sfondo.

Resta da stabilire quale fosse la funzione di questi due studi: l'autore se ne servì per una delle commissioni affidategli o per uno dei progetti non documentati (cui rimanda un altro disegno inedito: inv. Au. A 1717.49)? È possibile ipotizzare un collegamento tra la tela del Kunsthistorisches Museum e lo studio del *Cristo deriso* (si veda fig. 12 p. 75) o ci troviamo di fronte a un bozzetto successivo a quelli che precedono il dipinto austriaco, sebbene di identico soggetto? Ne esiste o ne è mai esistita una versione pittorica? Dinanzi a questo *Ecce Homo*, di cui sono resi solo il busto e le braccia, sorgono parecchi interrogativi, ma la tela conservata a Vienna consente in parte di risolverli. Non succede lo stesso con il secondo studio, un Giovanni Battista predicatore la cui posa sembra anticipare composizioni assai più tarde. Il soggetto, ricordiamolo, era fra i prediletti da Caravaggio, che lo affrontò quattro volte (si vedano le versioni di Roma, Galleria Doria Pamphilj e Musei Capitolini, Pinacoteca) declinandolo nel 1602 in un'iconografia abbastanza prossima a quella del nostro disegno, anche se con la figura in piedi. Come nel caso dello studio per la *Sibilla Persica* (cat. V.14), ci troveremmo quindi in presenza dell'anello di una catena ancora da ricostruire, remota scaturigine di invenzioni che rinnoveranno, a partire dal Seicento, l'iconografia dei soggetti religiosi raccomandata dalla Chiesa all'indomani del Concilio di Trento.

Christophe Brouard



Bottega di Simone Peterzano

1580-1585 circa
 Pietra nera, gessetto
 bianco e biacca su carta
 azzurra, 345 x 217 mm
 Milano, Castello
 Sforzesco, Gabinetto
 dei Disegni, inv. Au. B
 1802/520

Madonna col Bambino

Restauro nel 2019 (da Elena Allodi, che ringrazio per la sua collaborazione), questo grande disegno inedito offre una testimonianza eloquente dell'insegnamento di Peterzano in seno alla sua bottega. L'opera si presenta come uno studio compiuto di un soggetto caro all'artista, la *Madonna col Bambino*, rappresentata seduta con il Cristo sul ginocchio destro; l'orientamento dei due volti che guardano fuori campo suggerisce che si tratti dell'elaborazione di una scena devozionale, forse da collegare a una composizione dipinta.

Eseguito con sicurezza, in particolare nei drappaggi e nelle lumeggiature in bianco di piombo, dal punto di vista formale lo studio è assai prossimo alle opere grafiche realizzate da Peterzano tra il 1580 e il 1585, nella fase più intensa della sua carriera: il cantiere di Garegnano si conclude nell'inverno del 1582 e allo stesso periodo risale l'esecuzione delle pale d'altare di Santa Maria della Passione, della *Deposizione* di Bernate Ticino e della *Pentecoste* di San Paolo Converso. L'esecuzione si distingue tuttavia da quella dei fogli del maestro di Caravaggio per il carattere più schematico e una certa rigidità, in particolare nell'impiego della biacca. Quanto all'anatomia della Vergine, essa non presenta lo stesso naturalismo delle figure note di Peterzano.

Christophe Brouard



VI. Gli esordi di Caravaggio a Roma

Nel 1584 Michelangelo Merisi, il Caravaggio, entra all'età di dodici anni nella bottega di Simone Peterzano, con l'obbligo di rimanercene quattro. Il maestro gli deve aver garantito, oltre a una solida formazione, una visione del mondo. Un atteggiamento di fronte alle "cose naturali" che gli avrebbe permesso di rivoluzionare il corso della pittura europea. Tra i primi quadri che Caravaggio ha realizzato a Roma, nella bottega del Cavalier d'Arpino, figura l'*Autoritratto in veste di Bacco*. Di nuovo un suo autoritratto compare nel giovane suonatore di cornetto dei *Musici*, dipinti per il potente mecenate romano, il cardinal Francesco Maria Del Monte. Nel primo caso si deve essere ricordato, per l'impostazione, di un bellissimo disegno eseguito da Peterzano durante il cantiere della Certosa di Garegnano; nel secondo di un soggetto che il suo maestro aveva replicato più volte e che affondava le proprie radici nella tradizione figurativa veneziana. Caravaggio portava con sé uno sguardo diverso, lontano dal rarefatto mondo della

tarda maniera che si stava lentamente spegnendo a Roma. I ricordi figurativi della pittura lombarda, da Lotto a Moretto, da Savoldo a Moroni, da Antonio Campi a Giovanni Ambrogio Figino, gli avrebbero garantito un approccio completamente nuovo, fondato direttamente sulla natura, senza la mediazione del disegno. Anche durante il seguito della sua carriera Caravaggio non potrà fare a meno di continuare ad attingere a un patrimonio di esperienze visive che siamo costretti a ritenere fondamentali. Basti pensare alla *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana, impensabile senza il precedente di Peterzano dipinto per la chiesa di Santa Maria della Scala a Milano, negli stessi anni in cui il talentuoso allievo frequentava la sua bottega.

Contratto di apprendistato tra Simone Peterzano e Michelangelo Merisi, detto Caravaggio

6 aprile 1584
Milano, Archivio di Stato,
Notarile, Notaio Placido
Bosisio, filza 15492

Nato il 29 settembre 1571 a Milano, Michelangelo Merisi perde il padre, il nonno paterno e uno zio paterno durante la pestilenza del 1577. Cresce pertanto sotto la tutela e curatela della madre Lucia Aratori. Ragazzino neppure tredicenne, lo troviamo il 6 aprile 1584 nella casa-bottega di Simone Peterzano davanti al notaio che roga il contratto con il quale il pittore lo accoglie nella propria casa come allievo. Il Merisi formalmente si impegna a pagare ventiquattro scudi l'anno per i quattro anni di alunnato previsti. Simone nei mesi precedenti ha avuto modo di valutarlo prima di accettare l'incarico di farne, in quattro anni, un pittore capace di cavarsela da solo, fornendogli gli strumenti del mestiere e la tecnica per usarli.

Nel contratto sorprende che Michelangelo partecipi all'atto in prima persona, come parte. Essendo orfano di padre ci saremmo aspettati la presenza di un "agnato" o della madre sua tutrice che si assumesse in prima persona l'onere dei pagamenti, come avrebbero fatto il padre o un parente maschio adulto. A queste assenze, e per di più con una controparte sconosciuta al Peterzano, dovette ovviare la presenza dei garanti, immancabili in mancanza di un familiare sicuramente solvibile. Il contratto non regolamenta espressamente vitto e vestiario, malattie e assenze, ma a queste lacune potevano rimediare i numerosi "etc." del testo latino che rinviavano a contratti normati dagli statuti o alle consuetudini o a formule standard. Il contratto non prevede neppure che l'allievo svolga lavori di casa, ai quali in diversi contratti lombardi sono tenuti anche gli apprendisti paganti.

Al termine dell'alunnato il Merisi avrà meno di diciassette anni, sarà ancora sotto curatela e difficilmente sarà in grado di mettersi in proprio. È dunque probabile che, finito l'apprendistato, il ragazzo si accordi con il Peterzano, o con un altro pittore, offrendosi come garzone e ricevendo un compenso pattuito tra lui e il maestro.

Un ringraziamento al dottor Carlo Cairati. La traduzione dal latino è del dottor Marino Paganini. *Gianmario Petrò*

"Nel nome del Signore. Venerdì 6 aprile nell'anno 1584, indizione dodicesima.

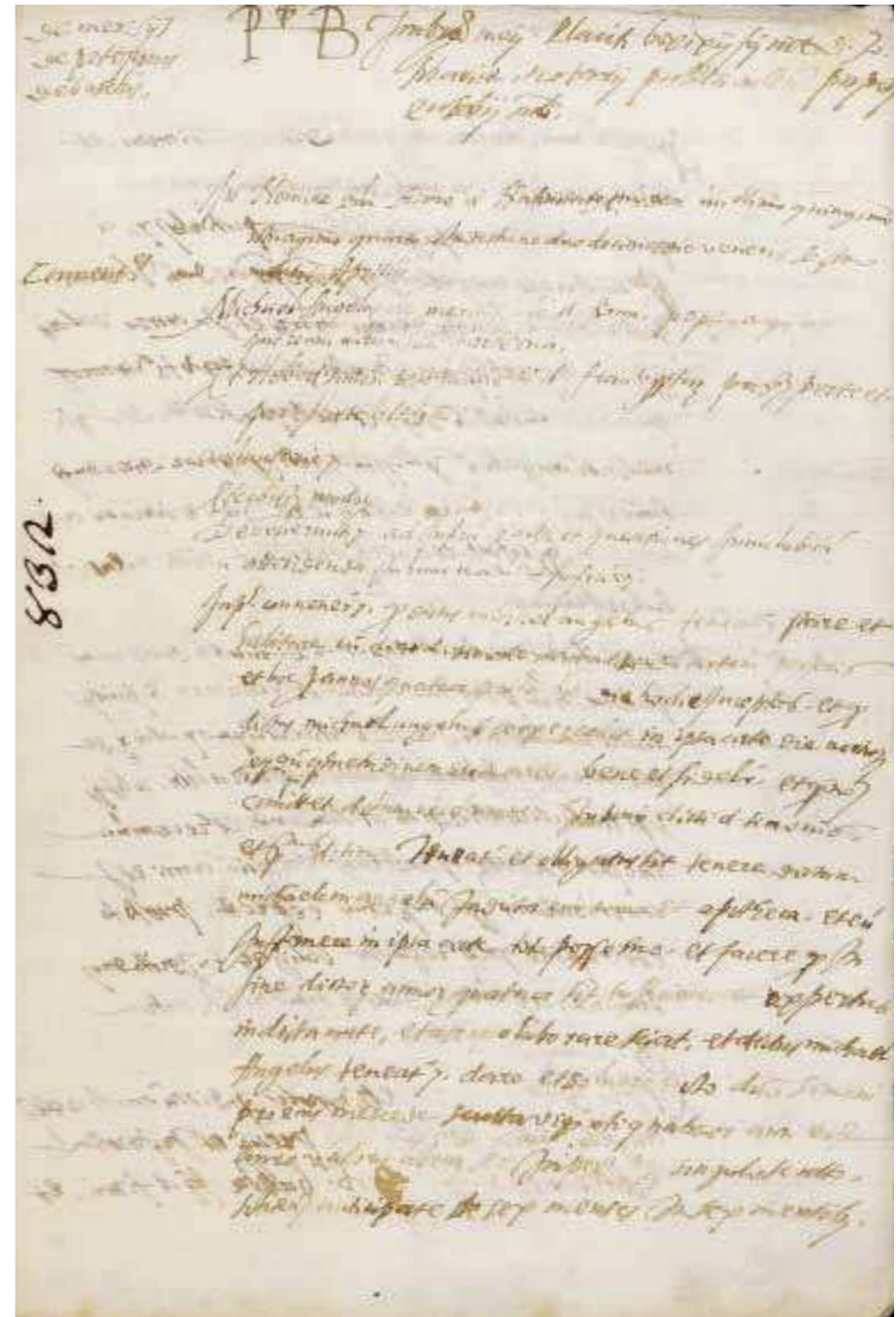
Michelangelo Merisi fu Fermo, di porta Orientale parrocchia di san Giorgio al pozzo bianco di Milano, da una parte ed il nobile signore Simone Peterzano fu Francesco delle anzidette porta e parrocchia, dall'al-

tra, volontariamente ed in ogni miglior modo addivennero ai patti e convenzioni di seguito espressi, da essere inviolabilmente rispettati nel modo seguente.

Dapprima convennero che Michelangelo sia tenuto a stare ed abitare con Simone ad imparare l'arte del pittore per quattro anni prossimi venturi, incominciati il giorno d'oggi, e si eserciterà in essa di giorno e di notte secondo la consuetudine dell'arte suddetta, con diligenza e fedeltà, senza commettere dolo o frode a danno di Simone e suoi beni. Simone a sua volta sia tenuto ed obbligato a tenere Michelangelo nella sua casa e bottega, istruirlo in detta arte a tutto suo potere e fare in modo che, alla fine dei quattro anni suddetti, sia sufficientemente esperto nella pittura e sappia lavorare autonomamente. In corrispettivo Michelangelo debba pagare a Simone scudi 24 d'oro in oro, del valore di 6 lire imperiali per scudo, da versare in via anticipata di sei mesi in sei mesi, ad ogni scadenza e sino [al termine contrattualmente convenuto]. Di questi Simone dichiara di ricevere da Michelangelo, contestualmente ed alla presenza degli intervenienti all'atto, 10 scudi d'oro e in oro del valore predetto per i primi sei mesi ed in via anticipata, secondo quanto convenuto in precedenza, e Michelangelo promette sotto obbligo di pegno di saldare a Simone o suoi eredi i rimanenti due scudi quanto prima e comunque prima della scadenza del semestre, sotto obbligo di risarcimento.

Con patto che Michelangelo, durante i detti quattro anni, non possa lasciare il servizio di Simone ed andare a servizio di altri pittori in Milano o altrove senza speciale licenza di Simone, e ciò sotto pena di scudi 48 d'oro in oro del valore sopra indicato per tutto il tempo che Michelangelo resterà obbligato a Simone, da applicare a Simone in caso di contravvenzione.

A garanzia dell'esatto adempimento da parte di Michelangelo di tutto quanto sopra convenuto, a sua richiesta e preghiera si costituirono fideiussori Battista fu Fermo Baschi e suo figlio Bartolomeo, entrambi di porta Ticinese parrocchia di san Sebastiano di Milano, in forma solidale e con le debite rinunce, in particolare con rinuncia all'eccezione di aver promesso il fatto altrui, in quanto assumono il presente obbligo con piena consapevolezza dei suoi contenuti. Bartolomeo inoltre si obbliga come sopra in presenza di detto suo padre, il quale di presenza gliene concede l'autorizzazione, giurando che a suo credere ciò vada a utilità del figlio.



E per tutto quanto, in generale ed in particolare, qui sopra convenuto le dette parti in maniera vicendevole e con le debite rinunce possano essere convenute avanti qualsiasi giudicante nella forma della Regia Camera Ducale di Milano, alla cui giurisdizione si sottomettono, e l'atto sia esteso anche con facoltà di supplica, secondo lo stile di me notaio.

Con rinuncia etc.

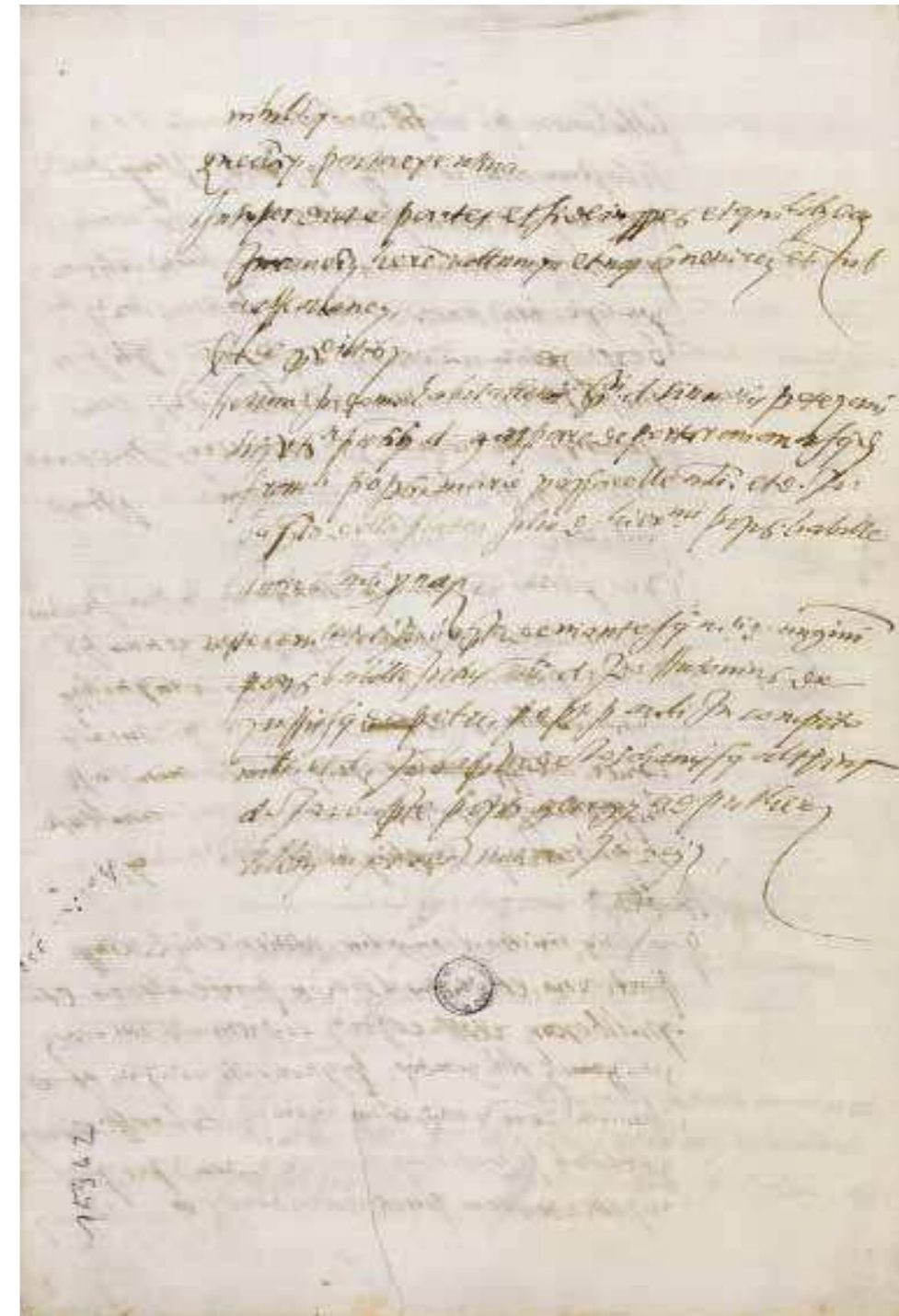
Perciò il detto Michelangelo ed i suo garanti da una parte ed il detto Simone dall'altra e ciascuno d'essi per quanto di rispettiva competenza con le debite rinunce promisero vicendevolmente, obbligandosi in forma di pegno, di avere per rato quanto pattuito e di non contravvenirvi, sotto obbligo di risarcimento ed anche sotto pena di scudi 100 d'oro da pagarsi dalla parte contravveniente alla parte che rispetterà il contratto.

Il tutto come patto esecutivo.

Inoltre le parti ed i fideiussori giurarono di avere per rato quanto pattuito e di non contravvenirvi, anche sotto obbligo di risarcimento.

E di tutto quanto sopra espresso etc.

Fatto in casa di abitazione del suddetto Simone Petezano, posta come sopra, presenti come pronotarii i signori Gaspare da Porta Romana fu Francesco di porta Orientale parrocchia di santa Maria Passarella di Milano e Giovan Battista della Piazza di Gerolamo di porta Orientale parrocchia di san Babila intus di Milano. Testimoni furono Giovan Battista del Monte fu Agostino di porta Orientale parrocchia di san Babila intus di Milano, Giovan Antonio Zuffi fu Pietro di porta Orientale parrocchia di san Paolo *in Compito* di Milano e Giovan Battista Toscani fu un altro Giovan Battista di porta Orientale parrocchia di San Giorgio al pozzo bianco di Milano, tutti noti e idonei”.



Simone Peterzano

(Venezia, 1535 circa – Milano, 1599)

Autoritratto

1589
Olio su tavola,
23 x 16,5 cm
Iscrizione: "SIMON.
PETERZANNVS.
VENETVS. TITIANI.
ALVMNVS. / FECIT.
MDLXXXVIII"

Roma, collezione
Maurizio Calvesi

Simone Peterzano occupa, nello spazio della tavoletta, la posizione di chi si ritrae allo specchio: con il busto collocato di profilo, la testa girata verso sinistra e gli occhi orientati alla stessa estremità. L'osservatore del quadro si trova nella posizione dello specchio mentre le mani del pittore, impegnate a trattenere il pennello e la tavolozza dei colori, sfiorano il luogo in cui era collocata la tavoletta dipinta, appoggiata a un cavalletto. Nonostante le misure estremamente ridotte del ritratto (più o meno un terzo della grandezza naturale) riusciamo a cogliere i dettagli dell'abito (un giuppone nero smanicato) e in particolare la vistosa gorgiera che gli incornicia la testa. L'uomo esibisce una capigliatura e una barba rasate con cura, un pizzetto a punta e dei baffi lasciati sensibilmente più lunghi. L'iscrizione lo qualifica come pittore veneziano, allievo di Tiziano (sulle implicazioni di questa dichiarazione si veda il paragrafo iniziale del mio saggio in catalogo). La data 1589 ci permette di stabilire che Peterzano aveva all'epoca cinquantatré anni, essendo scomparso a Milano all'età di sessantatré anni ("vel circa"), il 6 novembre 1599.

Non sappiamo quale fosse la destinazione originaria del dipinto. È stato ipotizzato che sia nato a ornamento di qualche accademia dell'epoca, forse addirittura di quella lomazziana della Val di Blenio (M. Calvesi, in *Caravaggio* 2000, pp. 180-181, n. 5; A. Zuccari, in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, p. 160, n. 5.11; per un parere contrario Berra 2005, p. 199, nota 655).



1. Simone Peterzano
Santi Paolo e Barnaba a Listra, particolare
Milano, Santi Paolo
e Barnaba

La prima menzione del quadro è piuttosto recente e risale a Maurizio Calvesi (1978, p. 484), nel profilo critico di Peterzano: "pur non riuscendo a rintracciarlo ebbi notizia circa dieci anni fa che un suo autoritratto, a quanto sembra firmato, andò all'asta all'Antonina di Roma". Presso la medesima casa d'aste è stato messo in vendita nell'ottobre 1998 e reso noto, poco tempo dopo, dallo stesso studioso (Calvesi 1999; Calvesi 2000).

Conosciamo un secondo autoritratto di Simone Peterzano (fig. 1), identificabile nel gentiluomo in abiti civili alle spalle del sacerdote pagano incluso nei *Santi Paolo e Barnaba a Listra*, dipinto nel 1573 (cat. IV.2). È stato anche supposto di riconoscerlo nel ragazzo che suona la spinetta nel *Concerto giovanile* di Güstrow (Dal Pozzolo 2012b, pp. 172-173; si veda cat. II.2).

Le fonti documentarie ci autorizzano a credere che il pittore fosse specializzato nel genere del ritratto. Il 20 aprile 1575 prendeva infatti a bottega Francesco Alicati, impegnandosi a istruirlo "in arte pingendi maxime ut vulgo dicitur et far retratti" (Miller 1999, pp. 104-105). Esistono diverse prove grafiche nel genere ritrattistico riconducibili con sicurezza alla mano di Peterzano. Una, in particolare, è stata ritenuta preparatoria per il nostro *Autoritratto* (Gnaccolini 2009, p. 179). Tuttavia alcune differenze sostanziali non rendono agevole l'accettazione di questa ipotesi.

Un confronto percorribile è quello con il frate francescano che ascolta, attento e concentrato, la *Predica di sant'Antonio di Padova*, affrescata in Sant'Angelo a Milano tra il 1591 e il 1592. Un ritratto più che evidente (a dimostrarlo basterebbe il confronto tra il dipinto murale e i disegni preparatori del Teylers Museum di Haarlem e del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze: per comodità si vedano riprodotti in Bora 2002, tavv. 8, 10), inserito in mezzo a una massa di figure indistinte e poco caratterizzate. Anche qui si avverte una tendenza alla regolarizzazione dei volumi, corretta, nel nostro caso, da un'adesione più accentuata al dato naturale.

Un ulteriore raffronto possibile è con il raro olio su carta pubblicato di recente (Caretta, Sapori 2011, pp. 46, 50), preparatorio per il ritratto di chierico che regge il pastorale inserito nella pala destinata al duomo di Milano con *Sant'Ambrogio tra i santi Gervasio e Protasio*, documentata tra il 1592 e il 1595 (ora alla Pinacoteca Ambrosiana).

Simone Facchinetti



Michelangelo Merisi, detto Caravaggio

(Milano, 1571 – Porto Ercole, 1610)

Autoritratto in veste di Bacco
(*Bacchino malato*)1595-1596 circa
Olio su tela, 67 x 53 cm
Roma, Galleria
Borghese, inv. 534

Quando lo scultore napoletano Vincenzo Gemito nel 1915 eseguì l'unica copia nota del dipinto, l'opera era ancora attribuita al Gobbo dei Carracci (Maltese 1960; Cinotti 1983, p. 505; Brocca 2014, pp. 18-19). Fu Roberto Longhi (1927, ed. 1967, pp. 301-302) infatti a restituire la corretta paternità a uno dei quadri più emblematici del percorso di Caravaggio, l'*Autoritratto in veste di Bacco*, etichettandolo come "Bacchino malato" poiché lo riteneva eseguito a Roma dopo il ricovero dell'artista presso l'Ospedale della Consolazione.

I restauri del 1964 e del 2001, e le indagini diagnostiche compiute sulla tela (si vedano le schede di M.B. De Ruggieri e C. Giantomassi, D. Zarri, in *Caravaggio* 2016, II, pp. 48-63), hanno chiarito che l'insolito livore del viso non è dovuto ad alterazioni del pigmento, ma è un effetto ottenuto tramite velature sottilissime stese su una preparazione grigia, ricca di piombo.

Nel 1607 il dipinto è registrato nella raccolta del Cavalier d'Arpino sequestrata da Scipione Borghese (per la vicenda e i suoi risvolti politici e sociali, si veda Cirinei 2001): "n. 54. Un altro quadretto con giovinetto con ghirlanda d'hellera intorno e rampaccio d'uva in mano senza cornice" (De Rinaldis 1936, pp. 110, 114, n. 54; Della Pergola 1959, II, pp. 76-78, cat. 112; Cinotti 1983, pp. 505-509, cat. 52, con tutte le successive menzioni inventariali, e Hermann Fiore 1989, p. 96), dove lo vide Giulio Mancini (1617-1621 circa, ed. 1956-1957, I, p. 226), che in una postilla alla biografia caravaggesca annota (e siamo nel 1620 circa): "Fra tanto fa un Bacco bellissimo et era sbarbato [?] lo tiene Borghese, l'haveva [Costantino]". La tela si trovava dunque in vendita nella bottega di Costantino Spada (Marini 2003, pp. 14-16, e ora Teza 2013, pp. 14-15), situata nei pressi della chiesa di Sant'Agostino (Curti 2011, con bibliografia precedente). Baglione (1642, p. 136) ricorda quindi il dipinto tra quelli giovanili ritratti allo specchio, circostanza del tutto verosimile data la posa del Bacco.

Se misteriosi restano i tempi dell'acquisizione da parte del Cavalier d'Arpino, per forza di cose avvenuta entro il 1607, è certo però a questo punto che Caravaggio si ritrasse nei panni di Bacco, decidendo di immettere l'opera sul mercato romano, come aveva fatto con il *Ragazzo morso dal ramarro*, che Mancini ricorda eseguito appositamente "per vendere", e forse anche con il *Ragazzo con il canestro di frutta*, anch'esso acquistato dal Cesari, e per la stessa via

oggi conservato alla Galleria Borghese. L'iconografia risale dunque a una scelta intenzionale dell'artista, ma non è facile pronunciarsi su un'eventuale volontà simbolica di Caravaggio nella direzione dell'ispirazione e creazione artistica di cui Bacco è da sempre considerato il patrono (recentemente Morel 2015, pp. 341-362; Lemoine 2014, pp. 25-27), o in quella cristologica verso la quale porterebbe la tradizione cristiana e un importante confronto con un'incisione di Dürer (Hermann Fiore 1989).

È più che verosimile comunque che l'*Autoritratto come abate della Val di Blenio* di Giovan Paolo Lomazzo (Milano, Pinacoteca di Brera), dove l'artista si dipinge con l'edera simbolo di Bacco, abbia giocato un ruolo importante nell'iconografia del dipinto, che, caso raro, non conosce copie antiche, per quanto il tema del *furor* bacchico sia ampiamente diffuso nella pittura romana dei primi decenni del Seicento (Moffitt 2005; Morel 2015; Lemoine 2014). Ultimamente, tuttavia, la ricomparsa di un *Ritratto maschile in veste di Bacco* attribuito da Giuseppe Porzio al misterioso maestro caravaggesco denominato Pseudo Salini (Benappi Fine Art), a cui va aggiunta anche la ripresa del Bacchino nella grande tela con il *Trionfo di Bacco* eseguita dal napoletano Paolo Finoglio per Filippo IV e ora al Prado (Terzaghi 2010, pp. 246-248), assicura di una certa ricezione dell'opera da parte dei contemporanei.

Sia che la si pensi eseguita in Lombardia e trasportata a Roma, visti gli indubbi legami stilistici con la pittura milanese, e in particolare con lo studio per una *Sibilla* di Simone Peterzano (cat. V.14), sia che la si ritenga forse più verosimilmente opera romana, la tela è generalmente stata letta come opera di esordio nel percorso caravaggesco. Le novità circa i primi tempi di Caravaggio a Roma (Cesarini 2011; Curti 2011; puntualizzate da Berra 2018) sembrano comunque imporre una riflessione. La collocazione dell'opera presso Costantino Spada, letta insieme all'indicazione di Baglione che situa il dipinto dopo l'esperienza nella bottega del Cavalier d'Arpino, farebbe convergere infatti su una datazione appena al di qua del soggiorno presso il cardinal Del Monte e dunque nei primi mesi del 1597. A ben vedere questa ipotesi non stonerebbe neppure con il ricovero alla Consolazione che causò la rottura con il Cavalier d'Arpino, avvenuta probabilmente alla fine del 1596 circa. D'altra parte una data così avanzata terrebbe anche conto della vicinanza dell'*Autoritratto*





to con quello presente nei *Musici*, opera certamente eseguita nel 1597. Un'altra indicazione mi pare però interessante: Mancini ricorda che Caravaggio dipinse il Bacco da "sbarbato", mentre il documento del luglio 1597 in cui è riportata la descrizione di Caravaggio al suo arrivo a Roma afferma che il pittore portava "un poco di barba negra ma poca" (Corradini, Marini 1998; Cesarini 2011, p. 236), l'opera sembrerebbe in questo caso eseguita prima della Quaresima del 1596. D'altronde Baglione ci vedeva bene quando parlava di "maniera un po' secca" del dipinto, tipica di una pittura ancora acerba. Credo che gli si debba dare ragione nel collocare il *Bacco* all'origine della sequenza: *Fruttaiolo*, *Ragazzo morso dal ramarro*, *Bacco* degli Uffizi, *I musici*. Sono opere in cui l'artista medita sul proprio volto (probabilmente ritratto allo specchio), correggendo e mutando di volta in volta le fattezze, e sulle figure di giovani, adottando travestimenti in nesso forse con il mondo del teatro contemporaneo. È questo inoltre il momento in cui Caravaggio (anche grazie

all'abilità imprenditoriale di Prospero Orsi) scopre che questo genere di opere, la cui origine pesca senza dubbio nel profondo del naturalismo lombardo, può raccogliere un inaspettato consenso nell'ambiente artistico romano. Come sempre la pittura del Merisi è polisemantica quanto la verità del reale cui aspira, non pare perciò indispensabile la scelta di una sola lettura iconologica. Quello che invece occorre sottolineare è l'assoluto stravolgimento iconografico operato nel *Bacco* Borghese, in seguito più normalizzato nella versione degli Uffizi, tanto che l'inventario del 1607 non riconosce nel giovane coronato d'edera il dio del vino e dell'ebbrezza, a causa della prorompente connotazione ritrattistica. In questo *Bacco* minuto e pallido, che non a caso ha ispirato il cinema di Pasolini (Gerard 1983, p. 38) e la fotografia di Cindy Sherman (Woods-Marsden 2009), la malinconia vince decisamente sull'ebbrezza, ed è questo il lascito più profondo del giovane Merisi alla pittura del suo secolo.

Maria Cristina Terzaghi



Michelangelo Merisi, detto Caravaggio

(Milano, 1571 – Porto Ercole, 1610)

I musicisti

1597
Olio su tela,
92 x 118,5 cm
New York, The
Metropolitan Museum
of Art, inv. 52.81

Giovanni Baglione (1642, p. 136) restituisce il contesto in cui il dipinto di Caravaggio fu concepito: “Fu conosciuto dal Cardinal Del Monte, il quale per dilettersi assai della pittura, se lo prese in casa & havendo parte e provisione pigliò animo, e credito, e dipinse per il Cardinale una musica di alcuni giovani ritratti dal naturale, assai bene”. Gli fa eco Bellori (1672, p. 204): “Dipinse per questo signore una musica di giovani ritratti dal naturale in mezze figure”. Nelle *Considerazioni sulla pittura* Giulio Mancini tace invece del dipinto e del suo committente, ma le lettere scambiate nel 1615 con il fratello Deifebo (Maccherini 1997, pp. 79-80, 86, doc. 33) costituiscono la più precoce attestazione del successo dell’opera. In esse infatti il medico senese narra l’*escamotage* architettato per ottenere una copia del dipinto nella fortunata occasione in cui lo stesso cardinale proprietario lo faceva copiare per un “principe tramontano” (sulla possibile identificazione del personaggio con il principe polacco, futuro Ladislao IV, si veda Maccherini 1997, pp. 79-80; e con Stanislaw Poniatowski, in particolare Paganelli 2013, pp. 88-89). All’altezza del 1615 esistevano dunque già due copie accertate della tela. Il dipinto compare inoltre nell’inventario *post mortem* dei beni appartenuti al Del Monte nel 1627 (Frommel 1971, p. 35). Esso venne alienato l’8 maggio 1628 (Kirwin 1971, pp. 53 e 55) a monsignor Prospero Fagnani che agiva verosimilmente per conto dei Barberini (Lorizzo 2006, pp. 57-58, 107). Nel 1638 l’opera aveva già lasciato l’Italia e si trovava a Parigi nella collezione del maresciallo de Créquy, ambasciatore di Luigi XIV a Roma, dove risiedette dal 1633 al 1634 (Boyer, Volf 1988, p. 31, cat. CXIX). All’epoca il quadro è registrato con un diverso supporto: tavola anziché tela. Passò poi nella raccolta di Richelieu (1643) e quindi in quella della nipote Marie Wignerod de Pontcourlay, duchessa d’Aiguillon (1675) il cui inventario spiega il cambio di supporto: “peint sur toile colle sur bois” (Boyer, Volf 1988, p. 31, cat. CXIX). Si trattò probabilmente di un espediente per tutelare la conservazione del dipinto, che rese però la tela estremamente fragile, e in effetti lo stato di conservazione ne fu piuttosto compromesso. Modernamente l’opera venne pubblicata da Mahon (1952a, in particolare pp. 3-18, 19, e 1952b) che la identificava con il quadro già di proprietà Del Monte, su segnalazione di David Carritt che la vide nella collezione di William Glossop Thwaytes da cui subito dopo entrò per acquisto nel Metropolitan Museum.

Thwaytes era entrato in possesso del dipinto tramite un mercante, Joe Cookson, dalla famiglia di David Burns che lo possedeva dal 1920 (M. Gregori, in *The Age of Caravaggio* 1985, p. 234).

Come documentato dalle fonti, la “Musica” fu probabilmente la prima opera eseguita da Caravaggio per esplicita volontà del cardinale Francesco Maria Del Monte (1549-1626), che lo accolse in casa sua (palazzo Madama) intorno alla primavera del 1597, e va dunque datata entro lo scadere di quell’anno. Di grande interesse è il profilo di eccezionale musicofilo del cardinale recentemente ricostruito da Domenico Antonio D’Alessandro (2018), che ha anche individuato lo stretto legame tra Del Monte e un altro fine amatore, il cardinale Alessandro Peretti Montalto. È evidente che i dipinti a tema musicale realizzati dal giovane Merisi nacquero sullo sfondo dei trattenimenti e delle esecuzioni organizzate dai due colti prelati. Dall’ appena rinvenuta biografia di Caravaggio redatta da Gaspare Celio (Gandolfi 2018) apprendiamo due notizie di estremo interesse anche per il nostro dipinto. Celio sostiene infatti di aver ospitato per un periodo Caravaggio che in quel mentre avrebbe eseguito il *Suonatore di liuto*, mentre afferma che fu Prospero Orsi a introdurre il giovane Michelangelo presso il Del Monte che in quel momento stava cercando un copista. Alla luce della ricostruzione della stringente amicizia tra Del Monte e Montalto, e del fatto che Orsi aveva già probabilmente introdotto Caravaggio a un altro suo accorto mecenate, il banchiere Ottavio Costa (Terzaghi 2007, p. 70), mi pare più che plausibile ipotizzare ora che le cose si misero proprio in questo modo. A D’Alessandro (2018, pp. 60-61) si deve anche la corretta decifrazione della partitura della musica che i giovani si accingono a suonare e forse a cantare, giacché il liutista che accorda lo strumento in primo piano ha le labbra schiuse come se stesse per emettere un suono. Si tratta del brano *Ben può di sua ruina* incluso nel primo libro di madrigali a sei voci pubblicato dal napoletano Pompeo Stabile, musico favorito per l’appunto dal cardinal Montalto. Il testo è di Jacopo Sannazzaro *Icaro cadde qui queste onde il sanno*, pubblicato nel 1530. Le letture iconologiche susseguitesesi nel tempo devono ora fare i conti con il messaggio dolcemente amaro dei versi: “Ben può di sua ruina esser contento; / s’al ciel volando a guisa di colomba, / per troppo ardir fu / esanimato e spento: / ed or del nome suo tutto rimbomba / un





mar sì spazioso, un elemento: / chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?”. Ma come accordare il tema del madrigale alla presenza di Eros e dell’uva sulla sinistra? Da questo punto di vista la tela offre un saggio magistrale del procedimento compositivo del giovane Caravaggio a Roma. Egli reinventa infatti iconografie che gli erano già note grazie a opere conosciute di area lombardo-veneta, in questo caso in particolare i *Concerti* e le *Suonatrici* di Simone Peterzano (Terzaghi 2015 e 2017b), ma forse anche le perdute “quattro figure che cantano la musica” realizzate da Giovanni Ambrogio Figino (Pavesi 2017, SZ20, con bibliografia precedente), fonti chiaramente identificabili appunto grazie alla costante presenza del Cupido alato che compare in tutti i quadri di Peterzano. Caravaggio dunque coniuga in modo

mirabile l’elemento allegorico a quello naturalistico dettagliato dal verismo del brano musicale e dalla connotazione ritrattistica dei personaggi, tra cui lo stesso Caravaggio, forse passando per le rappresentazioni e i trattenimenti eseguiti in casa Del Monte o Montalto dove i musicisti venivano abbigliati all’antica proprio come in questo dipinto. L’esplicitarsi dell’elemento allegorico lascia intendere che siamo di fronte a una delle prime opere del Merisi, quando ancora l’artista si sentiva in dovere di strizzare l’occhio all’intellettualismo di certi ambienti romani. Successivamente il pittore non avrà più bisogno di simili ammiccamenti che lasceranno il posto al solo (ma mai mero) dato naturalistico.

Maria Cristina Terzaghi



**Atlante fotografico dei cicli pittorici
di Simone Peterzano**

Isacco e Giacobbe;
Ritorno del figliol prodigo
(pp. 263-265)
Mosè spezza le tavole
della legge; Cristo
che scaccia i mercanti
dal Tempio (pp. 266-267)
Milano, San Maurizio
al Monastero Maggiore







Cappella Maggiore
Dio Padre e angeli con
strumenti della Passione
(pp. 270-271)
San Matteo (p. 272)
Crocifisso (p. 273)
Adorazione dei pastori
(pp. 274-277)
Adorazione dei Magi
(pp. 278-281)
Milano, Certosa
di Garegnano











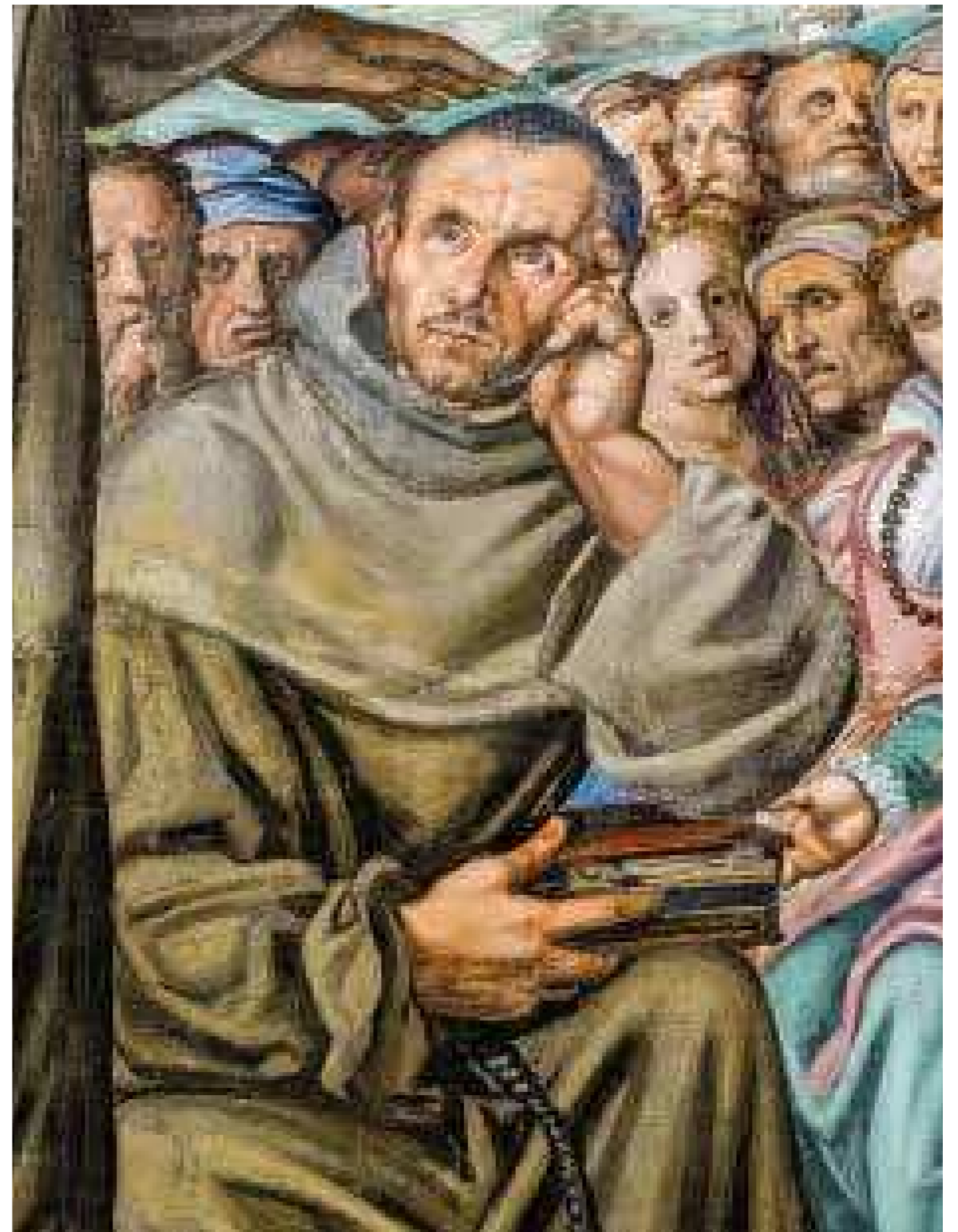




Miracolo della mula
(pp. 283-285)
Miracolo della nube
(pp. 286-287)
Milano, Sant'Angelo







Restauri



Note sul restauro dei teleri della chiesa dei Santi Paolo e Barnaba

Delfina Fagnani

Il restauro dei due grandi teleri realizzati per la chiesa dei Santi Paolo e Barnaba è stato autorizzato e diretto da Paola Strada della Soprintendenza di Milano, con la quale si sono concordate fasi e metodologie d'intervento messe in atto dall'inizio dell'anno 2019 e ancora in corso, grazie al generoso sostegno della Fondazione Credito Bergamasco (fig. 2-3).

Le operazioni proposte in fase progettuale erano mirate a sanare due principali problematiche fra le più frequenti nel campo della conservazione dei dipinti su tela: il decadimento strutturale – le tele erano infatti arrivate a noi quasi prive di interventi precedenti – e quello estetico, causato dalle forti alterazioni degli strati sovrapposti nel tempo sulle stesure pittoriche.

La tecnica esecutiva. Le modalità di realizzazione emerse durante l'approfondimento e lo studio della tecnica mostrano un forte legame dell'artista con la grande bottega veneziana di provenienza. I due teleri, risultati essere i più grandi fra quelli dipinti da Peterzano¹, sono composti dall'unione di più pezzi in lino, dalla larghezza dei telai allora in uso, giuntate in verticale mediante salde cuciture, il cui filo appare evidente anche sulla superficie dipinta². Questi tessuti sono stati preparati ad accogliere il colore con una sottile stesura a pennello di una miscela ancora composta da gesso, colla e terre, di un colore giallo brunastro, generalmente celata da un'imprimatura molto scura e fredda; il minimo spessore ha favorito la penetrazione degli strati pittorici nella fibra tessile, rendendo decifrabile, sul verso del dipinto, il racconto speculare dell'impianto figurativo (fig. 4). La conosciuta attitudine di Peterzano alla realizzazione di studi preparatori, testimoniata nel fondo del Castello Sforzesco anche da numerosi e precisi disegni di riferimento ad alcune figure presenti nelle due composizioni pittoriche³, ha favorito un'impostazione che non ha previsto rilevanti revisioni in corso d'opera. Sia in luce visibile che attraverso riprese all'infrarosso e in transilluminazione⁴, appaiono leggibili tracce di linee marcate che definiscono contorni e fisionomie, sia in fase di disegno grafico d'impostazione che di rifinitura a pennello durante le stesure pittoriche (figg. 5, 7); stesure dalla corposa e generosa resa materica, che a una lettura a distanza offre risultati precisi e levigati e a una ravvicinata appare ottenuta da moderni giochi di pennellate libere e scomposte⁵.

In fase progettuale, dalla lettura dei segni impressi dal rilasciamento delle tele sui telai era emersa per i *Santi Paolo e Barnaba a Listra* una particolarità tecnica riguardante il telaio ligneo di sostegno, che lo differenziava da quello più consueto del suo gemello e che ha poi svelato il suo effettivo stato, una volta smontata l'opera

dalla parete: la struttura asimmetrica e un particolare gioco di traverse speculari – quella doppia verticale mediana è risultata dotata di cerniere metalliche – permettono la piegatura, ancora perfettamente funzionante, dell'intera struttura nel senso dell'altezza. Inoltre, una fascia superiore – dalla struttura lignea a sestante che ne amplia le dimensioni e anch'essa dotata di cerniere metalliche – era stata costruita pieghevole nel senso della larghezza e solo in seguito resa fissa da una chiodatura diretta. Per il telaio della *Vocazione*, dotato di traverse a crociera, si sono invece rilevati tagli diretti nelle fasce perimetrali che testimoniano piegature iniziali, e solo per la porzione superiore con l'ausilio di piccole cerniere. Entrambi quindi erano stati eseguiti con intento pieghevole, ma realizzati con soluzioni differenti (figg. 6, 8).

Lo stato di conservazione. I fattori di degrado formulati nel momento progettuale hanno trovato riscontro nella successiva più approfondita osservazione visiva e nello studio comparato dei risultati delle indagini. Una causa di degrado riportabile all'ambiente in cui sono sempre stati conservati si è rilevata su ampie zone delle superfici dipinte: la presenza di numerosissime colature di acqua piovana che, oltre a interferire con la lettura dei dipinti, minavano, alterandoli, gli strati protettivi del colore. L'umidità poteva essere anche una concausa delle forti alterazioni dei vecchi protettivi, le quali apparivano più accentuate in ampie zone delle tele, al punto di rendere illeggibile la superficie dipinta. Imputabile invece al decadimento insito nei materiali e alla tecnica è il particolare stato di indebolimento della fascia superiore del supporto tessile dei *Santi Paolo e Barnaba a Listra*, probabilmente sollecitata, in origine, in momenti e modi diversi, e in seguito indebolita dal peso dell'intera struttura verso il basso, a causa anche dell'allentamento dell'inchiodatura che ha generato una serie di ondulazioni, localizzate soprattutto nei quarti angolari e in corrispondenza di alcune cuciture di unione delle pezze.

Nel restauro eseguito probabilmente agli inizi del secolo scorso, in seguito a operazioni di pulitura della superficie pittorica, i dipinti erano stati oggetto di una spessa stesura di vernice pigmentata, della quale si potevano cogliere evidenti colature diffuse sulle varie campiture e che, nettamente leggibili ai raggi UV, appiattivano e modificavano i valori cromatici dei manti pittorici.

L'intervento. Preceduta dalle necessarie fasi di smontaggio dalle pareti, rullaggio e ancoraggio su telai interinali metallici dotati di angolari espandibili (le operazioni sono state eseguite nella sala consiliare di palazzo Creberg), la delicata fase di pulitura ha previsto un iniziale studio dei risultati delle indagini ottiche

1. Dettaglio a fine intervento

2-3. Simone Peterzano
Santi Paolo e Barnaba
a Listra, prima e dopo
il restauro
Milano, Santi Paolo
e Barnaba



- 4. Retro del supporto tessile
- 5. Ripresa all'infrarosso in transilluminazione



- 6. Rilievo grafico dei telai pieghevoli dei due dipinti
- 7. Ripresa in transilluminazione

eseguite dal nostro laboratorio (UV-IR-IRFC-microscopio digitale⁶): individuati gli strati sovrapposti al colore originale, si sono eseguiti test di solubilità, con miscela sia in base acquosa che solvente, specifici per ogni differente campitura⁷. Si è intrapresa quindi una prima fase di rimozione dei depositi superficiali, seguita da una seconda fase di assottigliamento della vernice, differenziata a seconda delle peculiarità dei pigmenti utilizzati e dello stato di conservazione di ogni stesura. I risultati di questa graduale e selettiva rimozione hanno permesso il riaffiorare di una materia pittorica generalmente ben conservata, con la presenza di diffuse microlesioni e perdite di colore più di rilievo per la *Vocazione* e campiture oggetto di degrado significativo solo per le vesti arancio

di san Barnaba – arase, come spesso le stesure eseguite con orpimento – e la mantellina del sacerdote di Zeus nei *Santi Paolo e Barnaba a Litra* che, dipinta con blu di smalto legato a olio, nel corso del tempo ha completamente cambiato aspetto alterandosi in un color grigio giallastro (figg. 9-12, 13, 15-16). Nella fascia superiore dei *Santi Paolo e Barnaba a Litra*, attraversando il dipinto nella sua larghezza, sono emersi fori equidistanti (coincidenti con la struttura lignea pieghevole di ampliamento) che testimoniano l'inchiodatura provvisoria che l'artista aveva approntato plausibilmente per il trasporto dell'opera – completata poi pittoricamente nella sede di collocazione definitiva – come denunciano le stesure di colore lette a distanza ravvicinata (fig. 14).

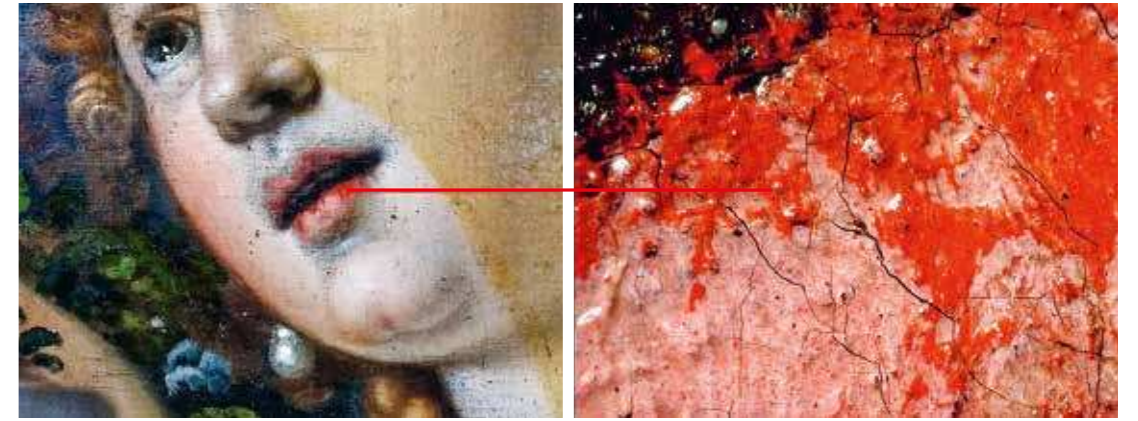
8. Dettaglio di una cerniera metallica del telaio



9. Durante la pulitura



10-11. Dettaglio durante la pulitura e ingrandimento al microscopio della resa della labbra



Per le fasi dedicate alla conservazione strutturale, eseguite con la scelta di materiali specifici testati e prassi operative mirate al minimo impatto, si è proceduto alla protezione della pellicola pittorica con carta giapponese e adesivo organico, al consolidamento della fibra tessile con una miscela calibrata di resine sintetiche e all'applicazione con film adesivo termoplastico di una tela di sostegno in lino, mediante sottovuoto⁸.

Con la direzione lavori si è mantenuta l'intenzione progettuale di avvalersi dei peculiari telai originali, valutando e testando le opportune modifiche per garantirne un idoneo funzionamento: la costruzione di un controtelaio in alluminio interposto a quello ligneo garantisce il globale assetto portante, mentre un idoneo sistema di tensionamento elastico è stato ottenuto mediante l'applicazione di un meccanismo che assicura la tela sul retro in modo scorrevole. L'ausilio di molle regolabili, invece del tradizionale ancoraggio

con chiodi, permette inoltre di smontare e rimontare le opere senza creare ulteriori stress alle tele⁹. Tali operazioni sono state realizzate nel nostro studio da Valerio Garofalo (fig. 17).

Le superfici dipinte sono state protette da un film di vernice acrilica apposta a pennello durante le varie fasi e per lievi nebulizzazioni a fine intervento, a uniformare la brillantezza delle stesure originali con i risarcimenti pittorici eseguiti per velature con colori a vernice reversibili (fig. 1).

Confrontando le informazioni tecniche raccolte con quelle storico-stilistiche, se pur con una certa prudenza è possibile ora ipotizzare che le due opere siano state realizzate non solo in momenti distinti ma anche con soluzioni esecutive parzialmente diverse: in particolare, i dati sui peculiari e differenti telai pieghevoli e l'utilizzo diffuso e abbondante di pigmenti preziosi (come il blu di lapislazzuli) lasciano supporre che il dipinto raffigurante la *Vocazione* – documentato come sostenuto dal conte di Melzo – abbia avuto avvio prima del gemello con i *Santi Paolo e Barnaba a Listra*.

12. Dettaglio delle microlesioni



Ringraziamenti

Ivano Cazzaniga, Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Antonio Iaccarino Idelson, Angelo Piazzoli, Paolo Plebani, Paola Strada, Stefano Volpin.

¹ Si veda la scheda di cat. a cura di Simone Facchinetti.
² L'armatura è a "tela", fili 12 x 12 al cm, il numero delle pezze è di sei per la *Vocazione* e cinque per i *Santi Paolo e Barnaba a Listra*.
³ Si veda la scheda di cat. a cura di Simone Facchinetti.
⁴ Risultati di lettura anche della successione e del differente spessore degli strati pittorici (si veda cat. IV.1-2 per i ritratti rivisti nel 1580).
⁵ Per l'uso di pigmenti e leganti si veda al testo del chimico Stefano Volpin.
⁶ Fluorescenza ultravioletta, riflettografia all'infrarosso, elaborazione dell'infrarosso in falso colore, ripresa in transilluminazione.
⁷ Saliva artificiale, soluzioni tampone, miscele di alcool, acetone, ligroina.
⁸ Per velinatura: colla di coniglio – consolidante: miscela di Paraloid B72/Aquazol 200 p/p 90/10, in acetone – adesivo termoplastico: Bevafilm 63,5 micron – tela lino pattina 9 x 9 fili al cm apprettata con PlectolB500 25% in acqua.
⁹ Controtelaio: profilati in alluminio 60X30 – forza di tensionamento perimetrale pari a 2,1 N/cm.



13. Dettaglio durante la pulitura

14. Dettaglio della chiodatura diretta e della cucitura

15-16. Ripresa in luce visibile ed elaborazione della ripresa IR in falso colore

17. Dettaglio del controtelaio e del sistema elastico di tensionamento



I materiali e la tecnica pittorica alla luce delle indagini scientifiche

Stefano Volpin

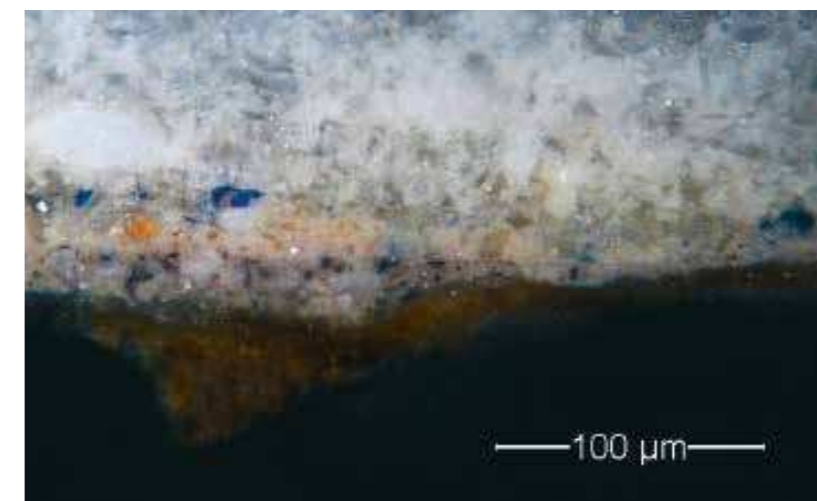
Alla luce delle informazioni ricavate dalla diagnostica non invasiva per immagini, è stata eseguita una mappatura dell'opera con la fluorescenza ai raggi X mediante una strumentazione portatile XRF. In questo modo è stato possibile riconoscere gran parte dei pigmenti inorganici e ricostruire la tavolozza dell'artista. Inoltre, per poter avere informazioni più dettagliate sulla tecnica esecutiva e sull'eventuale alterazione dello smaltino, è stato prelevato un microcampione di colore dalla mantellina del sacerdote di Zeus che presentava un'anomala tonalità giallo-grigia. Di seguito vengono sintetizzati i risultati delle analisi chimico-stratigrafiche con i relativi commenti.

I supporti tessili sono stati preparati mediante l'applicazione di uno strato giallo-bruno composto da molta colla animale e piccole quantità di gesso. Pur trattandosi di una miscela preparatoria di stampo tradizionale, va osservato che ha uno spessore sottilissimo, appena sufficiente a coprire la tramatura della tela. Si tratta di una caratteristica riscontrata in molti dipinti veneziani eseguiti, soprattutto nella seconda metà del Cinquecento, da artisti come Tintoretto, Veronese e Tiziano, abituati a lavorare su teleri di grandi dimensioni.

Sulla preparazione è presente una sottile imprimitura grigia, ben visibile nella sezione stratigrafica riportata (fig. 1), che potrebbe anche essere stata stesa su tutta l'opera. L'ipotesi è avallata non solo dalle osservazioni ravvicinate della superficie pittorica ma anche dalla presenza diffusa di piombo in tutti i punti analizzati all'XRF, indipendentemente dal colore. Ciò è dovuto al fatto che tale imprimitura è composta da uno strato a olio di bianco di piombo (biacca) e nero carbone vegetale.

Anche gli strati pittorici sovrastanti sono a olio e la tavolozza dell'artista è particolarmente ricca di pigmenti, alcuni dei quali piuttosto preziosi e comunque tutti caratteristici della pittura veneta del Cinquecento. Accanto alla biacca e al nero carbone vegetale, che sono gli unici colori bianco e nero, usati sia da soli che in miscela per schiarire o scurire i toni, sono stati identificati almeno due pigmenti per ogni tonalità. I gialli sono tre: l'ocra, il giallo di piombo e stagno e l'orpimento. Quest'ultimo prezioso ma delicato pigmento è stato utilizzato soprattutto per comporre le vesti giallo-brune dei personaggi al centro delle scene. Tre sono anche i rossi: l'ocra, il cinabro e la lacca rossa; quest'ultima usata in abbondanza per i panneggi delle vesti rosso-viola. I verdi sono due: il verderame, spesso miscelato con il giallo di piombo e stagno nelle tonalità chiare, e il resinato più scuro nelle finiture che si sono ulteriormente imbrunite a causa dalle alterazioni. Vi è anche, com'è tradizione, un ampio utilizzo di terre naturali, più o meno scure, nella vegetazione e negli sfondi. I blu, infine, sono almeno due: l'oltremare naturale e lo smaltino. Il primo, prezioso e di ottima qualità, compone la gran parte delle campiture delle montagne e del cielo di fondo e degli abiti azzurri. Il secondo, un vetro al cobalto usato ahimè piuttosto spesso dai grandi artisti veneziani citati in precedenza, si presenta irrimediabilmente degradato. Nella sezione stratigrafica allegata si vede bene che lo spesso strato superficiale, un tempo avente un colore azzurro, ora è grigio perché le particelle vetrose di smaltino mescolate con la biacca sono quasi del tutto prive del colore blu-viola originale.

1. Sezione stratigrafica del campione tratto dalla mantellina del sacerdote di Zeus



Ricerche di archivio



I Legnani, collezionisti nella Milano della seconda metà del Cinquecento

Sergio Monferrini

“Capo e metropoli [...] la quale non fuori di ragione tra le principali città d'Italia ha conseguito il titolo di grande”, così scriveva a proposito di Milano nel 1589 Giovanni Battista Leoni, aggiungendo che aveva “infinita copia di artefici”, che era “ricchissima, ma di ricchezza piuttosto comunicante in molti che raccolta in pochi”, e “piena di nobiltà conservata dai cavalieri con splendore e magnificenza”¹.

Con gli stessi splendore e magnificenza si trattava la famiglia Legnani², i cui membri erano qualificati fin dal Quattrocento con l'appellativo di *magnificus dominus*, godendo di quella ricchezza diffusa ricordata dal Leoni, che proveniva nel loro caso dall'attività del commercio della lana. A conferma della condizione economica raggiunta, negli anni fra il 1531 e il 1533 i fratelli Legnani, figli di Gabriele, acquistarono una casa grande nella parrocchia di San Bartolomeo, a poca distanza dal monastero femminile di Sant'Agostino³. La zona si caratterizzava per la presenza massiccia di mercanti di lana⁴ ed era dunque funzionale alla loro attività⁵.

La prima metà del Cinquecento fu un periodo molto fecondo per la famiglia, che acquisì consistenti proprietà al Guado delle Fontane presso Gugnano (oggi frazione di Casaletto Lodigiano) e Mazzo Milanese (oggi frazione di Rho), ma anche diritti d'acqua a Lissone per irrigare i beni o il dazio sul pedaggio nel territorio di Susa⁶.

Si deve a Giovanni Ambrogio, scomparso nel 1552 senza prole, la costituzione di un fedecommissario a favore dei nipoti Ludovico e Gerolamo, figli del premorto fratello Giovanni Angelo, e dei loro discendenti⁷.

Giovanni Ambrogio era in società con Luigi de Comitè (Del Conte) fu Francesco⁸ per la produzione e il commercio di drappi di lana, nella quale aveva investito un capitale di circa 10.000 lire, che nel 1553 si era trasformato in 40.000 lire. Nel 1564 Ludovico e Gerolamo la rinnovarono, e nel 1574⁹ avevano ottenuto un guadagno di oltre 51.000 lire; ancora continuata, questa volta con un investimento di 40.000 lire, nel 1581 aveva reso intorno alle 65.000 lire. L'intera somma, oltre 100.000 lire, costituita da denaro contante, merci e crediti, formò il nuovo capitale impiegato per altri sette anni¹⁰. La gestione della società era affidata al De Comitè mentre i Legnani avevano un ruolo più di investitori¹¹. Giovanni Angelo aveva differenziato l'attività dedicandosi anche alla seta, il cui mercato era in forte espansione, e anche i figli avevano continuato questo “traffico”, pur privilegiando il settore dei cambi e del prestito, in particolare in società con Lucio Litta, uno dei principali banchieri milanesi.

Il graduale abbandono di una professione “meccanica”, seppure di tutto rispetto come quella del commercio di stoffe, e le ricchezze accumulate consentirono un ulteriore salto di qualità della famiglia nel processo di affermazione sociale, come dimostrano i matrimoni di Ludovico e Gerolamo. Il primo infatti prese in moglie nel 1583 Caterina Scanzi, figlia del decurione Pietro Martire, vedova di Gerolamo de Vegis, mentre il secondo Fausta Attendolo Bolognini, figlia del conte Massimiliano¹².

Con la spartizione dei beni del 1586 le strade dei due fratelli si divisero: la scelta fu dettata probabilmente dalla gravidanza della moglie di Ludovico, fino ad allora senza eredi diretti. L'anno successivo nacque infatti la figlia Margherita, destinata a divenire sua erede universale, nonostante il tentativo di perpetuare la famiglia legittimando nel 1588 Evandro, nato intorno al 1565 da Maddalena Ghisolfi, del quale però non si ha ulteriore traccia e presumibilmente scomparso di lì a poco. Sarà Caterina Scanzi, con la morte di Ludovico nel 1594, ad assumere la tutela della figlia, che farà un importante matrimonio con il celebre giureconsulto e decurione Giulio Arese, futuro presidente del Senato, carica in seguito assunta dal figlio Bartolomeo (1610-1674), figura fondamentale della Milano del Seicento. Questo matrimonio si deve ai rapporti d'affari che avevano legato Ludovico a Marc'Antonio Arese, padre di Giulio, cui Legnani aveva affidato un consistente capitale perché lo trafficasse sui cambi nelle fiere di Piacenza¹³. Ulteriori prove della considerazione raggiunta a Milano sono la nomina nel 1586 a membro del Capitolo della Ca' Granda¹⁴ e nel 1594 dei Dodici del Tribunale di provvisione¹⁵.

Nella divisione del 1586 gli furono assegnati i beni di Mazzo Milanese, circa 1100 pertiche con casa da nobile, di Villarzino (oggi frazione di Bascapè), 311 pertiche, di Torre d'Arese, 231 pertiche, alcuni prati, redditi annui per circa 2700 lire (in gran parte per livelli dovuti da privati, ma anche per redditi del censo del sale della pieve di Uggiate, delle osterie di Como, di varie comunità del ducato sull'aumento del sale, e dell'addizione dei pesci e dei gamberi).

Anche Gerolamo ebbe una simile quota di redditi, cui si aggiunsero la casa di famiglia in parrocchia di San Bartolomeo, una di fronte che veniva utilizzata come stalla per i cavalli e i beni al Guado delle Fontane di 1403 pertiche¹⁶.

Gerolamo ebbe dalla moglie cinque figli: quattro femmine e un solo maschio, nato nel 1576 e chia-

1. Simone Peterzano
Angelica e Medoro,
particolare
Parigi, collezione privata

mato Angelo Gerolamo. Questi si dedicò all'attività bancaria e fu uno dei Dodici di Provvisione nel 1603. Sposò Adriana Tornielli, figlia del conte Prospero, che gli portò una dote di 100.000 lire, di cui 30.000 lire in contanti e il resto in beni nel Novarese. Morì nel 1615 lasciando cinque figli, di cui un solo maschio, Gerolamo II, sposatosi con Barbara Botta, figlia di Luigi conte di Calcabbio e di Maddalena Adorno dei marchesi di Pallavicino. Questi premorì alla madre e lasciò due figlie femmine, Maddalena, monacata in San Lazzaro a Milano¹⁷, e Adriana¹⁸, e un maschio, Luigi. L'ultimo dei Legnani morì nel 1650 a causa di una ferita, e destinò il suo patrimonio alla madre, che nel frattempo si era risposata con il pavese Antonio Francesco Belcredi, figlio di Pietro Martire.

Le fortune della famiglia erano declinate velocemente, in gran parte per le morti premature: Luigi non abitava più la casa avita, data in affitto da decenni, e non aveva fissa dimora, spostandosi tra Pavia, il Novarese e Guado delle Fontane¹⁹. La dispersione dei preziosi arredi che avevano caratterizzato la casa milanese dovette avvenire proprio in quel periodo. La piccola ma ricca quadreria alla sua morte era ridotta a pochi pezzi conservati al Guado delle Fontane, in particolare cinque ritratti di famiglia²⁰, ma altri sei quadri posti "nella camera sopra la fontana" erano ormai "mangiati da ratti"²¹.

I fratelli Legnani e Peterzano

Il noto sonetto di Lomazzo dedicato a Peterzano ricorda il quadro di *Angelica e Medoro* dipinto per Gerolamo Legnani²², che viene datato poco dopo l'arrivo del pittore a Milano (fig. 1). La scelta di Gerolamo di un soggetto così particolare come la raffigurazione di Angelica e Medoro, è senza dubbio frutto delle sue letture indirizzate al mondo cavalleresco, alle favole, all'amor cortese, come si avrà modo di vedere più avanti. La vicenda di Angelica che, innamorata, si trasforma da donna astuta e calcolatrice in fedele sposa, e di Medoro, giovane guerriero temerario, fedele al proprio re fino a rischiare se stesso per recuperarne il corpo senza vita, evocava un mondo fatto di eroismo, virtù, amore, cui un buon cavaliere doveva guardare come modello da imitare. Il quadro di Peterzano traduceva in immagini le parole lette, rendeva visibili quegli ideali a cui Legnani si ispirava e attraverso i quali ribadiva anche la sua appartenenza a quella élite sociale milanese con cui si rapportava nella sua vita di tutti i giorni.

Non era l'unico quadro di Peterzano presente in casa Legnani perché un inventario del 1615 ricorda anche un "descendimento di croce in marmo", o, come meglio indicato in un successivo elenco del 1629, "sopra la pietra di paragone", cioè pietra nera²³, oggi conservato nel Musée des Beaux-Arts di Strasburgo.

Non è possibile, almeno fino a oggi, sapere come Peterzano entrò in contatto con i Legnani. L'attività commerciale svolta da questi ultimi nel campo dei tessuti, che implicava necessariamente rapporti con Bergamo, dove la produzione di panni lana era particolarmente importante, potrebbe rappresentare un possibile tramite.

L'8 novembre 1572 Peterzano sottoscrisse il contratto per gli affreschi a San Maurizio, nel quale fu Gerolamo Legnani a fargli da garante, a conferma di un particolare legame fra loro²⁴. La conoscenza di quest'ultimo dovette essere utile a Peterzano, facilitandogli l'inserimento nell'ambiente dell'aristocrazia milanese. Già l'anno seguente, infatti, lo troviamo al lavoro per la chiesa di San Barnaba in due grandi teleri, di cui la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* donato da Giovanni Giacomo Teodoro Trivulzio²⁵. Credo sia significativo evidenziare come i Legnani fossero in rapporto con i Trivulzio almeno dagli anni sessanta del secolo, quando Caterina Landi, vedova del primo conte di Melzo Gianfermo, quale tutrice dei figli Giorgio, Claudio e Orazio, a fronte di un prestito di circa 500 lire ricevuto dai Legnani, diede loro in garanzia "vaso uno de argento grande appellato uno refresheroio qual ha due teste de lioni con soij anelli fatto a ochij de pavone, qual vaso pesa libre seij et onze quatuordecim"²⁶. Qualche tempo dopo, su richiesta proprio di Giovanni Giacomo Teodoro, che intendeva utilizzarlo in occasione del suo matrimonio, Caterina pregò Ludovico e Gerolamo Legnani di consegnarlo al genero Fabio Visconti, "che mi farà piacer grande, et finite dette nozze sarà restituito"²⁷.

Nel 1575 Peterzano era chiamato dalla Camera dei mercanti di oro, argento e seta per un'opera nella chiesa di San Francesco Grande, e anche in questo caso potrebbero essere stati i Legnani a suggerirlo o segnalarlo, o comunque sostenerlo: non solo i fratelli erano nella mercatura della seta, ma il tesoriere della stessa Camera era dal 1571 Alessandro Litta, fratello di Lucio, loro socio nell'attività bancaria²⁸.

Nel 1578 era questa volta Ludovico a garantire Peterzano nei confronti dei frati della Certosa di Garegnano, come prevedeva il contratto del 31 ottobre, venendo liberato dalla fideiussione il 25 giugno dell'anno seguente, a richiesta dello stesso pittore²⁹. E ancora Ludovico sarà padrino di battesimo il 4 gennaio 1593 di Giacomo Francesco Ferrari, figlio di Lucrezia Peterzano, nipote di Simone³⁰.

Forse è ancora nell'ambito familiare che si può ricondurre la pala di San Matteo alla Banchetta, commissionata da Raffaele Fagnani, fratello del tesoriere dello Stato, poi questore del Magistrato ordinario, Giovanni Battista, che era cognato dei Legnani, avendone sposato la sorella Maddalena³¹. Gerolamo aveva nella sua biblioteca una "oratione" di Raffaele, probabilmente quella pubblicata nel 1591³².

2. Francesco Bassano
Gesù scaccia i mercanti
dal Tempio
Isola Bella, collezione
Borromeo



I quadri di Ludovico Legnani

Non è stato possibile rintracciare documenti che possano dare qualche indicazione sulla quadreria di famiglia nel Cinquecento, prima della divisione fra i due fratelli Ludovico e Gerolamo.

Con la morte di Ludovico, la vedova Caterina Scanzi procedette all'inventario dei beni per la tutela che aveva assunto della figlia Margherita, il quale venne rogato il 10 febbraio 1595, a distanza di poche decine di giorni dalla morte del marito, avvenuta nel dicembre dell'anno precedente. La dimora milanese in affitto nella parrocchia di San Martino in Nosiggia era riccamente ammobiliata con tappezzerie di Fiandra – nella sala grande "a paesso a boscallia con animali ma senza figure", nella saletta e camerino "a boscallia con caccia et figure piccole" –, cuoi dorati e argentati, paramenti da letto di stoffe di pregio, mobili e suppellettili, tra cui si possono segnalare la culla con "il Presepio di Nostro Signore" intagliato, e circa 700 onces di argenteria da tavola (circa 19 kg), anche con lo stemma di famiglia. Gli abiti di Ludovico erano particolarmente ricchi e si distinguevano un cappotto di zibellino e una veste di pelle di martora guarnita d'oro e argento³³.

I quadri erano solo dieci, tra cui quattro ritratti raffiguranti Carlo V, sua figlia Maria, che era imperatrice, Filippo II e il figlio don Carlos³⁴. La morte di quest'ultimo nel 1568 potrebbe essere un termine *ante quem* per la realizzazione dei ritratti.

Due quadri invece erano piccoli, di ricamo, con la testa del Signore e della Madonna. Di dimensioni ridotte era anche una *Deposizione con la Madonna e santi*, mentre un altro era in orizzontale e raffigurava *Ninfe e pastori che cantano*. Gli ultimi due elencati avevano soggetti religiosi: l'*Annuncio degli angeli ai pastori e Gesù scaccia i mercanti dal Tempio*. Quest'ultimo in particolare era definito grande, "dicono de mano de Bassano", e arricchito da una cornice dorata, a sottolineare la particolare attenzione in cui era tenuto.

Anche nella casa da nobile a Mazzo vi erano un *San Gerolamo*, un *Cristo in croce*, uno vecchio con *Gesù deposto in braccio a Maria*, e tre a guazzo raffiguranti la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità*.

I beni di Ludovico passarono alla figlia Margherita che sposò Giulio Arese e, da questi, a Bartolomeo Arese. Alla morte di quest'ultimo furono divisi fra Giulia, sposata a Renato Borromeo, e Margherita, sposata a Pirro Visconti Borromeo, che nel 1676 fecero periziare i quadri di valore superiore ai venticinque scudi dai pittori Antonio Busca e Agostino Santagostino³⁵. Nel documento è possibile rintracciare due quadri con soggetti analoghi a quelli presenti nell'inventario di Ludovico Legnani, che potrebbero essere passati nella quadreria Arese: "L'annuncio che fanno gli angeli a' pastori della nascita del Redentore, con diverse qualità d'animali, largo braccia 2 e onces 9 e alto braccia 2", e "Nostro Signore nel tempio, che discaccia li profanatori

di esso, con diversità di animali, e merci, alto braccia 3 e alto braccia 2”, il primo toccato a Margherita e il secondo a Giulia. Proprio quest’ultimo ritengo possa essere riconosciuto nel quadro ancora presente nella collezione Borromeo e oggi all’Isola Bella, attribuito a Francesco Bassano³⁶ (fig. 2).

I quadri di Gerolamo Legnani

Alla morte di Gerolamo, avvenuta intorno al 1597, tutti i beni passarono al figlio Angelo Gerolamo e quindi non fu necessario stilare un inventario, che invece venne redatto il 3 dicembre 1615 con la scomparsa prematura di quest’ultimo per la tutela che la vedova, Adriana Torielli, assunse nei confronti del figlio Gerolamo II. Anche lui morì giovane nel 1628 e fu ancora Adriana ad avere la cura dei nipoti con un nuovo inventario (15 settembre 1629)³⁷.

Lesame di questi due documenti consente di conoscere non solo i beni immobili della famiglia ma anche mobili e suppellettili delle loro dimore, in particolare della casa di Milano. Qui infatti si conservavano gli arredi più preziosi e la ricca biblioteca. Non sono inventariati per stanza, ma per tipologia, e questo impedisce di conoscere la collocazione topografica degli arredi nei vari ambienti.

L’analisi dei documenti raccolti ha permesso di individuare il luogo dove sorgeva la dimora di famiglia, che si trovava nella parrocchia di San Bartolomeo, adiacente al monastero di Sant’Agostino “nero”, oggi scomparso, direttamente confinante con la chiesa, la quale sporgeva leggermente nella via³⁸. Si affacciava sul lato nord della contrada dei Tre monasteri, oggi via Monte di Pietà, un’area profondamente modificata dopo la soppressione dei conventi ivi esistenti³⁹.

Il cortile della casa, sul quale si affacciavano la sala e alcuni “chamarini” di servizio alla stessa, aveva un muro che lo divideva dal monastero e che lo delimitava su tre lati, per una lunghezza di circa 19 metri e per un’altezza di circa 6, “ben dipinto di quadratura, architettura et a paesi tutte colorate et v’è apoggiato uno pozo con suo ornamento de vivo”, come lo descrisse nel 1596 l’ingegnere Lelio Buzzi⁴⁰.

Come dimostrano la presenza di cinque “libri de intavolatura” nella biblioteca e del “clavazino vecchio”, la famiglia si dilettava di musica, un’arte assai praticata dalle famiglie nobili, che faceva parte dell’educazione impartita sia ai maschi sia alle femmine. Gerolamo pagava per l’istruzione del figlio un maestro privato ospitato in casa, mentre le figlie erano in educazione nel convento di San Lazzaro. Per gli esercizi cavallereschi aveva a disposizione un’armatura “con zelada” per tornei, due stocchi, una mazza di ferro e una rotella “miniata d’oro”, probabilmente utilizzati anche in occasione delle numerose feste organizzate in quegli anni dalla corte ducale.

Una delle passioni di Gerolamo era senza dubbio la lettura: la biblioteca era ricca di oltre duecento titoli, sia in latino sia in italiano. Accanto ai libri di carattere religioso e devozionale, troviamo molti volumi di storia antica e moderna – tra cui ad esempio quella del Giovio in dodici volumi o quella del Corio –, sia generali, come il *Compendio storico universale* di Giovanni Nicolò Doglioni, sia particolari, come una *Historia di Malta* o il *Compendio delle historie del regno di Napoli*. Numerosi sono i racconti delle vite di personaggi illustri, dai Visconti a Ezzelino da Romano, da Alfonso d’Este a quelle “de Architetti” di Vasari.

Non mancano i grandi classici greci (Aristotele, Omero, Esopo, Plutarco) e latini (Virgilio, Ovidio, Catone, Giulio Cesare, Plauto, Terenzio, Cicerone, Livio, Tacito), alla base dell’educazione dell’epoca, ma anche Dante, Petrarca e Boccaccio. Troviamo altri testi di carattere educativo, dalla grammatica alla retorica, dal “modo di componer” alle *Osservazioni dalla lingua castigliana* di Juan Miranda, ma anche l’utile *Libro novo nel quale s’insegna il modo d’ordinar banchetti* di Cristoforo di Messisbugo.

Specificatamente legati a Milano sono l’“Origini della Statuti di Milano”, “Le consuetudini del Dominio milanese”, la *Vera narratione del successo della peste* di Giacomo Filippo Besta o *Victigalium Quaestorum* del senatore Francesco Grasso, pubblicato nel 1559.

Significativa la presenza di *L’architettura* di Leon Battista Alberti, *Del modo di misurare* di Cosimo Bartoli e *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro.

Per i momenti di svago si potevano leggere *L’argute e facete lettere* di Cesare Rao, “Facetie, et burle”, *Scelta di facetie, motti, burle, et buffonerie del Piovano Arlotto*, le numerose commedie, fra cui quelle di Giovanni Maria Cecchi e *Il duello d’amore e d’amicitia* di Sforza degli Oddi, i romanzi e racconti cavallereschi come la *Historia di Amadis di Grecia cavalier dell’ardente spada* o la *Historia del valorosissimo cavaliero della Croce*, o ancora le favole pastorali, come l’*Aminta* di Tasso o lo *Sdegno amoroso* di Francesco Bracciolini.

Colpisce la notevole quantità di libri di poesia, oltre ai citati Petrarca e Tasso, Ariosto, Sannazzaro, Guarini, Gabriele Fiamma, Cesare Caporali, Achille Dolce, Luca Contile, Vittoria Colonna.

Per dilettarsi, ma con attenzione alla morale, erano molti i libri fra cui scegliere: ad esempio “Della metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso” di Evangelista Marcellino o le “Centofavole morali” del Verdizotti. Copiosa la presenza di letture dedicate all’esercizio del cavaliere, dall’“Ordine di cavalcare” a “Il cavallarizzo” di Claudio Corte, il “Trattato di scienza d’armi” di Camillo Agrippa, il “Duello” di Girolamo Muzio, ma anche “Il gentilhuomo” dello stesso autore o “Il Cortigiano” del Castiglione. Non poteva mancare il tema dell’amore: da Mario Equicola ai *Dialoghi d’amo-*

re di Abrabanel, o i *Pistolotti amorosi* degli Accademici pellegrini, ma anche *Dell’ammogliarsi* dei Tassi o *La nobiltà delle donne* di Ludovico Domenichi.

Due erano i testi dedicati alle imprese: “Le imprese illustri” di Girolamo Ruscelli e “Il Liceo” di Bartolomeo Taegio⁴¹.

Nel complesso la raccolta di Gerolamo Legnani si presentava assai varia, discretamente aggiornata, rispecchiando pienamente quella cultura erudita, cortigiana, che guardava ai classici ma sapeva anche cercare nuove direzioni, con il gusto per l’enciclopedismo, per la storia e il racconto, ma anche per l’aneddoto, attenta ai valori e agli ideali cavallereschi, amante dei divertimenti e, allo stesso tempo, fedele alla morale. La lettura e l’esame dei titoli presenti permettono di conoscere meglio Legnani e aiutano a comprendere anche le sue scelte artistiche.

La presenza di due testi di Giovanni Paolo Lomazzo – uno dei quali possiamo immaginare essere le *Rime*, dove compare il sonetto dedicato a Peterzano e all’*Angelica e Medoro* che era nella sua collezione – e uno di Bernardino Baldini, membro della Accademia dei Facchini di Blenio, unitamente agli interessi intellettuali ed eruditi di Legnani, testimoniati dalle sue letture, lasciano supporre che Gerolamo fosse in rapporto con l’ambiente culturale di Lomazzo o comunque lo conoscesse.

Fra le frequentazioni di Gerolamo è da ricordare Giovanni Erasmo Ghisolfi, figura ancora poco nota ma significativa nell’ambiente culturale cittadino, che nel suo testamento del 1593 è nominato esecutore insieme al “fratello diletteissimo” Ludovico e al consanguineo reverendissimo Luigi Bossi⁴². Gli si deve il programma iconografico delle pitture della cappella del Tribunale di Provisione, affidate ad Aurelio Luini⁴³.

La casa di Gerolamo era riccamente arredata con tappezzerie di stoffe pregiate, cuoi dorati e arazzi, questi ultimi in quattordici pezzi, due “vecchi” con la storia della regina Ester, e gli altri “fini” equamente divisi fra boscaglie e la “favola di Vulcano, Marte et Venere”.

Gli argenti da tavola erano numerosi, del peso di oltre venticinque chilogrammi, cui si aggiungevano quattro sottocoppe “di maiolica finissima miniate d’oro bellissime”. Un’altra miniatura era quella dipinta su una “amandola d’oro” con il ritratto di Fausta Attendolo Bolognini, che recava “scritto di fuori le parole QUOD SPONTE ELEGI NEMO NISI MORS SOLVET”: Gerolamo l’aveva donata alla moglie, come ricorda nel suo primo testamento del 1576⁴⁴. Un anello d’oro aveva incise le parole “per amor” e importanti erano le gioie con pietre preziose, fra cui una collana “con venti pezzi grandi nelli quali vi sono cento dieciotto diamanti, et venti pezzi d’oro piccoli con un diamante per pezzo”. È citato inoltre un “diamante a facette grande che s’hebbe dal s.r duca di Savoia”, testimonianza di un rapporto con la corte torinese⁴⁵.

Gerolamo possedeva anche una collezione di medaglie, alcune definite antiche, d’oro, argento, rame, bronzo e piombo, e quindici “danari antichi” d’argento. Tutti questi preziosi erano conservati nello studio superiore. Qui si notava una “scanzia dipinta con un Orfeo”, nella quale dovevano trovare posto alcuni oggetti particolari, come un “cadino di stagno di Fiandra lavorato piccolo”, un “vaso di christallo con il coperto d’argento”, alcuni orologi, fra cui uno “guarnito di madre di perle”, e una “zucha d’India con il suo bochetto d’argento”, che sappiamo raffigurare, grazie all’inventario del 1629, “la descrizione dell’mondo”.

Le pareti delle stanze erano abbellite anche da quarantuno quadri⁴⁶. L’estensore dell’inventario mostra un’ottima conoscenza della collezione, dà a quasi tutte le opere una attribuzione e rivela competenze non comuni rispetto a documenti analoghi dell’epoca: pur nella brevità delle descrizioni e senza fornire indicazioni delle dimensioni dei quadri, se non genericamente (talvolta “grande” o “piccolo”), non disdegna di segnalare le copie o indicare “di mano ordinaria” per un “Salvatore con il mondo in mano”, “mano vecchia poco bello” per quello raffigurante san Carlo, “mano romana bello” per una piccola *Madonna* e “vecchia di poco valore” per un’altra.

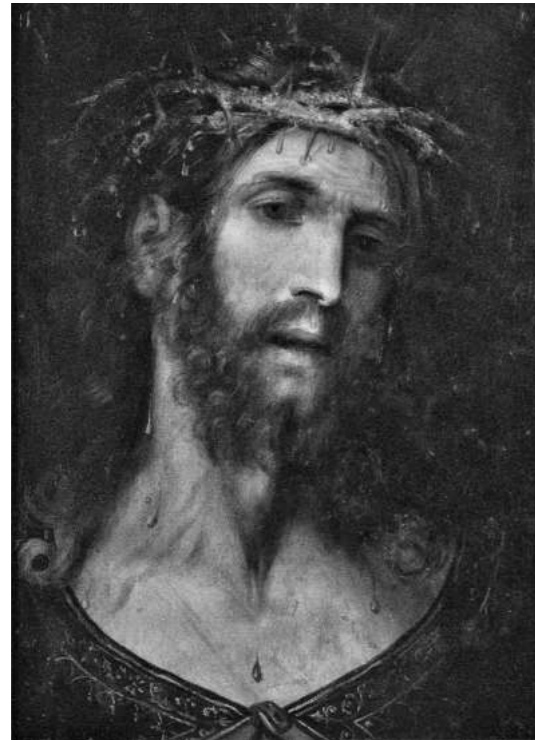
Il confronto con l’inventario del 1629 aiuta in qualche caso ad avere una migliore comprensione, aggiungendo qualche dettaglio utile.

I primi quadri elencati sono riferiti a Bassano, due grandi e uno piccolo, ma per conoscere cosa raffigurassero dobbiamo utilizzare il secondo inventario, che dà come soggetti dei primi due solamente “la divisione di Lotte et Abramo” (forse due momenti della stessa vicenda?) e dell’ultimo “un Evangelio”. In considerazione della presenza di un probabile originale di Francesco Bassano fra i quadri del fratello Ludovico, si può ritenere che anche questi possano effettivamente provenire dalla bottega. L’interesse per la pittura veneta è confermato anche da due quadri registrati come copia da Paris Bordon, un *Ecce Homo*, soggetto che ebbe molta fortuna, e un *Pastore con pecore*⁴⁷.

Non potevano mancare in una dimora patrizia i ritratti di famiglia: uno “grande” di Gerolamo con la moglie Fausta, un altro, sempre “grande”, con il solo Gerolamo, che nel 1629 è specificato essere “vestito di tela d’oro bianco”, e infine un ritratto del figlio Angelo Gerolamo, probabilmente fatto realizzare da lui stesso, e quindi posteriore alla morte del padre.

Era poi presente una raffigurazione di Antonio Calmona, che fu segretario del Consiglio segreto di Milano fra gli anni sessanta e ottanta del Cinquecento⁴⁸, del quale conosciamo la fisionomia da due medaglie, la prima a trentaquattro anni eseguita da Pietro Paolo Tomei, e la seconda del 1570⁴⁹. Ben poche sono le notizie di Calmona e non siamo in grado

3. Il Sordo
Cristo incoronato di spine
Milano, Pinacoteca
Ambrosiana



4. Il Sordo
La Vergine addolorata
Milano, Pinacoteca
Ambrosiana



di comprendere i motivi che portarono Legnani a possedere un suo ritratto, forse per un rapporto di amicizia fra loro, per particolari favori che il segretario gli aveva fatto, o ancora per un dono. Dello stesso autore di questo quadro era una “Madalenina”.

Nel solco della tradizione lombarda troviamo il *San Sebastiano* attribuito a Bramantino, e nel 1629 divenuto di Bramante. È probabilmente un'ulteriore prova della fortuna del dipinto del Suardi in collezione Rasini⁵⁰, già attestata da una copia tardocincentesca, che Tanzi suggerisce potrebbe essere collocata nell'ambito di Giovanni Paolo Lomazzo. È suggestivo pensare che si tratti proprio di questo quadro, ipotesi non così priva di fondamento in considerazione della qualità della collezione Legnani e della probabile attendibilità delle attribuzioni dell'inventario del 1615⁵¹.

Nella stessa direzione si collocano il quadro “di una Herodiade bella”, copia da Bernardino Luini, tre altre copie da Aurelio Luini (*Santa Lucia*, *Santa Maddalena*, *Carità*), e un possibile originale di quest'ultimo, cioè un “santo Gerolamo piccolo”.

Numerose sono le attestazioni a Milano di un pittore di nome “il Sordo”, sia in chiese (Sant'Ambrosino degli Scolari e una cappella presso Santo Stefano) sia in collezioni private (Federico Borromeo, Manfredo Settala, Cesare Monti, Giovanni Battista Visconti, Orrigoni)⁵². La prima risale al 1583, quando era al seguito di Valerio Profondavalle nella decorazione del palazzo ducale⁵³.

La “coronazione di spini” e la “Madonina” nella quadreria Legnani, nel 1629 ricordati come un “Salvatore” e una “Madona”, non dovevano esse-

re dissimili dal *pendant* dell'Ambrosiana riferito al “Sordo” negli elenchi della collezione di Federico Borromeo (figg. 3-4). Dello stesso era anche una “Santa Madalena”, definita “grande”, ma il confronto fra i due inventari consente di individuare anche un quarto quadro, cioè una “Santa Catterina copiata dall' detto Sordo [sic]”, che nel 1615 era detta copia da Luini. La “Maddalena” Legnani sarebbe una significativa conferma di quei riferimenti culturali che contraddistinguono il pittore, fra i quali vi è appunto, come ha osservato Frangi, Bernardino Luini⁵⁴.

Ai primi anni della presenza a Milano del pittore si può ragionevolmente assegnare il *San Gerolamo* di Camillo Procaccini, che nel soggetto riprende il nome del committente, il quale aveva altri quadri che raffiguravano il santo eponimo. Camillo aveva avuto in Pirro Visconti Borromeo il primario committente e in Lomazzo un efficace sostenitore: non stupisce quindi che Legnani, il quale intratteneva rapporti con la famiglia del primo e ben conosceva il secondo, abbia voluto aggiungere alla propria piccola ma significativa raccolta una sua opera.

Tre quadri di natura morta – “ucelli in una bacila” e due con frutti “uva, et persici” e “alberges”⁵⁵ – recano l'indicazione “mano di Antonio Mar.no”, che scioglierei, pur dubitativamente, in Mariano, contratto con una forma abbreviativa diffusa all'epoca. Con questo nome si conosce Antonio Mariani della Cornia o della Corgna, copista per il cardinale Federico Borromeo, che, da un punto di vista cronologico, sarebbe compatibile, ma non è noto per una produzione di nature morte⁵⁶. Nulla si sa invece di

un altro Antonio Mariano, questa volta specialista nel settore, ricordato solo in un manoscritto seicentesco a Napoli⁵⁷.

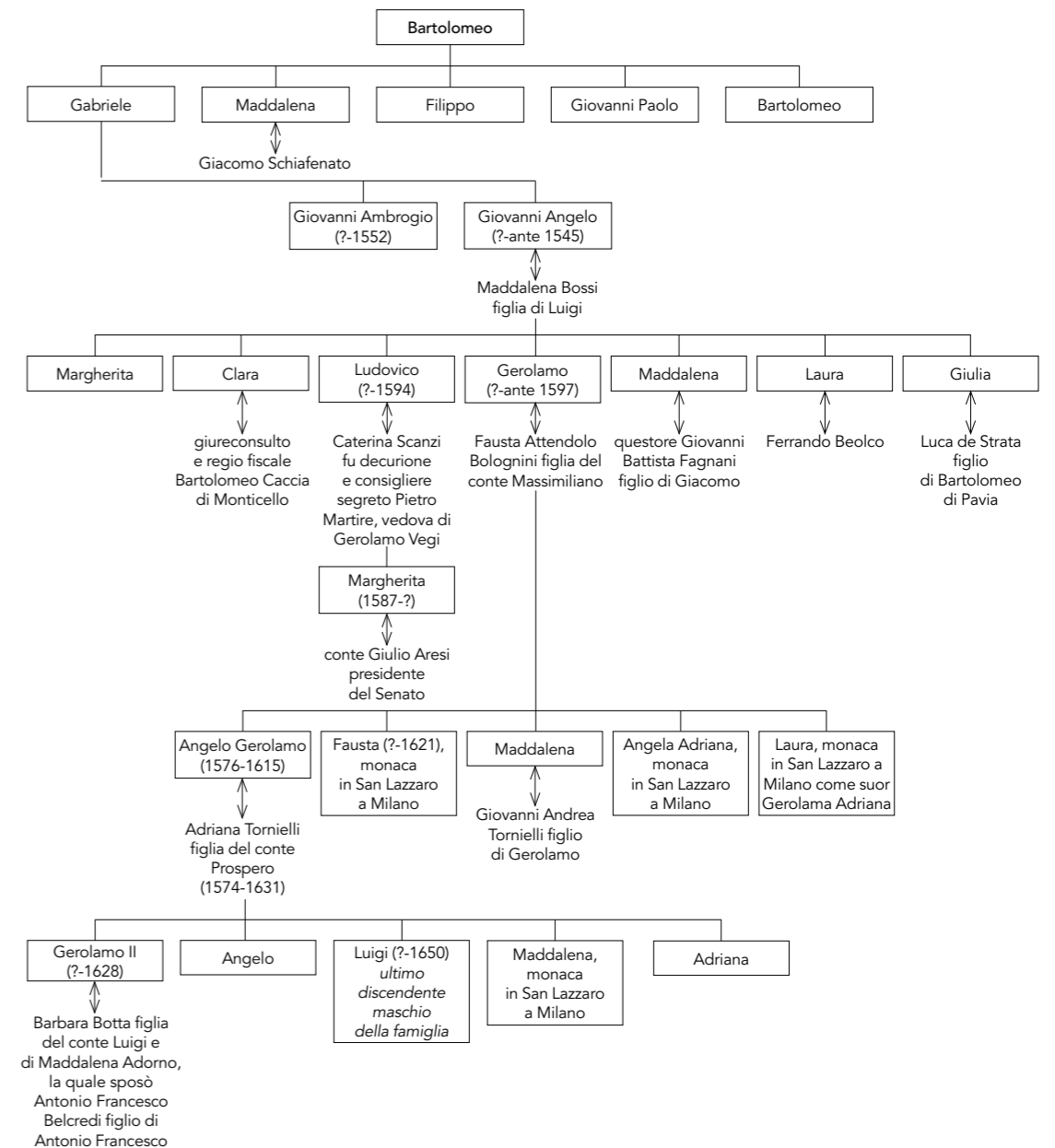
“Un Christo in croce” era di “mano di Gio: Batta Gualtiero”, un pittore definito “milanese” pressoché sconosciuto. A livello documentario è noto un suo quadro raffigurante la *Maddalena* per la certosa di Pavia, pagato 480 lire nel 1616⁵⁸. All'inizio dell'Ottocento era anche ricordata una *Nascità di Gesù* “dipinta sulla pietra di paragone” sotto l'ancona dell'altare della sacrestia della stessa certosa, datata intorno al 1620, probabilmente la stessa ancora in loco, e il pittore era detto fiammingo⁵⁹.

Dalle Fiandre proveniva sicuramente Herri met de Bles, il Civetta, al quale è riferito un “paesino”

e probabilmente era fiammingo anche il “Gaspar” ricordato per un altro “paesino”. Immane è “Luca d'Olanda”, cioè Lucas van Leyden, con un “quadretto di fiamenghe con un gioco di scavo”. Nel 1629 gli è attribuita anche una “Lucretia romana”, forse una raffigurazione pittorica esemplata sulla sua nota incisione del *Suicidio di Lucretia*⁶⁰.

Un altro fiammingo era Giovanni della Rovere, italianizzazione di Roveri d'Emes secondo Lomazzo⁶¹, detto proprio “il Fiamengo” o “il Fiamenghino”, padre dei più noti Giovanni Battista e Giovanni Mauro, documentato a Milano dagli anni cinquanta del Cinquecento⁶². Quasi certamente fu lo stesso Legnani a commissionargli una serie di quadri raffiguranti i “Trionfi del Petrarca”, cioè “Paesi”, come

Genealogia della famiglia Legnani



li definisce l’inventario del 1629. Le sei allegorie di Amore, Pudicizia, Morte, Fama, Tempo ed Eternità godevano di particolare successo soprattutto nelle miniature, ma sono presenti anche su cassoni nuziali o negli arazzi⁶³.

Dello stesso Giovanni della Rovere, Gerolamo possedeva anche “Un Christo nel horto in tela grande”, che era collocato nella residenza al Guado delle Fontane.

Appendice

1615 dicembre 3 Inventario dei beni del fu Angelo Gerolamo Legnano

Archivio Storico Diocesano di Novara, Opera Pia Tornielli

Inventario generale de tutti li beni, mobbili et immobili appartenenti a gli heredi del molto illustre signore Angelo Legnano, che giacciono in Milano, et presso la signora Adriana come tutrice

[...]

Pitture

Doi quadri grandi di mano di Bassano et un altro piccolo del istesso	3
Un quadro grande de Angelica, et Medor di mano di Simon Venetiano	1
Un quadro grande del ritratto del signor Hieronimo et signora Fausta	1
Un altro quadro grande con il ritratto del signor Hieronimo	1
Un quadro d’un Ecce Homo, che viene da Paris Bordone	1
Una coronacione di un Pastore del istessa mano, et grandezz	1
Un pezzo di quadro grande di una dormiente con una testa di morte	1
Un Santo Gerolamo grande di mano del Porcacino, cioè Camillo	1
Una Santa Lucia, una Madalena, et una Carità copia di Aurelio Lovino	pezzi 3
Un quadro di una Herodiade bella, copia del Lovino vechio	1
Un quadretto d’una Santa Catterina copia del istesso Lovino	1
Una Santa Madalena del Sordo grande con cornise dorata	1
Un santo Gerolamo piccolo mano del Lovino	1
Un Christo in croce mano di Gio: Batta Gualtiero	1
Un descendimento di croce in marmo di Simone Veneciano	1
Una coronatione di spini mano del Sordo	1
Una madonina del istessa mano del Sordo	1
Un San Sebastiano mano di Bramantino	1

Un paesino mano di Gaspar, et uno mano del Civetta boni	2
Un Santo Carlo mano vechia poco bello senza cornise	1
Un quadro de ucelli, in una bacila di mano di Antonio Mar.no	1
Un quadretto di uva, et persici, et modi alberges di detta mano	2
Una Madonina mano romana bello con il suo sendalle	1
Un quadretto di fiamenghe con un gioco di scavo di Luca d’Olanda	
Un ritratto del segretario Calmona	
Una Madalenina parimente del istessa mano	
Sei pezzi delli trionfi del Petrarcha mano del Fiamenghin vecchio	
Un Salvatore con il mondo in mano, et di mano ordinaria	
Una Madona vechia di puoco valore nella camera delle donne	
Un ritratto del s.r Angelo	
[...]	
Inventario de beni mobili et immobili, che giacciono nel luogo del Guado delle fontane	
[...]	
Pitture	
Un Christo nel horto in tela grande vechio, del Fiamengo vechio	
Una paese a guazzo dell’istessa grandezza con un S.to Hierolamo	
Un Santo Hieronimo piccolo a guazzo, et una Pietà piccolo	
Un Christo in croce di vetro vechio, et piccolo	
Un quadretto a guazzo d’una femina, che si cava un spine d’un piede di rozza mano	

1629 settembre 15 Inventario dell’eredità di Gerolamo II Legnano

Archivio Storico Diocesano di Novara, Opera Pia Tornielli

Inventario delli mobili, immobili, redditi, crediti, debiti, raggioni, scritture, et altri ritrovati nell’heredità del quondam ill.re sig.r Gerolamo Legnani...	
[...]	
Quadri diversi	
Duoi quadri grandi dell’ Bassano vecchio cioè la divisione di Lotte et Abramo	
Un quadro d’un Evangelio della stessa mano	
Un quadro d’Angelica, et Medoro grande di mane di Simone Venetiano	
Un quadro piccolo dell’istessa mano sopra la pietra di paragone	
Doi quadretti di Paris Bordone, cioè un Ecce	

huomo, et un pastor et peccore	
Un quadro d’una nuda con la morte sotto il braccio sinistro di puoco valore	
Un quadro dil Civetta, et un di Luca d’Olanda	
Un Santo Sebastiano dil Bramante, et un Salvatore dil Sordo	
Un santo Gerolamo dell’ signor Camillo Proccacino, et un piccolo dell’ Luino	
Una Madona dell’ Sordo	
Una Santa Catterina copiata dall’ detto Sordo	
Duoi quadri di frutta piccoli	
Un altro d’uccelli morti, et un piatto	
Un paesino di Gaspare	
Sei paesi del Fiamenghino, trionfi del Petrarca	
Quattro quadri cioè tre Vergini, et un Salvatore	
Un Santo Carlo	
Una Madonina sopra il rame con santo Giuseppe	
Un Erodiade dell’ Luino	
Un quadro d’una Lucretia romana mano di Luca d’Orlando	
Un Cristo in croce mano dell’ Gualtero	
Una Madona di ricamo	
Un quadro grande dell’ quondam signor Gerolamo vecchio, et signora Fausta	
Un ritratto dell’ quondam signor Angelo	
Un altro dell’ quondam signor Gerolamo iuniore	
Doi quadri vecchi sopra la tela, cioè un Santo Gerolamo, et li tre Apostoli nell’horto	
Un ritratto dell’ quondam sig.r Gerolamo seniore vestito di tela d’oro bianco	
Una Madona con il figliolo in braccio	
[...]	

Mobili nella casa al Guaì lodesano

[...]

Quadri

Un Salvator nell’horto grande del Fiamenghino vecchio	
Doi quadri di Santo Gerolamo un piccoletto che era mio di Adriana	
Un quadro di una che si leva un spino dal’ piede	
Una Pietà grande, che era mio all’ letto Adriana	
Un Santo Gerolamo piccolo	
Un Christo in croce sopra il veluto nero piccolo, che era mio d’Adriana	
Un Santo Carlo piccolo con una copertina avanti	

Ringraziamenti

Il direttore e il personale degli Archivi di Stato di Milano e Pavia e dell’Archivio storico civico del Comune di Pavia, Francesco Frangi, Anna Elena Galli, Alessandro Morandotti, Cristina Quattrini

¹ Grassi, Grohmann 1989, p. 267.

² Si utilizza qui la forma moderna “Legnani”, anche se i documenti spesso utilizzano Legnano, Lignano ecc. Allo stesso modo si preferiscono Ludovico a Lodovico, Gerolamo a Girolamo, Gieronimo, Ieronimo, Hieronimo, spesso utilizzati nelle differenti forme. Si veda la ricostruzione della genealogia familiare a p. 309.

³ Archivio Storico Civico di Pavia (d’ora in poi ASCPv), *Pergamene Marozzi*, nn. 28, 29.

⁴ D’Amico 1994, p. 37.

⁵ I Legnani ebbero anche in enfiteusi dal monastero dell’Annunziata un sedime con due sostre per il deposito di legname, mentre è documentato l’affitto di un altro contiguo chiamato la “confetaria”, utilizzato per la lavorazione del cuoio, confinante con la fossa comunale (Archivio di Stato di Milano, d’ora in poi ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Paolo Settala, b. 10898, 1547 luglio 18 e 1580 aprile 30). Nel 1585 furono oggetto di nuovi atti per la cessione dei miglioramenti fatti dai Legnani agli stessi sedimi (ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Ambrogio Settala, b. 17184), ma in seguito furono rivenduti al monastero (ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 481).

⁶ Furono i Bascapè a vendere i beni al Guado delle Fontane e i diritti d’acqua (ASCPv, *Pergamene Marozzi*, nn. 33, 34, 35, 43). Il dazio grande di Susa o del pedaggio era stato affittato dai Legnani per sei anni per quattordicimila scudi totali, di cui diecimila versati subito, ma a causa della guerra non poterono riscuoterlo che per tre anni e mezzo. Con loro si associarono Giovanni Giacomo Benzi di Chieri e Pietro Broia per un quarto. I Legnani prestarono inoltre al duca e alla duchessa di Savoia in varie occasione diverse somme di denaro. Nel 1547 gli eredi Benzi cedettero la loro quota di credito ai Legnani (ASCPv, *Pergamene Marozzi*, n. 47, 52).

⁷ Nel testamento, datato 28 novembre 1550, Giovanni Ambrogio chiese di essere sepolto nella propria tomba nella chiesa di San Bartolomeo, dove già erano stati inumati i suoi parenti, con l’accompagnamento di dodici sacerdoti, sei croci e dei frati di Santa Maria della Pace; ai fratelli Bartolomeo e Giovanni Paolo destinò venti lire ciascuno e al servitore Matteo Squarciafichi cinquanta scudi, lasciò eredi i nipoti Ludovico e Gerolamo, nominando quali esecutori il fratello Giovanni Paolo, Pietro Martire Scarlioni fu Maffeo, marito della nipote Margherita De Magrera, e Francesco Bernardino Prata fu Cristoforo, marito dell’altra nipote Lucia Gallina (ASCPv, *Pergamene Marozzi*, n. 50).

⁸ Il De Comite fu anche presente al suo testamento.

⁹ ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Paolo Settala, b. 10898, 1581 aprile 11.

¹⁰ Le quote investite dai De Comite erano di minor entità: nel 1681, ad esempio, Giuseppe intervenne con circa 19.000 lire, in denaro contante, merci e crediti. La casa dove si svolgeva l’attività di produzione e di commercio era quella del De Comite, il quale aveva anche facoltà di trafficare sui cambi e in altre attività.

¹¹ Il 10 aprile 1596 Giuseppe De Comite diede conto dell’amministrazione della società ad Angelo Gerolamo Legnani, figlio ed erede di Gerolamo, dal quale risultò debitore di 29.071 lire e 6 soldi, a fronte del capitale investito di 55.618 lire 8 soldi e 9 denari. Sulla base dei calcoli l’investimento aveva reso circa il 5,8% fra il 1582 e il 1595. Nel 1589 Gerolamo aveva ritirato 18.000 lire (ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Ambrogio Settala, b. 17185). Nel 1615 Luigi Del Conte aveva ancora in deposito 7000 lire di Angelo Gerolamo Legnani (Archivio Storico Diocesano di Novara, d’ora in poi ASDNo, *Opera Pia Tornielli*, 1615 dicembre 3).

¹² Nel 1577 (4 settembre) il molto magnifico signor Gerolamo Legnani creò procuratore il notaio Ludovico de Palude perché prestasse fideiussione davanti al pretore di Lodi a favore dei cognati, conti Claudio e Federico, che non avrebbero offeso i deputati e il cancelliere della comunità di Sant’Angelo Lodigiano, dove

erano consignori. Immediatamente dopo Federico si impegnò a tenere rilevato Gerolamo dalla promessa fatta (ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Paolo Settala, b. 10897).

¹³ ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Ambrogio Ferno, b. 21779, 1595 aprile 29 e maggio 30.

¹⁴ Cremonini 2013, p. 93.

¹⁵ ASMi, G. Sitoni Di Scozia, *Theatrum genealogicum familiarum illustrium, nobilium et civium inclytæ urbis Mediolani*, Milano 1705, manoscritto.

¹⁶ A Gerolamo dovevano inoltre essere versati una tantum dal fratello trecento scudi (ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Ambrogio Settala, b. 17185, 1586 agosto 12). Ludovico dovette lasciare la casa paterna e si trasferì prima in San Pietro in Cornaredo e poi in San Martino in Nosiggia.

¹⁷ Nel monastero di San Lazzaro già si trovavano le due zie, Angela Adriana e Gerolama Adriana Legnani.

¹⁸ La tutela delle due figlie femmine fu assunta dalla nonna prima e poi dallo zio Giovanni Andrea Tornielli, che aveva sposato Maddalena Legnani.

¹⁹ Lo dichiara la madre stessa: “dum vivebat, nullam propriam certam habebat habitationem” (ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 482).

²⁰ “Cinque quadri de antenati Legnani”, collocati nella “camera della fontana”, insieme a “novi altri pezzi di quadri con diversi paesi” e due *San Gerolamo* in altri locali (ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 494).

²¹ ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 493.

²² Lomazzo 1587, p. 107.

²³ La pietra di paragone è una varietà di diaspro nero che era adoperata particolarmente per saggiare la qualità dell'oro. Il dipinto di Strasburgo è in effetti realizzato su un supporto lapideo nero, costituito però da ardesia.

²⁴ Miller 1999, p. 101.

²⁵ Lottici 2018-2019, pp. 92-93.

²⁶ Il documento è datato 23 giugno 1561 (ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 489).

²⁷ La lettera di Caterina Landi è del 25 gennaio, ma è priva dell'indicazione dell'anno (ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 489).

²⁸ ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Antonio Sola, b. 13560, 1575 gennaio 28.

²⁹ Al contratto tra la certosa e Peterzano figura fra i testimoni Giovanni Paolo Settala fu Giovanni Domenico, notaio dei Legnani. Segnalo inoltre che al primo posto fra i padri della certosa in quegli anni figura Ugo Litta (ASMi, *Atti dei notai*, Gerolamo Albricci, b. 17316).

³⁰ Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Battesimi, R 27 (3).

³¹ Gorio 2015, p. 34.

³² Fagnani 1591.

³³ La servitù era composta da dieci persone: un cameriere, due staffieri, uno spenditore, un carrozziere e un famigliaio di stalla, una donzella e una fantesca, e marito e moglie di cui non sono specificati i compiti.

³⁴ L'inventario lo ricorda come “Carlotto” e permette riconoscerlo in don Carlos e non in Carlos Lorenzo, avuto nel 1573 da Anna d'Austria, peraltro morto infante.

³⁵ Archivio Borromeo Isola Bella (d'ora in poi ABIB), *Famiglia Borromeo, Quadri, lapidi e ritratti*, 1676 aprile 14. Il documento è trascritto a cura di Daniele Santambrogio sul sito internet dell'associazione Vivere il palazzo e il giardino Borromeo Arese di Cesano Maderno www.vivereilpalazzo.it nella sezione “Archivio documenti e tesi” (consultato in data 25 ottobre 2019) e in Mazzotta 2012-2013, pp. 368-372. Si veda inoltre Morandotti, Buganza 2011, p. 390.

³⁶ Il quadro è citato nella “Galleria grande” del palazzo di Milano nel 1704, “Un Signore che scaccia dal tempio i venditori di

Giacomo Bassano d'on. 36 e 27 ½ con cornicetta nera et cornice intagliato e indorato”, ma nel 1834 si trovava all'Isola Bella nei camerini che precedono la galleria del Berthier, “n. 328 Il tempio di Gerusalemme Bassano”, dove è nuovamente ricordato all'inizio del Novecento, “Stanza del Pellegrino: n. 11 Cristo che scaccia i mercanti dal tempio del Bassano m. 2.07 × m. 1.65”, collocazione che è ancora quella odierna (ABIB, *Famiglia Borromeo*, Inventari). In questo caso non è presente una scritta antica a pennello sul dorso, “Ex hereditate co. Bart. Aresii”, come in altri quadri ancora nella collezione. Per le prime considerazioni sulla fisionomia della collezione di Bartolomeo Arese si veda Morandotti 2011, p. 32.

³⁷ Entrambi gli inventari sono conservati in ASDNo, *Opera Pia Tornielli*. Si trascrivono in Appendice relativamente ai quadri.

³⁸ ASCPv, *Archivio Marozzi, Famiglia Botta Adorno Belcredi*, b. 204, f. 493.

³⁹ L'edificio si trovava nell'area fra gli attuali civici 15 (casa Porro Lambertenghi) e 19.

⁴⁰ L'intervento del Buzzi si era reso necessario per una vertenza fra Gerolamo e le monache di Sant'Agostino, che avevano acquistato parte degli immobili confinanti appartenenti alla prepositura dei Santi Maria e Domenico di Carugate per ampliare la clausura. Volevano appoggiarsi per costruire sul muro divisorio, che il Legnani sosteneva essere di sua piena proprietà. In attesa di definire la questione fu trovato un accordo con il quale le monache si impegnarono a fare ripristinare il muro a loro spese se si “deteriorasse notabilmente con crepature o altri gonfiamenti o si storgesse o per difetto d'umidità d'acqua che offendesse si il muro come l'intonegatura et pitture [...] et questo tante volte quanto sarà il bisogno, in modo che sempre s'habbia da mantenerlo sano et buono come hora se ritrova salvo però la vecchiezza et divino giudizio”. La descrizione del muro fatta dal Buzzi il 15 maggio è molto precisa: era “di contro alla maggior parte della sala dil detto s.r Legnano distante braccia 10 in circha cominzio alla muralia in testa alla corticella inante a detta sala andando verso sera longo braccia 16 ½ et puoi fa angolo volatandosi verso setentrione longo braccia 11 ½ e quivi fa cantone voltandosi verso sera per braccia 4 ¼ a congiungersi nella muralia tra la detta corte et li chamarini che servono la detta sala alto braccia 10 ½ come detto coperto de coppi una parte piove nella parte che sarà verso il detto monastero con sotto una fassa de cotto osia dado, et n'altra parte piove verso il detto s.r Legnano con sotto un bono gussone de cotto come si conviene per coprire il detto muro, qual è bonissimo, sano, dritto et senza difetto, bonissimo intonegato senza crepature et ben depinto di quadratura, architettura et a paesi tutte colorate et v'è apoggiato uno pozo con suo ornamento de vivo et due finestre polattine, una a mezzo et l'altra vicino alla detta gussa per braccia 1 ½ in circha et nella parte che sarà verso il detto monastero è tutto intonegato con la detta fassa osia dado sotto li coppi” (ASMi, *Atti dei notai*, b. 17185, 1596 maggio 17).

⁴¹ Nell'inventario stilato nel 1615 in morte di Angelo Gerolamo Legnani, figlio di Gerolamo, era ricordato “un carnero con dentro le Imprese de ss.ri Legnani vecchi” (ASDNo, *Opera Pia Tornielli*, 1615 dicembre 3).

⁴² ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Ambrogio Visconti, b. 12524, 1593 novembre 24.

⁴³ Terzaghi 2013, pp. 13-27. Giovanni Erasmo è anche il finanziatore del restauro nel 1608 della facciata della collegiata di Santo Stefano di Vimercate, dove la famiglia aveva il patronato della cappella di Sant'Ambrogio (*La collegiata* 2008).

⁴⁴ ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Paolo Settala, b. 10897, 1576 settembre 25.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Nel 1629 i quadri erano quarantadue, ma si notano alcune differenze.

⁴⁷ Nell'inventario del 1615 è definito una “coronazione”.

⁴⁸ La casa di abitazione “del signor secretario Antonio Calmona” si trovava “ove al presente si vede la piazza di San Fedele” ed era

stata venduta il 7 novembre 1599 al padre gesuita Giulio Negrone (Bösel, Karnes 2007, p. 209, nota 30). Possedeva anche una casa a Sartirana nei pressi di Pavia (Lova 2013).

⁴⁹ Leydi, Zanuso 2015, p. 52.

⁵⁰ All'inizio del Seicento era a Roma in collezione Aldobrandini.

⁵¹ M. Tanzi, in *Bramatino* 2012, pp. 288-294, n. 30. Un'immagine della copia è riprodotta a p. 288.

⁵² In realtà probabilmente sono almeno tre diversi artisti accomunati da questo soprannome. Un secondo dovrebbe essere il Sordo che copia l'albero genealogico per i Trivulzio (Squizzato 2013, pp. 123-124, 201), e infine il “Sordo mio pittore”, citato dal canonico Flaminio Pasqualini nel 1674-1675 (Berra 2008, pp. 69, 88).

⁵³ Bona Castellotti 1991 e, in particolare, F. Frangi in *Pinacoteca* 2006, pp. 238-241, n. 298.

⁵⁴ F. Frangi in *Pinacoteca* 2006, p. 241.

⁵⁵ “Certi persici grossi d'una prugna chiamati Alberges, comincia-no di giugno ad esser buoni” (Tanara 1650, p. 340).

⁵⁶ Di Macco 1994; Di Macco 1988, pp. 96-98.

⁵⁷ *La natura morta* 1989, II, p. 963.

⁵⁸ “Giovanni Battista Gualtiero pittore in Milano pagato per il quadro della Madalena £ 480” (Battaglia 1992, p. 190).

⁵⁹ “Sotto all'ancona del detto altare vedesi dipinta sulla pietra di paragone la nascita di Gesù Cristo, essa è opera di Giovanni Battista Gualtieri Fiamingo” (Baggi 1817, p. 47).

⁶⁰ Sull'artista si veda in ultimo: *Lucas van Leyden* 2017.

⁶¹ Morigia scrive che, nativo di Anversa, venne a Milano da giovane e qui si sposò, aggiungendo che erano più di quarantacinque anni che viveva in città (Morigia 1595, p. 281).

⁶² *Un seminario* 2017, pp. 16-17.

⁶³ Prince d'Essling, Müntz 1902.



Qualche nota sulla famiglia e la bottega di Peterzano a Milano

Sergio Monferrini

Peterzano era a Milano nel 1572 e aveva preso residenza in Santo Stefano in Nosiggia per poi spostarsi in San Babila, nella cui parrocchia è documentato ancora nel 1580. Solo in seguito si trasferì in San Giorgio al Pozzo Bianco, dove però era già stato il 27 marzo del 1575 come padrino di battesimo di Caterina, figlia di messer Stefano Ceruto e di Marta Brambilla¹. Questa fu la definitiva parrocchia del pittore, forse già nella casa del Corpus Domini, dove sappiamo risiedeva qualche anno dopo. Il 24 febbraio 1584 Peterzano si sposò nella chiesa di San Giorgio prendendo in moglie madonna Angelica Ferrari del fu Bernardo², di circa diciotto anni più giovane, alla presenza del parroco, di messer Giovanni Antonio Zuffi della parrocchia di San Paolo in Compito e di messer Battista Villa, che invece era della parrocchia di San Babila³. Il barbiere Zuffi era probabilmente un amico di Peterzano, che lo aveva già nominato procuratore il 12 novembre 1580 per una transazione con il suo padrone di casa⁴ e che sarà presente anche al contratto di apprendistato di Merisi di lì a pochi mesi⁵. La cerimonia non era stata preceduta dalle consuete pubblicazioni, e ciò era stato possibile in virtù di una specifica licenza dell'arcivescovo. Il documento non si è conservato rendendo impossibile conoscere i motivi della segretezza dell'atto, forse per la notevole differenza di età fra gli sposi o per evitare possibili scandali e mormorazioni nello scoprire che la coppia era convivente e non regolarmente sposata come creduto da tutti. I testimoni erano tenuti alla riservatezza e quindi la loro scelta dovette cadere su persone ben note e affidabili: questo induce a ritenere che non solo Zuffi ma anche Villa, che era di San Babila, dove aveva risieduto il pittore, fosse in stretti rapporti con Peterzano.

Se il giovane Caravaggio rimase probabilmente all'oscuro del matrimonio del suo maestro – entrò nella bottega ufficialmente il 6 aprile, sebbene, forse, la frequentasse già da qualche mese⁶ –, ebbe però modo di gioire, il 15 aprile 1586, in occasione della festa nuziale di Lucrezia Peterzano, nipote di Simone, e di messer Gerolamo Ferrari, figlio di Alessandro⁷, residente in San Paolo in Compito⁸. I due sposi rimasero a vivere insieme allo zio: sono documentati in uno "Stato delle anime", privo di indicazioni temporali⁹. L'elenco dei presenti in casa, oltre alla trentacinquenne Angelica, riporta la nipote Lucrezia di ventidue anni, il marito di ventisei anni, e due figlie, Caterina di tre anni e Margherita di un anno¹⁰.

Un controllo dei registri parrocchiali ha permesso di stabilire che la prima delle figlie fu battezzata il 18 febbraio 1587 e la seconda il 10 gennaio 1589; lo Stato delle anime è quindi da datare al 1589-1590. Questo giustifica anche l'assenza di Caravaggio, che a quell'altezza cronologica aveva già lasciato la bottega di Peterzano.

In seguito nacquero: Giacomo Francesco il 4 gennaio 1593, Giovanni Bartolomeo il 10 luglio 1595, Veronica Felice il 18 febbraio 1597, Agnese Marta il 23 gennaio 1602, Barbara il 16 agosto 1605 e infine Giovanni Battista il 30 novembre 1606¹¹.

Peterzano fu anche padrino di battesimo in due occasioni, a distanza di sei anni: il 20 novembre 1584 per Angelica figlia di messer Virgilio Del Conte e Vittoria Merli, che ebbe come madrina Angelica Airoidi, e il 28 maggio 1590 per Orazio Giovanni Battista, figlio di messer Giuliano Pozzobonelli e Angela sua moglie¹². Si tratta di due nomi noti nel campo della storia dell'arte lombarda: lo scultore in legno Virgilio Del Conte, ricordato da Morigia come uno dei "virtuosi" "nell'intagliare figure di legno, & altri intagli"¹³, e il ritrattista Giuliano Pozzobonelli, particolarmente legato ai Trivulzio¹⁴: entrambi risiedevano in San Giorgio, il primo almeno dal 1581 e il secondo almeno dal 1587¹⁵.

Del 1595 è una società stipulata fra Peterzano e il nipote acquisito Gerolamo Ferrari, della quale però non conosciamo nulla a causa della mancanza degli atti del notaio Orazio Albani che aveva rogato il documento¹⁶. Allo stesso modo non si sono conservati i testamenti che lo stesso Albani redasse nel 1598 per Simone, per il fratello sacerdote Giacomo, e anche quello rogato il 28 gennaio per Giovanni Battista Ferrari, fratello di Gerolamo¹⁷. Sono note le ultime volontà di Giacomo Peterzano dettate quattro anni prima a Treviolo, dove era ancora residente nel 1596¹⁸. Questa nuova attestazione lascia supporre che avesse deciso di trasferirsi a Milano a convivere con il fratello, ma non sono noti né il luogo né la data della sua morte.

Simone morì il 6 novembre 1599, all'età di sessantaquattro anni "vel circa", "ex febre acuta et epilepsia"¹⁹.

Prima di seguire le vicende familiari di Lucrezia e del marito, vale la pena di soffermarsi ancora sullo "Stato delle anime" citato. Nella casa di Peterzano, infatti, erano presenti anche due sedicenni, "Battista dil Sicco" e Francesco Malusato, che possiamo ragio-

nevolmente immaginare essere a bottega dal pittore. La datazione al 1589-1590 del documento consente di fissare la nascita dei due giovani al 1573 circa ed è ulteriore conferma del riconoscimento del primo nel pittore Giovanni Battista Secco da Caravaggio (il "Ioannes Baptista Siccus" ricordato dal cappuccino Vincenzo Donesana fra i pittori eccelsi di Caravaggio)²⁰. Giacomo Berra ha determinato al 1572-1573 la data di nascita del Secco, che, quindi, prima di spostarsi a Roma nella bottega di Federico Zuccari, aveva iniziato a imparare il mestiere da Peterzano. Anche l'altro giovane, di cui non è nota una propria attività come pittore, apparteneva quasi certamente a una famiglia di Caravaggio, infatti i Malusati sono ampiamente documentati nel comune bergamasco²¹, e si possono in particolare ricordare i signori Fermo, o Giovanni Fermo, definito anche "magister", e Bartolomeo Malusati, figli del fu signor Bartolomeo, testimoni ad alcuni importanti atti notarili della madre di Caravaggio nel 1578 e nel 1585²².

Appare così significativo che il Caravaggio e il Caravaggio, come era anche denominato il Secco, siano stati a studiare da Peterzano, avvicinandosi nella bottega o forse coabitando anche per qualche periodo. La presenza del primo a Milano doveva essere ben conosciuta nel paese d'origine e quindi costituire un canale preferenziale per indirizzare giovani desiderosi di imparare a dipingere presso un maestro di sicuro prestigio.

La successiva partenza del Secco per Roma pone interessanti interrogativi sullo spostamento del Merisi ed è anche possibile che chiarire le vicende del Caravaggio possa aiutare a comprendere meglio quelle del Caravaggio, ancora presente nel borgo natio il 1° luglio 1592 e documentato a Roma solo nel 1596²³.

Secco era certamente nella città dei papi nel 1599, ma faceva rientro nel paese natale forse già quello stesso anno. Solo intorno al 1608 si trasferì a Milano, nella stessa parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco dove era stato a bottega: il 5 aprile infatti era battezzato il figlio Carlo Francesco, di cui era padrino il giurconsulto collegiato Socino Secco, che abitava in San Pietro in Cornaredo²⁴. Lo stesso Socino era padrino anche di Angela Caterina l'11 aprile 1610²⁵. Nel 1609 Giovanni Battista firmava l'*Adorazione dei Magi* per la cappella che lo stesso Socino aveva fatto realizzare nella chiesa di San Pietro in Gessate (fig. 1)²⁶.

Secco risiedeva nella "Casa del chiesolo", dove è annotato nel 1610 con la moglie Felice Massaroli di trent'anni, i figli Gerolamo di cinque, Giulia di quattro e Carlo Francesco di due anni, e una serva²⁷. Il "chiesolo" non era altro che la piccola chiesa del Corpus Domini, che sorgeva lungo la Corsia dei Servi (oggi corso Vittorio Emanuele II) all'altezza dell'incrocio con via San Pietro all'Orto²⁸. La casa in questione

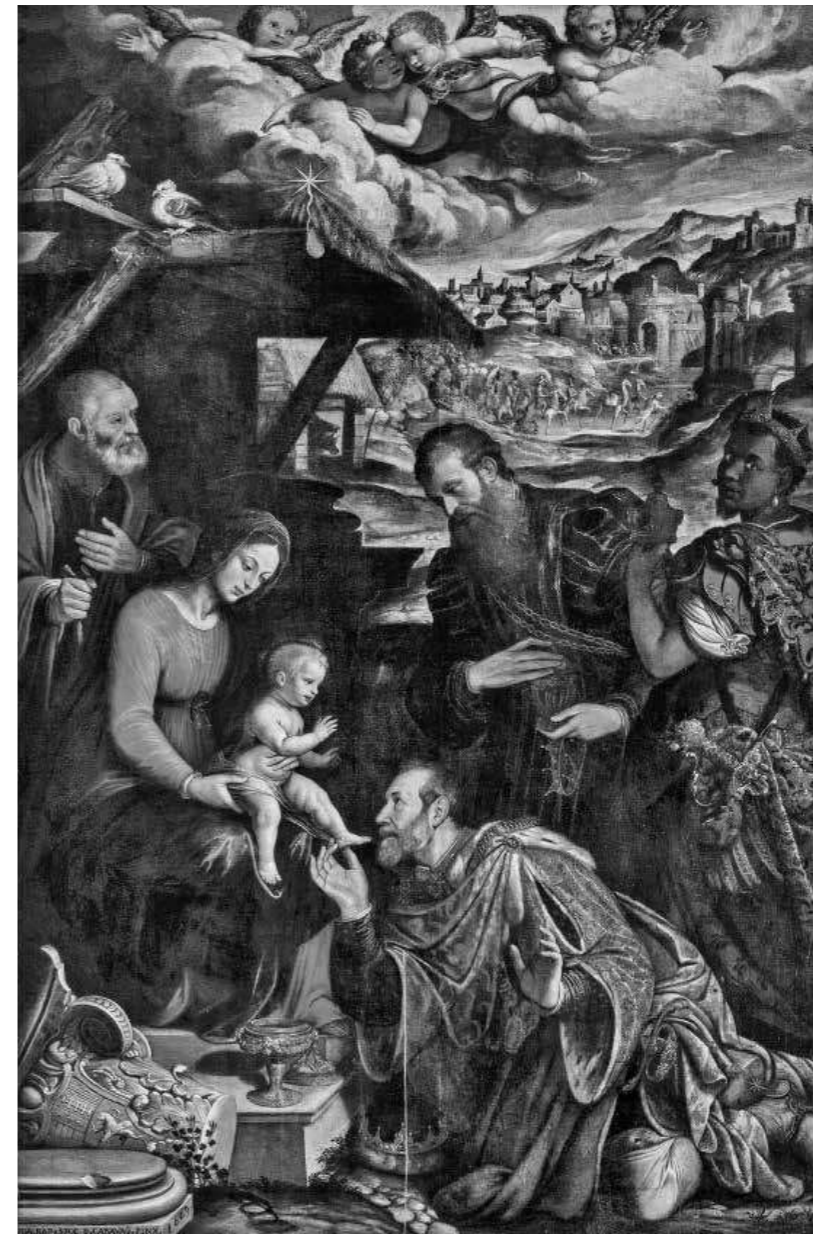
era quindi la stessa che aveva abitato Peterzano: a ulteriore conferma vi è la coincidenza di cambio di residenza di Lucrezia Peterzano e della famiglia proprio nel novembre del 1607, poco prima della festa di san Martino, tradizionale scadenza dei contratti d'affitto, per trasferirsi in Santo Stefano in Borgogna²⁹. Giovanni Battista Secco tornò quindi ad abitare nella casa che lo aveva visto giovane garzone di bottega e che per circa venti anni aveva ospitato Peterzano, forse anche con il desiderio di farsi riconoscere come continuatore dell'attività del suo ben più celebre primo maestro.

Per tornare alle vicende di Lucrezia e del marito, non è stato possibile individuare la professione di Gerolamo Ferrari, che nel 1604 aveva bottega nella parrocchia di Santa Tecla. Il fratello Giovanni Battista possedeva una casa con bottega in San Protaso al Campo, che Gerolamo vendette in parte (la bottega con una camera superiore), sempre nel 1604, ad Antonia Poliagio per 1800 lire, garantendosi però il diritto di riscattarla in nove anni e ricevendola in affitto per lo stesso periodo a 100 lire annue³⁰. Si trattò in effetti di un prestito al tasso del 5,6% garantito dall'immobile: Gerolamo evidentemente aveva bisogno di denaro. Il resto della casa infatti era gravato da un censo di 1330 lire, per il quale si pagavano ogni anno 80 lire.

Tre anni più tardi diede in cambio della casa 35 pertiche di vigna a Cornate d'Adda, sempre con la clausola del riscatto³¹, così da poterla liberamente vendere a Pietro Maria Macazio per 7900 lire, di cui 3600 subito e 2900 da pagare in tre anni al 5% d'interesse³². Le 1400 lire mancanti per arrivare all'intera somma concordata erano già state versate a Gerolamo che le aveva utilizzate per rimborsare a Cesare Degano il censo che gravava sull'immobile³³. A Cornate sembra concentrarsi l'interesse di Gerolamo che nel 1601 e 1602 acquistò terreni da Giovanni Battista e Gerolamo Figino fu Camillo³⁴. Vale la pena di osservare che Cornate si trova a una quindicina di chilometri in linea d'aria da Treviolo, dove il fratello di Peterzano era parroco.

Sempre nel 1604 Gerolamo prese in affitto per dieci anni dal Luogo Pio di Santa Corona 125 pertiche di terreni e alcune case fuori dai Corpi Santi di Porta Orientale, in parrocchia di San Babila, detti "Le casinelle", mediante Giovanni Guiccioni, che era stato testimone di battesimo del figlio Giovanni Bartolomeo nel 1595³⁵. La proprietà fu subito subaffittata³⁶.

Sembra che la gestione di proprietà immobiliari fosse una delle attività di Gerolamo, il quale infatti aveva preso in locazione anche una "possessione" al ponte di Seveso, nei Corpi Santi di Porta Nuova, da Pomponio Cavenago, nella quale era compresa una casa da nobile con giardino³⁷. Gli affitti percepiti gli permisero, ad esempio, di acquisire per poco più di



1. Giovanni Battista Secco
Adorazione dei Magi
Milano, San Pietro in Gessate

1300 lire dal capitano Giovanni Giacomo Lattuada due redditi annui di 55 lire e 5 soldi dalla comunità di Cornate e di 36 lire e mezza da quella di Colnago³⁸.

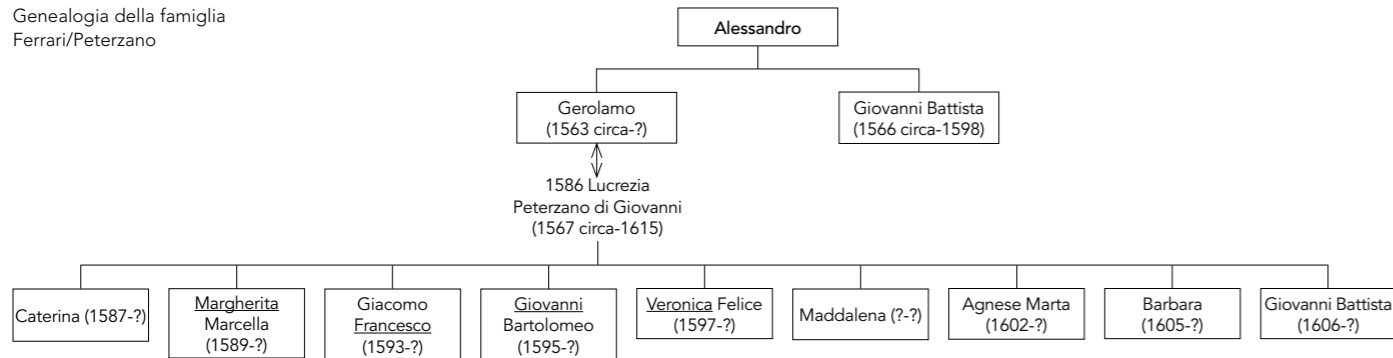
Le operazioni finanziarie però si rivelarono non molto felici e in breve Gerolamo si trovò ridotto quasi alla povertà, così che nel 1610 Lucrezia pose sotto sequestro i beni di Cornate per garanzia della dote di 6000 lire e del denaro che aveva prestato al marito, altre 7200 lire³⁹. Certamente l'azione legale era stata concordata fra i coniugi, ma Lucrezia appare più accorta nella conduzione dei suoi affari. Nel 1611 la donna, al termine di una vertenza con Antonia Poliagio, che pretendeva il pagamento degli interessi decorsi e del capitale prestato a Gerolamo, riuscì a trovare un accordo e a versarle solamente 500 lire⁴⁰. L'anno seguente invece acquisì vari terreni a Cornate dall'amico del defunto zio Simone, cioè Giovanni Antonio Zuffi, per 2000 lire, così da incrementare la proprietà di famiglia in quella località⁴¹. Nel frattempo i Ferrari si erano trasferiti in San Babila per poi spostarsi ancora in San Bartolomeo.

Il 2 agosto 1615 Lucrezia dettò le sue ultime volontà⁴², morendo di lì a poco. Destinò alle quattro figlie, Caterina, Veronica, Maddalena⁴³ e Barbara, una dote di 1500 lire ciascuna, con diritto di successione in caso di morte⁴⁴, pagabili anche in beni immobili, riservando agli eredi la facoltà di poterli redimere entro due anni. Una clausola prevedeva anche che, se la zia Angelica non avesse voluto convivere con gli eredi, avrebbe dovuto ricevere quanto Simone Peterzano le aveva destinato nel testamento ma, al posto dei mobili, la somma di dieci scudi. Da questo si evince che Lucrezia fu erede dello zio, dal quale ebbe non solo denaro ed eventuali immobili ma anche gli oggetti che erano presenti in casa e nella bottega, tra i quali forse anche qualche quadro e i disegni, salvo il pittore avesse deciso diversamente.

Ai figli Francesco e Giovanni⁴⁵ andò il resto dei beni, da dividere equamente fra loro, ma con l'usufrutto riservato al marito. Fra i testimoni figura Gerolamo Figino fu Annibale, abitante nella parrocchia di Santa Maria in Beltrade, che si dichiara suo "conosente", probabilmente appartenente alla famiglia dei noti archibugiari e armaioli⁴⁶.

Ringraziamenti

Il direttore e il personale dell'Archivio di Stato di Milano, Giacomo Berra, Francesco Frangi, Anna Elena Galli, A. Negrini, Alberto Zucco.



¹ Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Battesimi, R 27 (3).

² Angelica doveva risiedere in parrocchia di San Giorgio almeno dal 1584, come risulta da un battesimo che la vede madrina di Clemenza Gugiaro, figlia di messer Battista e Giulia Ferrari (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Paolo in Compito*, Registri, Battesimi, R 43 (3)).

³ “Fu celeb(rat).o da me ut. s(upr).a senza alcune pub(licatio).ni il matrim(oni).o fra m.r Simone Petranzano f(ilius) q(uondam) m.r Franc(esc).o et Mad(onn).a Angelica di Ferrari f(ilia) q(uondam) m.r Bernardo adi 24 feb(rar).o 1584 con licenza di Mons.r Ill. mo ut in filo variarum, p(rese).nti Gio Ant(oni).o Zuffi P.O. P. S. Paolo in compito, et m.r Battista Villa P.O. P. S. Babila di Milano” (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Matrimoni, R 27 (3)).

⁴ Comincini 2004, p. 17-22.

⁵ Berra 2005, p. 397.

⁶ Ivi, p. 200.

⁷ Alessandro Ferrari era ancora vivente il 21 settembre 1589, quando figura come padrino di battesimo (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Paolo in Compito*, Registri, Battesimi, R 43 (3)). Nel registro dei morti di San Giorgio sono riportate le annotazioni nel 1570 della signora Caterina d’Adda (5 luglio), moglie di Alessandro Ferrari, e di Lucia, sua figlia (11 settembre), ma non è possibile per ora stabilire se si tratti dello stesso Alessandro, padre di Gerolamo (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Defunti, R 27 (3)).

⁸ Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Matrimoni, R 27 (3). L’atto dotale di Lucrezia fu rogato dal notaio Nicolò Villa il 20 giugno 1586, ma è perduto (Archivio di Stato di Milano, d’ora in poi ASMi, *Rubriche dei notai*, b. 4867, citato in Miller 1999, p. 97).

⁹ Trascritto in ultimo in Berra 2005, p. 198.

¹⁰ Della prima furono padrini il dottor Francesco Bernardino Porro e la signora Caterina Torielli, entrambi di San Babila, e della seconda, Margherita Marcella, i signori Cesare Melzi ed Emilia Ferrari (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Battesimi, R 27 (3)).

¹¹ Giovanni Bartolomeo ebbe come padrini Giovanni Ghizzoni e Felice Meazza, che fu anche madrina di Veronica Felice, con Cristoforo Poiago, tutti della parrocchia di San Giorgio; Agnese Marta i signori Cesare Perego di San Babila e Isabella Crivelli di Santo Stefano in Borgogna; Barbara il signor Francesco Massaruolo di San Vito al Pasquirolo. Non sono indicati i padrini di Giovanni Battista (Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Battesimi, R 27 (3)). Francesco Massaruolo è da riconoscere nel notaio Francesco Massarola fu Gerolamo, che roga numerosi relativi a Caravaggio.

¹² Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Battesimi, R 27 (3).

¹³ Morigia 1595, p. 288. La residenza dello scultore era stata individuata già da Jacopo Stoppa (Stoppa 1995).

¹⁴ Squizzato 2013, pp. 78-80.

¹⁵ Mi riservo di pubblicare in altra sede i dati ricavati dai registri parrocchiali.

¹⁶ Le filze di Orazio Albani presentano lacune fra il settembre 1594 e il marzo 1596, fra il dicembre di quell’anno e il settembre 1598, e ancora dal settembre 1599 al gennaio 1615. L’individuazione dei documenti è stata possibile dall’esame della rubrica del notaio stesso: ASMi, *Rubriche dei notai*, Orazio Albani, b. 85.

¹⁷ Giovanni Battista morì il 2 febbraio “febre continua coreptus demum phreneticum factum” a trentacinque anni, in realtà doveva avere intorno ai trentadue anni (ASMi, *Popolazione*, p.a., b. 106). Lasciò erede Gerolamo, come si evince da documenti successivi, come, ad esempio, il versamento nel 1604 da parte di Gerolamo di 40 ducaton per un legato testamentario fatto a Giulio Antonio Cattaneo (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20856, 1604 marzo 9).

¹⁸ Petrò 2014, p. 78.

¹⁹ ASMi, *Popolazione*, p.a., b. 106. La data di morte è stata resa nota da Miller 2002.

²⁰ Donesana post 1607, ed. 1994, p. 248.

²¹ I Malusati fanno parte delle famiglie che fra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento ebbero accesso al consolato di Caravaggio (Di Tullio 2008-2009, p. 135).

²² Berra 2005, pp. 371, 374, 400.

²³ Sulla questione si veda Berra 2018.

²⁴ Si tratta di Socino Secco d’Aragona fu Francesco dei condomini di Calcio (BG), giureconsulto collegiato dal 1560, che morì nel 1614 (Berra 2013, p. 364), appartenente al ramo discendente da Marco. Il Morigia lo ricorda fra i dottori del Collegio viventi nel 1595 come “Socino Secco Aragonio de’ Sig. de Calzi” (Morigia 1595, p. 326). Come osserva Berra non va confuso con l’omonimo Socino Secco fu Francesco, del ramo discendente da Cervato, morto a Caravaggio nel 1604, per il quale il pittore fece la cappella del Rosario nel santuario della stessa località (Berra 2013, p. 350) e che ancora Morigia definisce “Cortigiano di honorate qualità, et di molti anni in Roma, et Scudiero decano di tre Sommi Pont.” (Morigia s.d., p. 91).

²⁵ Biblioteca dei Servi, Milano, *Parrocchia di S. Giorgio al pozzo bianco*, Registri, Battesimi, R 27 (3).

²⁶ Nella cappella fece porre una lapide in ricordo dei genitori Francesco ed Elisabetta Suardi. Il quadro era stimato “di gran valore” (Bossi 1708, p. 54).

²⁷ Archivio Storico Diocesano di Milano, *Archivio Spirituale, Sezione X, San Carlo XIV, Status animarum della Parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco*, 1610, n. 160, trascritto in Berra 2013, p. 352.

²⁸ L’oratorio aveva una sola cappella ed era retto da “alcuni gentiluomini a ciò deputati”, che si occupavano della distribuzione

di elemosine ai poveri e di dotare dodici fanciulle (Latuada 1737-1738, I, p. 167). La ricorda anche Gualdo Priorato: “Chiesa del Corpus Domini vicino la Chiesa di S. Maria de Servi, dove si fanno molte elemosine” (Gualdo Priorato 1666, p. 48). Fu soppresso e demolito nel Settecento e i beni incamerati nel brefotrofo.

²⁹ Alla fine di agosto i Ferrari erano ancora residenti in San Giorgio ma il 6 novembre risultano in Santo Stefano (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 agosto 23 e novembre 6).

³⁰ ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20856, 1604 gennaio 27. Solo due giorni dopo Gerolamo restituì 400 lire (ivi, 1604 gennaio 29). L’immobile era stato affittato nel 1595 e poi nuovamente nel 1602 a Camillo de Cavaleris o Canaleris, probabilmente un ciabattino, che a sua volta ne aveva subaffittato una parte a Giovanni Battista Fossano. Il contratto del 1602 prevedeva un affitto di sette anni a 412 lire l’anno, più un paio di scarpe o pantofole da donna di colore bianco, che probabilmente servirono per Lucrezia (ivi, b. 20854, 1602 maggio 22).

³¹ ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 agosto 13.

³² Ferrari e Macazio avevano stipulato un accordo scritto già il 2 luglio (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 agosto 14).

³³ Cesare Degano aveva acquisito il censo dal giureconsulto collegiato Aurelio Bianchi nel 1604 (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 agosto 14).

³⁴ Nel 1601 acquista da Giovanni Battista, in quel momento detenuto nel carcere “detto la comuna vecchia”, un campo e vigna di 36 pertiche per 1350 lire, e nel 1602 da Gerolamo altri terreni di 47 pertiche per 2585 lire. Il 3 dicembre 1601 è anche ricordata una vendita di immobili a Defendente Mazolo sempre a Cornate (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20854, 1601 settembre 3 e dicembre 3, 1602 marzo 11).

³⁵ Nell’atto di battesimo è indicato come Giovanni Ghizzoni (si veda nota 11).

³⁶ La vicenda si può ricostruire attraverso gli atti notarili del 18 giugno, 23 agosto, e 19 novembre 1607 (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 agosto 23).

³⁷ ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 aprile 27, giugno 22, luglio 14 e novembre 6.

³⁸ ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20859, 1607 aprile 24.

³⁹ ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20862, 1611 dicembre 6.

⁴⁰ Antonia sosteneva che l’apprensione dei beni da parte di Lucrezia non fosse valida, ma ritenne più conveniente accordarsi per evitare le spese legali e l’incertezza della questione, sulla quale pesavano diversi elementi a suo sfavore. L’accordo fu siglato alla presenza del giureconsulto collegiato e provicario del pretore Orazio Bianchi, con il consenso di Gerolamo Ferrari in assenza di altri parenti della Peterzano (ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20862, 1611 dicembre 6).

⁴¹ I figli di Lucrezia, con il consenso paterno, ottennero dallo Zuffi di prorogare i termini del pagamento di altri tre anni. Il documento ricorda anche tutti gli atti pregressi (ASMi, *Atti dei notai*, Giovanni Battista Anguissola, b. 26880, 1616 dicembre 6).

⁴² ASMi, *Atti dei notai*, Ferrando Taegi, b. 20864.

⁴³ Dagli atti di battesimo ritrovati in San Giorgio al Pozzo Bianco non risulta una Maddalena, ma il salto temporale fra la nascita di Veronica nel 1597 e quella di Agnese Marta nel 1602 fa supporre sia nata in un’altra parrocchia. Margherita Marcella e Agnese Marta devono essere morte in tenera età. È anche possibile che Agnese Marta fosse chiamata in famiglia Maddalena.

⁴⁴ La cifra totale destinata alle figlie era di 6000 lire, pari alla dote che lei stessa aveva ricevuto, che dovevano essere divise in quote uguali anche in caso di morte di una o più di loro.

⁴⁵ La coppia aveva avuto due figli con il nome di Giovanni (Giovanni Bartolomeo e Giovanni Battista), di cui uno doveva essere morto prima del 1615.

⁴⁶ Barbiroli 2002, p. 251.

Biografia di Simone Peterzano

Membro di una famiglia di origine bergamasca, Simone Peterzano nasce a Venezia intorno al 1535, figlio dell'orefice Francesco. Quasi certamente l'artista risiede in laguna fino all'inizio degli anni settanta del Cinquecento, quando si stabilisce a Milano, dove rimarrà fino alla morte. Proprio al momento del trasferimento nel capoluogo lombardo risale il primo documento noto relativo alla sua attività pittorica, da identificare nella commissione, nel 1572, della decorazione della controfacciata di San Maurizio al Monastero Maggiore (doc. 44). Garantisce per lui, nella stipula del contratto, il mercante milanese Gerolamo Legnani, per il quale Peterzano esegue nello stesso periodo la tela con *Angelica e Medoro* e l'ardesia con la *Deposizione di Cristo dalla croce* (cat. III.2, III.4).

Nei tre decenni trascorsi a Milano Simone realizza numerose opere per le principali chiese cittadine e per alcuni centri della diocesi, tra cui Como, Pavia e Monza, imponendosi come uno dei pittori più richiesti dalla committenza religiosa.

Per la chiesa milanese dei Santi Paolo e Barnaba dipinge nel 1573 due teleri dedicati ai santi titolari, uno dei quali è pagato dal conte di Melzo, Giovan Giacomo Teodoro Trivulzio (doc. 47; cat. IV.1-2).

In un documento del 1575 si definisce, per la prima volta, allievo di Tiziano (doc. 50), indicazione che sarà più volte ribadita dallo stesso pittore, oltre che dal contemporaneo Giovan Paolo Lomazzo. I monaci della Certosa di Garegnano gli commissionano, nel 1578 (doc. 55), un vasto ciclo ad affresco destinato a decorare la cappella maggiore della chiesa. I lavori, che rappresentano l'impresa più impegnativa di tutta la carriera di Simone, si concludono solo nel 1582 (doc. 57-59, 62-65) e prevedono anche la realizzazione di tre grandi pale collocate nell'abside, non ricordate nel contratto iniziale.

Da una carta d'archivio del 1584 apprendiamo che in quell'anno Michelangelo Merisi, il Caravaggio, all'epoca non ancora tredicenne, entra nella sua bottega per rimanerci quattro anni (doc. 68). Si colloca in questo periodo il completamento della pala di Frassineto Po raffigurante la *Madonna del Rosario*, iniziata da Pellegrino Tibaldi (doc. 74), architetto e pittore prediletto da Carlo Borromeo.

Risale al 1589 l'*Autoritratto* di collezione privata (cat. VI.2), in cui Peterzano si dichiara nuovamente "TITIANI ALVMNVS".

Intorno al 1590 (doc. 79) l'artista accoglie in bottega un altro apprendista di origine caravaggina, il sedicenne Giovan Battista Secco. Nel 1591, per conto di Cesare Fossati, decora la cappella di Sant'Antonio da Padova in Sant'Angelo a Milano (doc. 82). L'anno successivo, a conferma della sua piena affermazione in città, riceve la commissione di una pala destinata all'altare di Sant'Ambrogio nel duomo milanese, saldata nel 1594 e ora conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana (doc. 84, 86, 89).

Il 31 agosto 1598 detta il testamento (doc. 95) e muore il 6 novembre 1599, all'età di circa sessanta-quattro anni (doc. 96).

Regesto

Gianmario Petrò

Le famiglie Peterzani che si incontrano nelle carte bergamasche del XV secolo si dichiarano quasi tutte originarie di San Giovanni Bianco, comune allora posto nel vicariato della valle Brembana Inferiore. Peterzano, al singolare maschile, usato in quel secolo anche come nome proprio o come soprannome di persone di località diverse, deriva dall'unione dei nomi propri Pietro e Giovanni. Nei documenti bergamaschi il cognome è scritto anche Peterzanni, Pederzani e raramente Peterzagi o Peterzagni. I notai veneziani scrivono per lo più Peterzani mentre a Milano troviamo maggiori varianti che, quando non sono errori di trascrizione, possono dipendere dalla difficoltà di ben comprendere alcuni vocaboli nelle differenti parlate di allora.

I Peterzani di cui parleremo sono originari di Cornalita, piccola "contrada" del comune di San Giovanni Bianco. Già nella prima metà del Quattrocento alcuni di loro si spostano nei vicini "luoghi" di Piazzalunga, Garelli e Val Grande, allora sul confine con il comune di San Pellegrino, oggi San Pellegrino Terme. Qui i Peterzani possiedono le loro case e alcuni terreni, compresi un molino piccolo per cereali e uno grande nel luogo detto "ai molini dei Peterzani". Anche se vivono a Piazzalunga o a Val Grande, partecipano alle riunioni della scuola del Corpus Domini e degli uomini della contrada di origine. La frequenza degli stessi nomi propri usati nei vari nuclei della famiglia crea talvolta problemi nella ricerca e obbliga a qualche prudenza nel procedere, ma ci conferma la comune origine e lo stretto rapporto di parentela tra loro. A parte il nostro, nessun altro dei numerosi componenti della famiglia si chiama Simone.

I Peterzani sono di modeste condizioni economiche. I mestieri da loro più praticati sono quelli legati all'edilizia – cementari, muratori e carpentieri –, ma nella valle si tendeva a differenziare il più possibile l'attività dei figli maschi affinché, come si legge nei contratti di garzonato, ognuno potesse contribuire al sostegno della famiglia. I Peterzani non fanno eccezione.

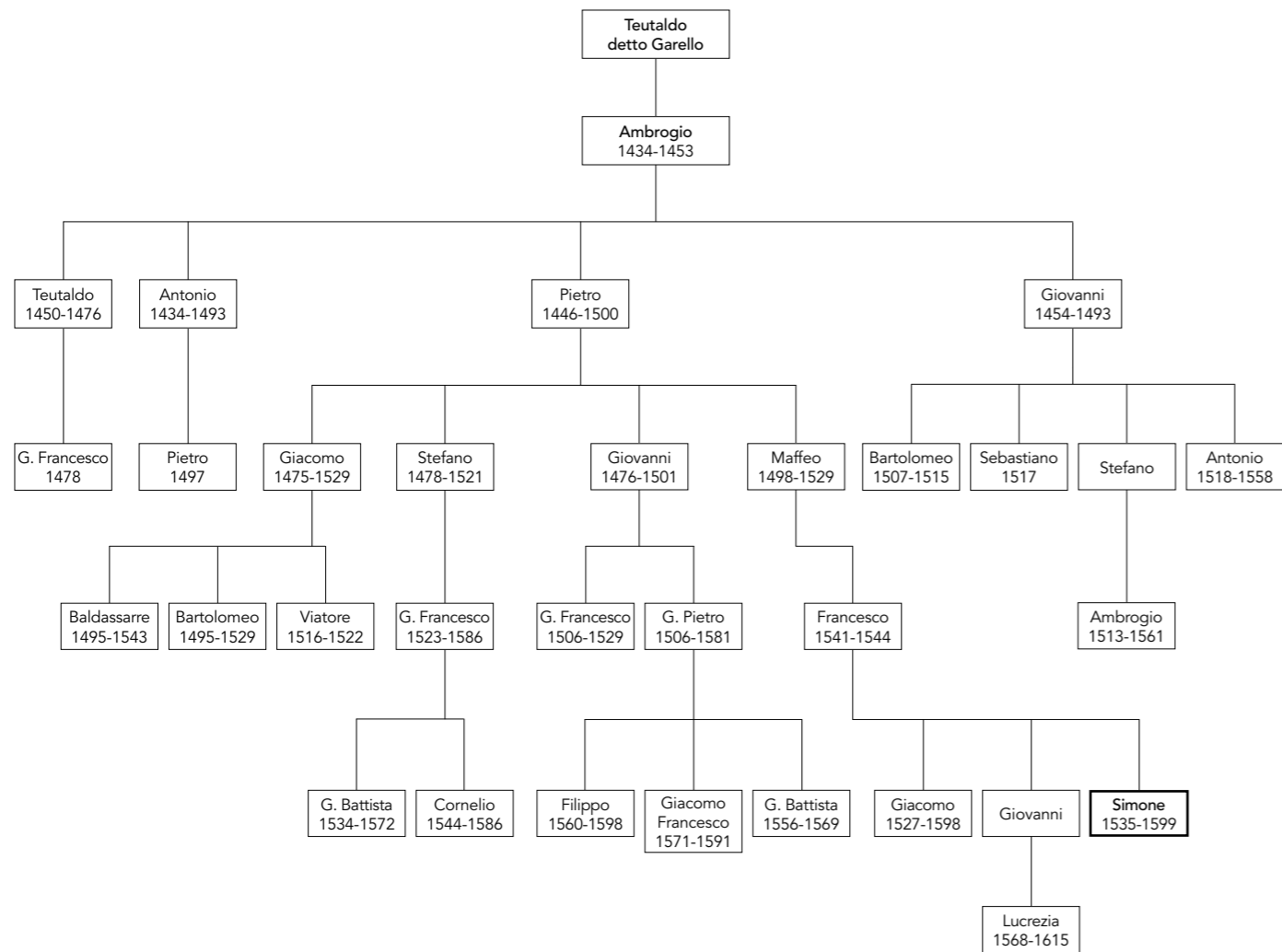
Il numero molto elevato di documenti bergamaschi che riguardano i Peterzani cugini e zii di Simone, già da me resi noti (Petrò 2014) o ritrovati in questa occasione, ci obbliga a citare solo le poche carte fondamentali per la conoscenza della famiglia. Le carte bergamasche in cui si nominano Maffeo e Francesco, nonno e padre di Simone, presenti alla stesura degli atti o rappresentati per procura, rendono invece

opportuno che qui si faccia cenno a *tutte* le notizie che li riguardano. Per Giacomo, fratello di Simone, parroco della chiesa di san Giorgio di Treviolo presso Bergamo, utilizzeremo solo quanto può essere utile per la biografia del pittore.

La scarsità di documenti dei più stretti familiari di Simone nella terra di origine la spiegano le stesse carte, laddove i medesimi dichiarano di vivere, o si dice che vivono, a Venezia. È quanto normalmente si riscontra per la gente comune che abitava lontano dai luoghi di origine. Già a metà del percorso il lettore si renderà conto che, alla luce della documentazione raccolta, la nascita di Simone Peterzano a Venezia non può essere messa in dubbio. Tenendo conto della grandissima importanza che avevano allora la comune origine familiare, o meglio i "legami di sangue" e di comuni interessi, faremo cenno anche ai Peterzani, parenti più o meno prossimi dei nostri, che già nella seconda metà del XV secolo si stabiliscono a Venezia, o frequentano Venezia e che ci confermano che in quella città la presenza della famiglia di Simone non era certo un caso isolato. Sfortunatamente presso l'Archivio di Stato di Venezia si conservano i testamenti ma solo pochissimi "atti" rogati dai notai Barone Grigis, Vincenzo Pilotto, Bonifacio e Matteo Soliano che in qualche occasione avevano lavorato con il nonno, il padre e il fratello di Simone.

Ringrazio il dottor Marino Paganini per la preziosa assistenza prestata e il dottor Sergio Monferrini che ha gentilmente anticipato i risultati delle sue ricerche sulla biografia del pittore.

1. 1442-1450. Alcuni componenti della famiglia Peterzani originari di Cornalita ma provenienti da Piazzalunga o da Val Grande, si sono trasferiti a Seriate, presso Bergamo, dove acquistano dalla famiglia Rivola alcuni terreni e diritti sulle acque a Paderno, compreso il diritto di costruire un molino su una roggia derivata dal fiume Serio. A Seriate vivono i discendenti di Antonio Peterzani figlio di Guglielmo fu Teutaldo detto Garello. Con il tempo alcune di queste famiglie di Seriate e di San Giovanni Bianco cambiano il cognome in Garelli, dal soprannome dell'antenato Teutaldo.



Genealogia della famiglia Peterzani
Per ogni personaggio gli anni riportati si riferiscono a un arco di vita documentato

2. 1453-1500. A Bergamo troviamo Ambrogio, altro figlio di Teutaldo detto Garelo, accompagnato da quattro figli già adulti, Teutaldo, Antonio, Pietro e Giovanni. Giovanni ritorna a Val Grande dove per decenni incontriamo i suoi figli Bartolomeo, Sebastiano, Stefano e Antonio.

Ambrogio e i figli vivono nella vicinia di Santo Stefano, lungo la via Sant'Alessandro, ai piedi del colle del convento domenicano di Santo Stefano, al Mattume, presso le "torrette dei Boiani" e alla "volta dei Boiani", sull'area che oggi in parte è occupata dal monastero di San Benedetto.

Approfittando dei privilegi concessi da Venezia e dal Comune di Bergamo agli artigiani che costruiscono o sistemano una casa propria in città e vi abitano con la famiglia, i Peterzani ottengono la cittadinanza di Bergamo. Pietro, bisnonno di Simone Peterzano, si trasferirà più avanti negli anni in una casa con ortaglia che lui acquista nella zona di Broseta, fuori delle mura dei borghi cittadini.

Per i notai che lavorano in città, che secondo la consuetudine identificano gli immigrati con la paternità e con la località di origine della famiglia, i Peterzani sono quelli "de Sancto Johanne Albo". Per i notai di San Giovanni Bianco sono invece "i Peterzani di Cornalita" o di Piazzalunga, cittadini di Bergamo che abitano a Bergamo.

Da Seriate, da Bergamo e dalla valle i più intraprendenti di loro partono per Venezia, dove si ritrovano con numerosi altri emigranti di Cornalita, di San Giovanni Bianco e delle località circostanti che, dopo la conquista veneziana, si sono trasferiti nella capitale approfittando delle infinite opportunità di lavoro offerte dalla "Dominante" e dai suoi mercati nel Mediterraneo.

3. 1453, 23 luglio. Anni prima, il 10 agosto 1434, Antonio di diciotto anni e più e il padre Ambrogio del fu Teutaldo dei Peterzani di Cornalita, abitanti a Piazzalunga, avevano garantito con i propri beni la

dote di 64 lire imperiali portata da Maria, moglie di Antonio, figlia di ser Pellegrino del fu Maifredo detto Re dei Busi di San Pellegrino. Ora vedendo Pellegrino che Antonio e Maria vivono in povertà aggiunge altre settantacinque lire imperiali alla dote della figlia. Antonio dichiara di essere un cementario e di vivere separato dal padre (Archivio di Stato di Bergamo, d'ora in poi ASBg, notarile, Vailetto Marchesi, busta 371, registro 1451-1454).

I Busi sono originari di Fuipiano, una piccola località allora nel comune di San Pellegrino a pochi minuti di cammino dalle abitazioni dei Peterzani. Diversi componenti di famiglie Busi vivono a Venezia, pensiamo solo al celebre pittore Giovanni Busi detto Cariani. I Busi detti del Re vi hanno posto solide basi per i loro commerci di stoffe e hanno migliorato la loro posizione economica. I figli di Pellegrino si dimostrano mercanti capaci. Gestiscono un negozio di stoffe a Rialto e in qualche misura coinvolgono il cognato Antonio nella loro attività.

4. 1463, 12 settembre. Bergamo, nel palazzo del comune. Il maestro Antonio Peterzani, marito di Maria Busi, si dichiara debitore di seicento ducati d'oro veneti (un ducato valeva allora intorno alle quattro lire e mezza) verso il cognato Bartolomeo Busi che gli ha venduto panni di lana di vari colori e che ha pagato per conto di Antonio della lana che questi aveva acquistato a Venezia: "[...] et quid pro ducatis triginta sex auri venetis datis et solutis nomine suprascripti magistri Antonii per suprascriptum ser Bartholomeum de suis proprijs denaris domino Antonio de Vico habitatori civitatis Venetiarum creditori suprascripti magistri Antonij Peterzani ex precio mercato et solutione certe quantitatis lane per suprascriptum dominum Antonium de Vico suprascripto magistro Antonio Peterzano date vendite et consignate suprascripto precio". Antonio si accorda con il cognato per pagargli il debito in due rate, entro la festa di san Michele del 1464 (ASBg, notarile, Gaspare Guarneri, busta 444, registro 1461-1494, f. 116).

5. 1485, 15 febbraio. Venezia. "In loco de Venetiis, in una stanza dove abitano quelli di Cornalita [una famiglia Raspis] nella contrada di san Cassiano [...] Ser Marco figlio del fu ser Pietro Barone dei Peterzani di Cornalita *comunis Sancti Johannis Bianchi*", come tutore di Giovannino figlio di Battista suo fratello, e Zanino e Pietro, fratelli di Giovannino, nominano loro procuratore il notaio Giovanni Raspis. Il 3 gennaio precedente a San Giovanni Bianco, Marco Peterzani figlio di Pietro detto Barone aveva già conferito analoga procura allo stesso Giovanni Raspis. Averla confermata a Venezia, nella parrocchia di San Cassiano, dove si concentrano molti emigrati originari di San Giovanni Bianco, è un modo per far ratificare la nomina anche dai familiari che abitano in questa

città (ASBg, notarile, Antonio Elia Raspis, busta 752, registro 1476-1500, f. 139v. per l'atto rogato a San Giovanni Bianco e f. 140 per l'atto rogato a Venezia). I discendenti di questi Peterzani si fermano a Venezia dove sono documentati ancora nel corso del Seicento.

6. 1485, 27 marzo. Venezia, in casa della sposa a San Zulian, Pietro, figlio del fu Antonio Peterzani, fa da sensale per il matrimonio di Caterina, figlia di Graziosa e di Giovanni Nembrini, con Gerolamo, figlio del fu Antonio di Pellegrino Busi qui assistito dallo zio Bartolomeo Busi.

Caterina porterà una dote di complessivi 900 ducati messi a disposizione da entrambi i genitori (ASBg, notarile, Gerolamo Sanpellegrino, busta 1276, registro "inventario delle carte di un certo Girolamo Busi che pare principiato sulla fine del 1511", f. 116v.; f. 171 v. e 172v., note in date diverse).

Se, come non raramente avviene, il "quondam" (fu) riferito ad Antonio è un errore o una svista del notaio, ci troviamo di fronte al figlio di Antonio Peterzani e di Maria Busi, sorella di Bartolomeo e zia di Gerolamo. Difficilmente abbiamo un altro caso di omonimie e un altro Peterzani in stretti rapporti con questi Busi di Venezia. Annoto qui la presenza di un "Iohanne filio quondam Petri de Peterzanis" il 22 ottobre 1481 a Venezia nella bottega di Guarisco (di altra famiglia) Busi da San Pellegrino, sita in San Cassiano (ASBg, notarile, Gasparino Cortinovic, busta 804).

7. 1497, 26 maggio. Bergamo. I consoli di giustizia di Bergamo condannano Pietro Peterzani, quale erede del padre Antonio, al pagamento di un debito riconosciuto da Antonio nel proprio testamento. Pietro è rappresentato per procura dallo zio Bartolomeo Busi. La sentenza è stata letta anche nella vicinia di Santo Stefano davanti alla casa dove aveva abitato Antonio. Segue la vendita di una porzione di terreno nella vicinia di Santo Stefano "ad torretas illorum de Boyanis" per soddisfare il creditore. Il testamento di Antonio, perduto, era stato dettato il 5 gennaio 1493 (ASBg, notarile, Bernardino Gallinari, busta 982, registro 1494-1520, f. 71v. e seguenti). Antonio aveva abbandonato la mercatura e nei documenti tardi è ancora qualificato cementario. Questo è il solo documento sicuro che abbiamo di Pietro figlio di Antonio e di Maria Busi. Pietro non vive a Bergamo ma, riteniamo, a Venezia con gli zii Busi, come suggerisce anche la procura rilasciata a Bartolomeo e non a uno degli zii o cugini Peterzani di Bergamo.

8. 1498, 29 luglio. Bergamo, nell'ortaglia di una sua casa posta in Broseta *extra muros* o in Pompiano (nell'odierno quartiere di Loreto) il maestro Pietro fu Ambrogio Peterzani di San Giovanni Bianco, cittadi-

no di Bergamo, per evitare in futuro liti e contestazioni nella divisione del modesto patrimonio familiare, ripartisce tra i figli maschi, avuti da mogli diverse, i suoi beni, riservandosi l'usufrutto di alcuni immobili (ASBg, notarile, Marino Fogaccia, busta 383, registro 1498-1499).

9. 1500, 21 agosto. Bergamo, “in vicinia domine sancte Grate inter vites in brolis extra muros Pergami ubi dicitur in Popigniano, in camera cubiculari domus habitationis superscripti magistri Petri de Pederzanis. Qui il “magister Petrus filius quondam magistri Ambroxij de Pederzanis de Sancto Johanne Albo civis Pergami” conferma la precedente donazione. Si tratta di un passaggio formale suggerito da recenti modifiche degli statuti cittadini. Al primogenito Giacomo, che da tempo vive separato dal padre, assegna alcuni terreni posti tra i comuni di San Pellegrino e di San Giovanni Bianco gravati da modesti fitti perpetui, il tutto con l'obbligo di non chiedere o esigere altro.

Al secondogenito Stefano assegna un terreno con un rudere e con una cava di pietra posto *intra muros burgorum Pergami* nella vicinia di Santo Stefano, presso il portone detto del Mattume, gravato da un fitto annuo di quaranta soldi e due altri piccoli appezzamenti di terreno lì vicino. Ugualmente Stefano deve restare contento di quanto ha ricevuto.

Ai due figli più giovani, Giovanni e Maffeo, destina in comune la casa dove vive, con l'ortaglia di diciannove pertiche circa, nella contrada di Broseta della vicinia di Santa Grata *inter vites* [talvolta indicata come in vicinia di *Antescolis*], riservandosene l'uso. Per ragioni di equità Giovanni e Maffeo dovranno versare a Giacomo 200 lire, 100 ciascuno dei due obbligati, e a Stefano 60 lire, 30 ciascuno, entro tre anni dalla morte del padre (ASBg, notarile, Marino Fogaccia, busta 383 registro 1500). Maffeo è il nonno di Simone.

10. 1500, 21 agosto. “Testamentum superscripti magistri Petri de Pederzanis. [...] hoc est testamentum factum conditum et ordinatum sine solempnitate verborum per magistrum Petrum filium quondam Ambroxij de Pederzanis de Sancto Johanne Albo civem Pergami infirmum corpore sed Dei gratia sanum mente [...]”. Avendo già provveduto alle assegnazioni dei propri beni ai figli, Pietro dispone le usuali provvigioni per Mariola Casizzi, ultima moglie, alcuni legati e le consuete disposizioni *pro anima*, chiedendo poi di essere sepolto nella chiesa di santo Stefano nel sepolcro della Società della Santa Croce (ASBg, notarile, Marino Fogaccia, busta 383, registro 1500). Pietro muore nei giorni successivi.

11. 1506, 10 febbraio. Bergamo, nella vicinia di San Giacomo della Porta, nella casa del “magnifico” conte Bartolomeo Brembati. Con la mediazione dello stes-

so conte e alla presenza come testimonia il conte Giovanni Davide, figlio di Bartolomeo, Giacomo Peterzani da una parte e Maffeo e i figli del defunto fratello Giovanni dall'altra chiudono una vertenza per la quale Giacomo si era già rivolto ai consoli di giustizia e al podestà di Bergamo, facendo poi ricorso a Venezia. Alle duecento lire, previste nell'atto di spartizione predisposto da Pietro, Maffeo e i nipoti devono aggiungere altre duecento lire per adeguare il valore della quota avuta da Giacomo al valore della casa e ortaglia a loro assegnate e infine altri tre ducati da rimborsare al notaio Bartolomeo, figlio di Giacomo, per le spese da lui sostenute per la causa a Venezia. In questa occasione Maffeo agisce in nome proprio e in nome e per conto di Pietro, o Giovanni Pietro, di cui è tutore, figlio minore di Giovanni.

Il riparto delle proprietà disposto direttamente da Pietro non ha impedito agli eredi di iniziare una di quelle cause frequentissime nella società bergamasca del tempo. La mediazione del conte Bartolomeo Brembati non deve sorprendere perché con lui i nostri Peterzani hanno stretti rapporti, in particolare Giacomo e i figli Bartolomeo notaio e Baldassarre, prete e notaio (ASBg, notarile, Bernardino Barili, registro 930, fascicoli sciolti, f. 1. Due quietanze per il versamento della somma di cui all'accordo sono in notaio Taddeo Vitale Vitali, busta 712, fasc. 1502-1510, 13 febbraio 1509 e 10 marzo 1510, assenti Maffeo e G. Pietro).

12. 1507, 17 febbraio. Bergamo. Nel palazzo del Comune, presente come testimonia “Stefano detto Ortolano, oste, figlio del fu ser Pietro Peterzani [...] Ibi ser Mafeus filius quondam ser Petri de Peterzanis habitator in Broseta contrate seu vicinie Sancte Grate inter vites Bergomi [...]”. Maffeo, che dichiara di aver compiuto venticinque anni e più, affitta a Giovanni fu Simone Parimbelli, al canone di ventinove lire annue, per nove anni e oltre *ad beneplacitum* a iniziare dal prossimo 11 novembre, festa di san Martino, una casa o porzione di casa posta nel luogo detto “alle case di quelli di San Giovanni [Bianco]” (*ubi dicitur ad domos illorum de Sancto Johanne*), confinante su ogni lato con la proprietà degli eredi del fratello Giovanni, e nove o dieci pertiche di terreno nella stessa località (ASBg, notarile, Viscardi G. Antonio, busta 835, registro 1496-1522, f. 9v.).

Maffeo e il fratello Giovanni avevano già provveduto a dividersi la casa e l'ortaglia di Broseta loro assegnate dal padre e ora Maffeo affitta la sua parte. Gli eredi di Giovanni Peterzani sono Francesco o Giovanni Francesco e Pietro o Giovanni Pietro. Quest'ultimo, figlio della seconda moglie, è sotto la tutela di Maffeo. L'aver affittato per ben nove anni la propria abitazione e l'ortaglia annessa e l'assenza di Maffeo nei registri notarili degli anni successivi dovrebbero significare

che l'uomo intendeva allontanarsi per un lungo periodo. I drammatici eventi del 1509 e l'occupazione di Bergamo da parte di eserciti stranieri certamente contribuirono a prolungarne la lontananza. Notiamo che il notaio usa qui per Maffeo il titolo di *ser* (messer), che in quegli anni è segno di qualche riguardo, e non il titolo di *magister* che indica una persona che esercita un mestiere, o meglio un'arte.

13. 1516. Venezia rientra definitivamente in possesso del territorio bergamasco.

14. 1516, 23 agosto. Bergamo, nello studio del notaio Bernardino Barili nella vicinia di san Giacomo, “ser Mafeus filius quondam magistri Petri de Peterzanis civis Pergami” rilascia quietanza a Giovanni Parimbelli abitante in Broseta per il canone di affitto di casa e terra in Broseta, computando 19 lire che Giovanni si era impegnato a versare a Giacomo Peterzani in nome dello stesso Maffeo (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 931).

15. 1517, 26 gennaio. Bergamo, nel borgo di san Leonardo, nella casa del notaio Giovanni Chiapinelli, “ser Stephanus quondam domini Petri de Peterzannis civis Bergomi habitator in presentiarum civitatis Venetiarum” (attualmente abitante a Venezia) rilascia quietanza a Leonardo di Marco da Romano che gli ha pagato l'affitto di un terreno in Azzano (ASBg, notarile, Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2312, registro 1515-1517).

Stefano, detto l'Ortolano per la sua precedente attività, nei primi anni del Cinquecento gestisce l'“osteria del cappello” di proprietà del capitolo della cattedrale sulla piazza Nuova (ora piazza Vecchia). Prima del 1512 è oste di una locanda nel borgo di Sant'Antonio ma poi si dedica alla piccola mercatura tra Bergamo e Venezia. Giovanni Francesco, suo unico figlio maschio, pure detto l'Ortolano, preferisce prendere in affitto terreni che poi subaffitta, facendo una discreta fortuna. Spregiudicato e deciso, in età matura si dà al mestiere delle armi, come soldato al servizio di importanti personaggi, in particolare di Gerolamo Martinengo governatore di Bergamo.

16. 1517, 5 febbraio. Bergamo. Nella vicinia di San Giacomo, il maestro Giacomo Peterzani e Stefano in nome del fratello “maestro Maffeo”, a richiesta di Giovanni Parimbelli dichiarano che costui ha versato diciannove lire imperiali che altre volte Maffeo aveva promesso a Giacomo. Giovanni Parimbelli ha pagato a Giacomo per conto di Maffeo un impegno che questi aveva verso il fratello, versandogli parte del canone di affitto dovuto a Maffeo.

Lo stesso 5 febbraio il “magister Jacobus de Peterzanis” libera il soprascritto maestro Maffeo, non

presente e intervenendo a di lui nome il notaio stesso, da ogni e qualsiasi credito o ragione che potesse vantare nei suoi confronti fino alla data odierna (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 931, atti aggiunti in coda al rogito del 23 agosto 1516).

17. 1518, 21 giugno. San Giovanni Bianco, nello studio del notaio, presente come testimonia “magistro Laurentio pictore quondam ser Petri de Bosellis [un fratello del pittore Antonio] Ser Iacobus quondam magistri Petri olim magistri Ambroxij de Peterzanis civis et habitator Bergomi faciens suo et nomine Maffei, Joannis et Stephani fratrum suorum [...]”. Giacomo, che agisce qui anche in nome dei fratelli dei quali si impegna ad avere la ratifica, affitta ad Ambrogio fu Stefano Peterzani terreni in Piazzalina e in Val Grande dove Ambrogio dichiara di abitare, concedendogli la prelazione sui beni presi in affitto, diritto che verrà esercitato nel 1536. In questi documenti Ambrogio dichiara che Giacomo fu Pietro e i di lui eredi, con i quali ha una lunga vertenza, sono suoi cugini (*patrueles*). Suo nonno era quel Giovanni figlio di Ambrogio fu Teutaldo che era rimasto a vivere a San Giovanni Bianco. Giacomo ha coinvolto i fratelli, compreso Maffeo, nell'eventualità che vogliono vantare diritti su questi terreni posti fra San Pellegrino e San Giovanni Bianco. Nel documento Giacomo nomina ancora il fratello Giovanni, morto ormai da diversi anni, e non i figli suoi eredi (ASBg, notarile, G. Francesco Raspis, busta 1334, 21 giugno 1518, f. 457 per l'affitto delle proprietà ad Ambrogio; notaio G. Antonio Zignoni Zambelli, busta 1986, registro 1527-1529, 24 novembre 1527, f. 15v. per la lite tra Giacomo e il cugino Ambrogio; notaio Pietro Boselli, busta 1821, 30 settembre 1533, f. 397v. ancora per la lite con gli eredi di Giacomo e 25 aprile 1536, f. 483v., Stefano, figlio separato di Ambrogio, dichiara che quaranta ducati della dote della moglie servono per pagare i terreni vendutigli dai cugini).

Ambrogio fu Stefano Peterzani coltiva i terreni di famiglia ma talvolta coadiuva lo zio Antonio, quasi suo coetaneo, che esercita qualche piccolo commercio a Venezia e nel Veneto. Così Antonio il 12 ottobre 1520 nomina il nipote Ambrogio suo procuratore per andare in Friuli, convincere Menegina “constituentis consortem” (consorte di Antonio), trattare con lei per la dote e allearla con ogni promessa “lecita e onesta” perché si trasferisca in valle Brembana (ASBg, notarile, G. Francesco Raspis, busta 1334, 12 ottobre 1520, f. 1018v.). Ancora Antonio il 17 febbraio 1535 nomina tre procuratori perché recuperino un suo credito a Treviso (ASBg, notarile, G. Antonio Zignoni Zambelli, busta 1987, registro 1533-1535, f. 108v.). Infine il 7 novembre 1536 Antonio compensa il nipote Ambrogio che egli ha mandato a Venezia per sbrigare alcuni suoi affari “*pro negotiis dicti Antoni*” (ASBg, notarile,

Pietro Boselli, busta 1821, 7 novembre 1536, f. 516, quietanza generale fra Antonio e Ambrogio).

18. 1520, 22 febbraio. Bergamo, Giovanni *de Albertuchis* si impegna a rendere a Stefano fu Pietro Peterzani ventidue troni, metà a Pasqua e metà il primo maggio che, per accordi fatti tra loro, Stefano gli aveva dato a Venezia in vitto e bevande e per denari prestati (ASBg, notarile, Vincenzo Cavazzi, busta 796, registro 1520).

19. 1520, 19 luglio. Bergamo, nello studio del notaio Giacomo Petrobelli, “ser Joannes Baptista filius ser Joannis olim ser Tome de Peterzannis habitator civitatis Venetiarum” su procura del padre rogata a Venezia vende a Sandrino Spini terra in Seriate confinante con proprietà dei Peterzani di Seriate. Bartolomeo Peterzani figlio di Giacomo sottoscrive il documento come secondo notaio.

Le proprietà in Seriate e la presenza del notaio Bartolomeo dovrebbero indicare un rapporto di parentela anche con i Peterzani di Bergamo (ASBg, notarile, Giacomo Petrobelli, busta 1036, f. 125).

20. 1521, 13 agosto. Bergamo, nel borgo di San Leonardo, nell’abitazione del notaio. “Ser Mapheus quondam domini Petri de Pederzannis civis Bergomi habitator Venetiarum” rilascia al nipote Pietro figlio del fu Giovanni, abitante in Broseta nella vicinia di Antescolis, che rappresenta anche il fratello Francesco, una quietanza per centootto lire che nel tempo i due nipoti gli hanno versato per l’affitto di quattro anni, finiti alla precedente festa di san Martino, della casa e dell’ortaglia di Broseta. L’importo è al netto di quanto i nipoti hanno anticipato per suo conto, vale a dire quaranta lire pagate il 29 giugno 1518 per una taglia imposta dalla Comunità e venti lire per una certa quantità *spalarum et bancaleorum* (tappezzerie per pareti e per mobili di casa), che Pietro e il fratello gli avevano consegnato tramite lo zio Stefano, documentato a Venezia proprio in quegli anni. Rammentiamo che Maffeo era stato tutore di Pietro e, come vedremo, le due famiglie resteranno molto unite.

Nel 1516 Maffeo, finita la locazione ai Parimbelli, era dunque rientrato a Bergamo il tempo necessario per regolare alcune cose in sospeso per poi trasferirsi a Venezia, o per rientrare definitivamente a Venezia. In quell’occasione affittava la sua proprietà di Broseta ai nipoti Francesco e Pietro proprietari dell’altra metà della casa e ortaglia assegnata a Giovanni e Maffeo dal padre nell’agosto 1500. L’atto di affitto, che era stato rogato dal notaio Pietro Grataroli, è andato perduto (ASBg, notarile, Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2312, registro 1521, “Solutio Petri de Pederzannis per Ser Mapheum de Pederzannis”).

21. 1521, 2 settembre. Bergamo, negli uffici della ragioneria del Comune, “ser Mafeus quondam magistri Petri de Peterzannis civis Pergami in presentiarum habitator Venetij tamquam donatarius domine Marie filie quondam Endrici de Chagnis” rinuncia a favore del fratello Giacomo a metà di alcuni terreni nel comune di San Gallo, oggi di San Giovanni Bianco, ricevuti in dono da Maria Cagni, di certo una sua parente. L’atto di donazione era stato rogato da un notaio veneziano del quale è omesso il nome (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 931).

22. 1523. Venezia, a San Trovasio. Caterina, vedova di Teutaldo Peterzani fu Cresso da Cornalita, come tutrice dei figli minori, nomina un procuratore (ASVe, notarile, Diotalvi Benzoni, Atti 353, foglio che segue il documento che citiamo qui sotto, data non ben leggibile e registro assemblato in modo molto disordinato).

23. 1523, 30 agosto. Venezia, in San Cassiano, riunione degli aderenti alla scuola del Corpo Cristo di Cornalita abitanti a Venezia. Tra i partecipanti notiamo il notaio Bartolomeo Raspis, ser Vistallo fu ser Domengino Garelli e Ambrogio fu ser Zanetto Baroni Peterzani. Il 5 luglio 1528 gli uomini originari di Cornalita residenti a Venezia si radunano per concordare la tutela dei propri interessi a Cornalita contro la famiglia Boselli di San Giovanni Bianco. Partecipano ancora il notaio Bartolomeo Raspis e Ambrogio fu Zanetto Baroni Peterzani (ASVe, notarile, Atti 353, Diotalvi Benzoni, foglio che precede un foglio numerato 6, 1523 e f. 164v., 1528). I Boselli, pure originari di Cornalita, hanno diversi esponenti che sono importanti notai, pittori, medici, prelati e, dal 1469, conti palatini.

24. 1525-1527. Nel nuovo estimo della città di Bergamo impostato negli anni 1525-1526, che è alla base del registro del 1527 noto come “Liber extimi nuncupati medalearum magnifice civitatis Bergomi facti de anno 1527”, incontriamo Francesco e Pietro fu Giovanni Peterzani “de sancto Zovan” nella vicinia di Antescolis, Giovanni Francesco fu Stefano nella vicinia di San Giovanni dell’Ospedale e Giacomo fu Pietro nella vicinia di San Giacomo. Dei discendenti di Pietro manca solo il figlio Maffeo, che avremmo dovuto trovare con i nipoti Francesco e Pietro “quondam de magistro Zovanne quondam de magistro Piero di Peterzani habita in Brusita in visinanza de Antescolis dove se dise in Pompeia” perché assegnatari in comunione di casa e ortaglia del fu Pietro. Poiché quelli del 1521 sono gli ultimi documenti noti in cui Maffeo è di persona a Bergamo, dobbiamo ritenere che entro il 1526 abbia venduto tutti i beni in città, non figurando negli elenchi degli estimati nella vicinia di Antescolis, e neppure negli elenchi degli esti-

mati della vicinia di Santa Grata *inter vites*, dove sono indicati anche gli assenti, non comparando neppure nel registro del 1527 (Biblioteca Civica “Angelo Mai” Bergamo, estimi veneti, 1.2.16 - XX per il registro del 1527; 1.2.16 - 147 per le polizze e gli elenchi della vicinia di Antescolis e 1.2.16 - 170 per l’elenco degli estimati della vicinia di Santa Grata *inter vites*).

25. 1526, 5 marzo. Bergamo, nel palazzo del comune, “ser Zanetus filius quondam se Jacobi de Cataneis in presentiarum comilito magnifici domini Nicolai Michaelis disgnissimi Bergomi capitani procurator et eo nomine agens magistri Maffei de Peterzannis habitatoris inclite civitatis Venetiarum” incassa tramite il notaio Bernardino Barili cinquantaquattro lire imperiali dovute a Maffeo dal nipote Francesco fu del maestro Giovanni Peterzani quale corrispettivo dell’affitto di due anni del terreno in Broseta sin dalla festa di san Martino “anni 1524 seu 1523”, come da contratto di affitto rogato dal notaio G. Pietro da Oneta (ASBg, notarile, G. Gerolamo Zanchi, busta 2192). Le carte del notaio G. Pietro da Oneta sono quasi totalmente perdute).

L’atto di procura di Maffeo a Zanetto era stato rogato a Venezia il 13 gennaio 1526 dal notaio di origini brembane Barone de Grigis (documento perduto. Presso ASVe, notarile, Atti 2556, con solo due documenti del notaio).

26. 1526, 8 maggio. Bergamo, nella vicinia di San Michele dell’Arco, nell’“aromatiera” di proprietà del comune di Bergamo. Ser Giovanni fu ser Giacomo Cattaneo, “commilitone” del “magnifico e chiarissimo signor Nicola Michiel degnissimo capitano di Bergamo”, come procuratore a far questo e altro del maestro “Mafei de Peterzannis quondam magistri Petri nunc habitatoris Venetiarum”, su richiesta del maestro “Jacobi de Peterzannis fratris ipsius magistri Mafei” rilascia ricevuta per la riscossione di un credito che risaliva a vecchie questioni legate al testamento del nonno Ambrogio e ad accordi del 2 settembre 1521. In queste carte Maffeo ha la qualifica di maestro (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 932).

27. 1527. Nasce Giacomo o Giovanni Giacomo Peterzani figlio di Francesco di Maffeo. Giacomo, fratello maggiore di Simone, in un documento del 1541 dichiara di avere quattordici anni. Più avanti negli anni lo incontreremo come curato di Treviolo, un paese a sud ovest di Bergamo. Abbiamo notizia anche di Giovanni, altro fratello di Simone, del quale al momento sappiamo soltanto che era padre di Lucrezia, unica nipote di Giacomo e Simone.

Come leggiamo nei documenti che andiamo presentando, in questi anni la famiglia è stabilmente residente a Venezia.

28. 1529 (?). Venezia. *Domina* Maria Boselli, vedova di ser Martino Peterzani di Val Grande, nomina un procuratore. Martino Peterzani è cugino di Maffeo essendo discendente di Giovanni fu Ambrogio Peterzani. Tra i Peterzani il nome Martino è davvero raro e lo si ritrova solo tra i parenti che abitavano a Val Grande (ASVe, notarile, Atti 353, Diotalvi Benzoni, data non leggibile tra carte del 1523 e 1529. I Benzoni sono notai originari della valle Brembana).

29. 1529, 9 aprile. Nel corso della grave pestilenza che vede la morte dello zio Giacomo, del cugino notaio Bartolomeo e dell’intera famiglia del fratello Giovanni Francesco, Pietro fu Giovanni Peterzani, non ancora sposato, fa testamento ricordandosi di tutti i parenti, ad alcuni dei quali destina solo un ducato, un modo per dire di accontentarsi e di non fare contestazioni. Tra questi abbiamo “Ser Maffeo filio Petri de Peterzannis commoranti Venetiis” (ASBg, notarile, Vincenzo Cavazzi, busta 800, testamenti, in grande disordine).

Cessata la pestilenza, dei maschi della famiglia sopravvivono a Bergamo solo il prete notaio Baldassarre, curato di Treviolo, Giovanni Francesco fu Stefano e Pietro fu Giovanni. Pietro diventa un punto di riferimento per i parenti veneziani e per il prete Baldassarre, che nel 1543 lo farà suo erede. Questo lo aiuta a migliorare un poco le sue condizioni economiche, perché prima della pestilenza era aiutante calzolaio, probabilmente presso un cognato. Dei suoi tre figli, due di professione merciai e un terzo, Giovanni Battista notaio (quest’ultimo ucciso nel 1569 a Crema), incontreremo alcune volte Giovanni Filippo nella veste di procuratore di Simone. L’altro figlio, Giacomo Francesco, per un certo periodo aveva abitato a Treviglio.

30. 1529, 22 settembre. Testamento del prete Baldassarre fu Giacomo Peterzani, curato di Treviolo, che beneficia in particolare la sorella Maria. Tra i vari legati dispone anche un lascito di duecento lire allo zio “Maffeo quondam domini Petri de Peterzannis”, da essergli versate entro un anno dalla propria morte (ASBg, notarile, Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2314, registro 1519).

31. 1535. Nasce, indicativamente in quest’anno, a Venezia, dove la famiglia abita da almeno vent’anni, Simone Peterzano figlio di Francesco di Maffeo. A questa data si è giunti in base ai sessantaquattro anni circa dichiarati nell’atto di morte.

32. 1541, 7 novembre. Bergamo, nel palazzo vescovile. Baldassarre fu Giacomo Peterzani, curato di Treviolo, secondo una prassi allora diffusa inizia la procedura per la propria successione alla guida della parrocchia, rilasciando, come dice il titolo del docu-

mento, una “procura ad resignandum beneficium de Treviolo” e incaricando il cugino Francesco Peterzani di portare avanti le pratiche necessarie: il “venerabilis dominus presbiter Baldesar de Peterzanis rector titulus ac pacificus possessor ecclesie parochialis Sancti Georgii de Triviolo [nomina suo procuratore] dominum Franciscum de Peterzanis etc. bergomensis et sibi sanguine coniunctum aurificem Venetiis habitantem [affinchè si possa trasferire il beneficio parrocchiale] in favorem et ad commodum domini Jacobi filii prefati domini Francisci de Peterzanis clerici bergomensis in etate annorum quatuordecim constituti [...] et cum reservatione tamen omnium fructuum”.

In pratica Baldassarre rinuncia alla parrocchia a favore del parente, il chierico quattordicenne Giacomo figlio di Francesco suo cugino, ma riservandosi tutto o parte del beneficio per il proprio mantenimento.

Lo stesso giorno e nello stesso luogo, il giovanissimo chierico Giacomo Peterzani nomina “prefatum dominum Franciscum [cassato *patrem*] genitorem suum” suo procuratore per accettare la rinuncia del beneficio con pensione (ASBg, notarile, G. Battista Buccelleni, busta 1209. Documenti segnalatimi dal dott. Marino Paganini).

Con quello che più sotto leggiamo, i documenti del novembre 1541 sono al momento i soli in cui incontriamo Francesco Peterzano (padre di Simone) a Bergamo con le preziose indicazioni che l'uomo, come il padre Maffeo, si dichiara bergamasco, abita a Venezia ed è orefice. A questa data Simone aveva sei anni. Quanto alla professione di orefice è probabile che Francesco semplicemente lavori in una bottega di orafo, o nella quale si lavora l'oro e non è il solo a Venezia proveniente dal comune di San Giovanni Bianco. Nelle carte del notaio Benzoni a partire dagli anni trenta del Cinquecento compaiono più volte Andrea, Benedetto e Bonetto *de Berlingonibus* di Piazzalina, contrada del comune di San Giovanni bianco, “aurifices in civitate Venetiarum”, che nel 1550 incontriamo anche nel paese di origine (ASVe, notarile, Atti 353bis, Diotalvi Benezoni, f. 25, 10 febbraio 1532. Al f. 32v. incontriamo invece Giovita fu Ianolo Peterzani. Per i Berlingoni si veda anche ai ff. 35 e 89 e al successivo [il 1531 è inserito dopo il 1532], f. 2v., 19 gennaio 1531. ASBg, notarile Roberto Boselli, busta 3059, 27 novembre 1550, f. 20, e notaio Pietro Boselli, busta 1524, 24 novembre 1550).

33. 1543, 25 giugno. Bergamo, in via Borfuro, nella casa di abitazione del testatore. Il prete Baldassarre Peterzani fu Giacomo, da almeno quarant'anni titolare della parrocchia di San Giorgio di Treviolo, abitante nella vicinia cittadina di Sant'Alessandro in Colonna dove da anni esercita come vicecurato di questa importante chiesa parrocchiale, detta il suo

testamento. Avendo perduto i fratelli maschi senza che gli lasciassero dei nipoti, nomina suo erede il cugino Pietro fu Giovanni fu Pietro Peterzani. Dispone poi alcuni legati ai cugini viventi e tra questi “domino Francisco quondam domini Mafei olim Petri de Peterzannis ipsius domini testatoris similiter patrue-lo habitatori in presentiarum in civitate Venetiarum libras sexaginta imperialium [...]”.

In un codicillo del 31 dicembre 1543 il prete Baldassarre conferma i legati ai cugini Giovanni Francesco fu Stefano e a “domino Joanni Francisco quondam domini Maphei de suprascriptis Peterzannis” (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 932. Copia anche nella busta 930, fascicoli grandi sciolti, con numerazione che si ripete, 25 giugno 1543, f. 70v.; per il codicillo ASBg, notarile, Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2316, registro 1544, tra i primi documenti, 31 dicembre 1544 *a nativitate*).

Il 5 gennaio 1544 l'erede designato, Pietro fu Giovanni Peterzani, fa effettuare l'inventario dei beni del cugino mancato nei giorni precedenti.

Si incontra qui nuovamente Francesco o, come è scritto nel codicillo, Giovanni Francesco, padre di Simone e figlio di quel Maffeo che già più di vent'anni prima dichiarava di vivere a Venezia (ASBg, notarile, Bernardino Barili, busta 932).

34. 1544, 12 febbraio. Bergamo, borgo san Leonardo, nello studio del notaio. Morto il prete Baldassarre, il chierico Giacomo Peterzani è a tutti gli effetti il nuovo parroco di Treviolo. Il padre Francesco, che si dichiara cittadino di Bergamo abitante a Venezia, munito di procura del figlio si porta a Bergamo per la nomina di un vicecurato che possa esercitare il ministero. “Investitura Francisci Peterzani procuratorio nomine in Reverendum dominum Franciscum de Barillis [...]. Ibi dominus Franciscus quondam domini Maphei de Peterzannis civis Bergomi et habitator inclite civitatis Venetiarum tamquam missus et procurator ad hoc et alia venerabilis domini Jacobi eius filii et rectoris parochialis ecclesie sancti Georgij de Triviolo bergomensis diocesis”, come risulta da procura del notaio veneziano Vincenzo Piloto rilasciata in data 26 gennaio 1544, investe il prete Francesco Barili dello “ius celebrandi missas et exercendi curam animarum et alia divina officia in dicta parochiali ecclesia”.

Giacomo Peterzani è un chierico diciassettenne al quale mancano ancora diversi anni per essere ordinato sacerdote, ma è ugualmente titolare della parrocchia di San Giorgio di Treviolo. Tramite il padre Francesco incarica un prete di officiare in sua vece, pagandogli un salario di sessantotto lire imperiali annui. L'importo, modesto ma ordinario, poteva essere integrato con offerte dei fedeli in occasione di battesimi, funerali, matrimoni o altro. Dichiararsi cittadini di Bergamo è probabilmente un motivo di

opportunità, e del resto i Peterzani cittadini lo sono da quasi un secolo (ASBg, notarile, Giovanni Zinetti Chiapinelli, busta 2316, registro 1544, “Investitura Francisci Peterzanni procuratorio nomine in Reverendum Franciscum de Barillis”).

35. 1544-1559. Francesco e Giacomo Peterzani mancano dai documenti bergamaschi. Da varie carte sappiamo tuttavia che i terreni del beneficio parrocchiale di Treviolo sono stati affittati al cugino Pietro fu Giovanni, che provvede a farli lavorare da una famiglia di massari (ASBg, notarile, G. Pietro Cavazzi, busta 2131, 21 luglio 1552, Pietro Peterzani presta denaro a Giuseppe Terzi suo colono sui beni di Treviolo. *Ibidem*, 1 settembre 1554, Antonio Passeri riceve un prestito da Pietro fu Giovanni Peterzani “patrono suo”. *Ibidem*, 24 agosto 1555, Pietro fu Giovanni Peterzani “uti investitus a reverendo domino rethore parochialis ecclesie domini Sancti Georgij de Triviolo ut dixit” affitta a Bernardo fu Martino Passeri alcuni terreni del beneficio).

36. 1549, 4 luglio. Bergamo, sulle logge del palazzo del comune. Il notaio premette che il 20 settembre 1547 il maestro carpentiere Bartolomeo Maffeis di Stabello, che viveva a Venezia in San Polo, aveva dettato il suo testamento al notaio Detesalvo Benzoni nominando erede universale il figlio Michele e disponendo un legato di centocinquanta ducati a favore della figlia Maddalena, da versarle in occasione del matrimonio o dell'entrata in convento. Nominava poi gli esecutori testamentari e tra questi la moglie Paola. Ora la figlia Maddalena intende sposarsi e per pagarle la dote è necessario procedere alla vendita di alcuni terreni nel territorio di Zogno che i genitori hanno acquistato anni prima a Venezia in un'asta a Rialto. La vedova, “domina Paula uxor quondam predicti Bartolomei carpentarii, filia quondam magistri Maphei de Peterzannis fabri murarii” (figlia del fu maestro di muri Maffeo Peterzani), viene a Bergamo per formalizzare la vendita dei terreni a un valligiano (ASBg, notarile, Lattanzio Maffeis, busta 2747). Il testamento del marito, “marangone”, e alcuni documenti veneziani di Paola non aggiungono informazioni utili. Della donna non si cita neppure il cognome e tra i presenti ci sono solo parenti del marito (ASVe, notarile, testamenti 97, notaio Diotalvi Benzoni, registro grande in pergamena, f. 95, n. 188, 20 settembre 1547. Qualora Paola volesse risposarsi avrà diritto alla sua dote e a un legato di cinquanta ducati. L'uomo chiede di essere sepolto nella tomba della Scuola della Madonna nella chiesa di San Polo).

Il 30 agosto 1549 a Venezia Paola, che abita in San Polo nelle case di Caterina Corner, vedova in seconde nozze del maestro Bartolomeo di Michele Maffeis da

Stabello carpentiere, con l'assenso delle autorità e dei parenti del marito procede alla vendita di un terreno a Presezzo (Archivio di Stato di Venezia, d'ora in poi ASVe, notarile, atti 364-365, registro 365, minute e protocollo, f. 405v. *Ibidem*, f. 420, 14 marzo 1550, un esecutore testamentario ratifica gli atti di vendita effettuati da Paola).

Tenendo conto delle date, qui abbiamo probabilmente una zia di Simone, non potendosi però escludere del tutto uno dei tanti casi di omonimia tra i Peterzani. Troviamo il nome proprio Maffeo anche tra i Peterzani di Seriate, ma in tempi più lontani. Negli anni settanta del Quattrocento a Zogno incontriamo un Maffeo fu Pietro dei Gariboldi detti Peterzani, con i figli Antonio e Peterzolo, che nelle carte notarili possono creare confusione, ma questo Maffeo era un “fer-raio” (ASBg, notarile, Baldassarre Bordogna Macheris, busta 492, registro 1475-1479, 19 agosto 1478).

37. 1553, 9 novembre. Bergamo, nella locanda gestita da Antonio Baschenis. Pietro fu Giovanni Peterzani, assente ma rappresentato dallo stesso notaio rogante, dà in sposa la figlia Giulia al giovane Bernardino fu Simone Negroni de la Pianca di San Giovanni Bianco con una dote di cinquecento lire. Dagli scarsi documenti sappiamo che Bernardino gestiva una merceria a Venezia con il fratello Andrea. Possiamo ipotizzare che a Venezia Giulia e il marito potessero fare da collegamento tra Pietro Peterzani e la famiglia del cugino Francesco. Giulia, rimasta vedova e senza figli prima del 1578, tornava a vivere a Bergamo nella casa degli anziani genitori (ASBg, notarile, Pietro Boselli, busta 1822, registro 1553-1558, f. 77v., “Dos domine Julie filie domini Petri de Peterzanis”).

38. 1555, 9 settembre. Venezia. Ambrogio fu Zanetto Baroni dei Peterzani di Cornalita, abitante a Venezia in San Cassiano, detta il suo testamento al notaio Detesalvo Benzoni nominando sua erede la figlia Marietta, moglie del corriere veneto Antonello Benzoni originario dei dintorni di San Pellegrino (ASVe, notarile, testamenti 1241, notaio Giulio Zilioli, n. 50, comunicazione del signor Giancarlo Bandiera).

Da un successivo atto della vedova Maddalena e della figlia Marietta sappiamo che Ambrogio era un piccolo commerciante, un “herbarolo” in Rialto, da decenni residente a Venezia, onnipresente nelle carte dei notai veneziani Diotalvi Benzoni e G. Giacomo Rispis. L'indicazione che è un Peterzani del ramo detto Baroni ci consente di dire che è un discendente di quel Battista figlio di Pietro detto Barone che abbiamo incontrato a Venezia nel 1485 (ASVe, notarile, Giovanni Battista Benzon, Atti 392-393, c. 154, 14 luglio 1561, comunicazione della signora Eliana Acerbis. Antonello Benzoni compare molte volte come testimonia nelle carte di questo notaio e nelle carte dei notai di San Giovanni Bianco).

39. 1559, 20 luglio. Bergamo. Il prete Giacomo Peterzani è a Bergamo forse sin dal mese di febbraio (ASBg, notarile, Francesco Allegri, busta 1707, f. 219; il 3 febbraio 1559 Giovanni Giacomo fu Francesco Peterzani presenza a un rogito nella vicinia di San Cassiano). Il 20 luglio 1559, nella vicinia cittadina di San Giacomo, il “reverendus dominus Jacobus quondam domini Francisci de Peterzannis rector titulus parochialis ecclesie Sancti Georgij terre de Treviolo” rinnova a Pietro Peterzani fu Giovanni la locazione dei terreni del beneficio parrocchiale. L'affitto avrà durata di tre anni, con decorrenza dal giorno di san Martino 1561, a un canone annuo di favore di trecentocinquanta lire, da pagarsi alla scadenza dei singoli anni della locazione. Pietro avrà a suo carico il pagamento del salario del vicecurato.

Fra i patti viene inserita una clausola che permette a Giacomo di sciogliere il contratto qualora decidesse di prendersi direttamente cura della parrocchia. Lo stesso 20 luglio il contratto viene prorogato per altri tre anni, alle stesse condizioni e con inizio a san Martino 1564, a Francesco figlio di Domenico Nava, un prestanome amico e vicino di casa di Pietro. Il rinnovo per tre anni a un diverso affittuario è un espediente per evitare, almeno formalmente, un contratto a più lungo termine.

Alla fine di questo secondo documento è aggiunto un breve rogito in data 13 aprile 1561, presente il prete Giacomo, con la rinuncia da parte di Pietro Peterzani, che agisce anche in nome di Francesco Nava, all'affittanza di cui sopra. In apparenza il prete Giacomo ha preso direttamente in carico la parrocchia di Treviolo e ha deciso di prendersi cura anche della gestione del beneficio. Ma così non è, anche se i tempi ormai sono maturi (ASBg, notarile, G. Antonio Valle, busta 3106, n. 449, 20 luglio 1559, “instrumentum locationis bonorum beneficij Sancti Georgij de Curno cum duabus renonciationibus”. Curno è un lapsus del notaio, che nella rubrica annota: “reverendus Jacobus Peterzannus investivit dominum Petrum Peterzannum de eius beneficio de Treviolo”).

40. 1561, 9 gennaio. Bergamo, nella sala del consiglio del Consorzio di Sant’Alessandro in Colonna. Il “reverendus dominus presbiter Jacobus de Peterzannis [in interlinea viene aggiunto] *venetus* rector titulus parochialis ecclesie sancti Georgij de Treviolo” affitta per tre anni a Pedrino Brolis di Treviolo i terreni del beneficio parrocchiale di San Giorgio, al canone di seicentossanta lire annue. La locazione ha inizio, come di regola, il successivo 11 novembre, festa di san Martino. Dal contratto sono esclusi un brolo e un terreno che Giacomo concede in affitto per un anno, con termine a san Martino 1562, al suo vicecurato Giovanni *de Ramis*, che da poco ha sostituito un precedente vicecurato (ASBg, notarile, Maffeo Muttoni

Bracca, busta 2487, registro 1560-1561, n. 145. Segue in coda il contratto di affitto al vicecurato).

41. 1561, 17 aprile. Bergamo, nella sala del consiglio del Consorzio di Sant’Alessandro in Colonna. Quattro giorni dopo la disdetta formale dei contratti del 1559, il “reverendus dominus presbiter Jacobus de Peterzannis venetus rector titulus parochialis ecclesie Sancti Georgij de Treviolo” dichiara di aver ricevuto dal maestro Pecino fu Lorenzo de Brolis di Treviolo le 660 lire convenute per l'affitto delle terre del beneficio parrocchiale dell’anno 1562 che finirà il giorno di san Martino 1562.

Ritorniamo sull’aggettivo “venetus” con cui Giacomo si qualifica (ASBg, notarile, Maffeo Muttoni Bracca, busta 2487, registro 1560-1561, n. 198).

Il 22 aprile seguente, nel palazzo pubblico, il reverendo Giacomo fu Francesco Peterzani curato di Treviolo e Pietro fu Giovanni Peterzani si rilasciano una quietanza reciproca, Giacomo per aver incassato 1800 lire imperiali per gli affitti delle terre del beneficio parrocchiale, Pietro per aver comperato per conto del curato alcune “spalere” e per aver pagato il salario al vicecurato Giovanni Rama, il tutto come era stato concordato a Venezia con atto rogato dal notaio veneziano *de Soliano*, Bonifacio o il figlio Matteo, i cui “atti” sono praticamente tutti perduti, meno alcune pergamene (ASBg, notarile, G. Antonio Bracca, busta 3106, n. 172, 22 aprile 1561).

42. 1563, 9 novembre. Treviolo. Il nome di Giacomo Peterzani compare per la prima volta nel libro dei battesimi della parrocchia di San Giorgio di Treviolo: “Io Prete Jacomo P.Z. curato”.

Il precedente battesimo, in data 24 ottobre, è l’ultimo impartito da Giovanni Rama, il cappellano pagato da Giacomo, suo vicecurato almeno dal 1559 (Archivio della parrocchia di Treviolo, *Liber Baptizatorum*, anni 1559-1630, segnatura d’archivio A/II/I. Ringrazio il dottor Angelo Pesenti per la ricerca approfondita e per la copia della documentazione che mi ha trasmesso).

43. 1568, 3 agosto. Treviolo, nella casa di proprietà del notaio. Presenti come testimoni alcuni possidenti del paese, il “reverendus dominus presbiter Jacobus quondam domini Francisci de Peterzannis, rector titulus ecclesie Sancti Georgij de Triviolo, districtus et diocesis bergomensis, expressim sponte etc., salvis quibuscumque procuratoribus suis per eum hactenus constitutis, de novo fecit et constituit suum certum nuntium, missum et procuratorem et quicquid melius etc. dominum Simonem, eius dominus constituentis fratrem uterinum, absentem etc., ad specialiter comparendum coram quocumque foro, tam seculari quam ecclesiastico, et porrigendum quodcumque gravamen impositum super dicto beneficio Sancti

Georgii impetrandumque omne et quodcumque actum, licentiam vel licitam immunitatem pro exonerazione oneris ultra debitum impositi super dicto beneficio, et omnia et quecumque alia faciendum que ipsemet reverendus dominus constituens facere posset, si presens adesset, et generaliter dans idem dominus constituens plenam libertatem etc. seque fideiussorem in predictis constituens etc.”

Questo è il primo documento finora ritrovato in cui compaia il nome di Simone Peterzano. È uno dei momenti più impegnativi della guerra di Venezia contro i turchi e i benefici ecclesiastici non sono certo esentati dalle maggiori contribuzioni per le spese militari. Il ricorso per questioni di benefici ecclesiastici, tanto più per chiedere un alleggerimento dei prelievi fiscali, doveva sempre essere presentato a Venezia, al legato pontificio in loco, perché la Serenissima non ammetteva che ci si rivolgesse ad autorità aventi sede in altri stati, quindi Giacomo dà procura al fratello Simone, che non è presente alla stesura del documento, di sbrigare e di seguire per suo conto la pratica a Venezia, perché, si può presumere, abita ancora là o perché mantiene ancora stretti rapporti con quella città.

Nel testo della procura (“de novo” significa rilasciata per la prima volta) risulta quantomeno strano che Simone venga definito fratello “uterinum”, che si utilizza solo tra fratelli da parte di madre, dove casomai il notaio doveva scrivere “utrumque”, cioè “per parte di padre e di madre”, ma la lettura “uterinum” è chiara. Tuttavia non sussistono dubbi che Francesco sia padre di entrambi. Si pensi ai tempi e ai testi dei documenti e delle procure rilasciate al padre Francesco nel 1541 e nel 1544 (ASBg, notarile, G. Francesco Medolago Vavassori, busta 1888. Ringrazio il dottor Marino Paganini per la trascrizione del testo e per i chiarimenti forniti in merito).

44. 1572, 8 novembre. Milano. “Simon Petrezanus filius quondam domini Francisci [cassato *habitor civitatis Ve(netiarum)*] civis Venetus et de presenti moram trahens in porte orientalis parochie sancti Stephanini ad Noxigiam Mediolani [...]”. Il “magistro Simone pictore” sta lavorando nel capoluogo lombardo e dichiara di abitare nella parrocchia di Santo Stefanino in Nosiggia. Deve aver lasciato Venezia da non molto tempo, come documenta la correzione nel testo del notaio. Ha alle spalle una buona pratica come frescante se è incaricato di dipingere, con un compenso di ottanta scudi, l’intera controfacciata della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore. Gli affreschi, di cui parla dettagliatamente il contratto, raffigurano: il *Ritorno del figliol prodigo*, la *Benedizione di Isacco a Giacobbe*, *Gesù scaccia i mercanti dal Tempio* e *Mosè spezza le tavole della legge*; nella lunetta al di sopra della porta si conservano pochi resti di una *Pentecoste*.

Il Peterzano dovrà provvedere anche alla doratura di alcune parti delle cornici in stucco e degli elementi architettonici che delimitano gli affreschi “tocando di oro la fassa di sopra della porta dove ragione richiederà le colone quadre tra l’uno quadro e l’altro et porta dipingerli a figure in campo de oro come sono quelli della capella delli signori Simoneta posta in detta gressa tocando medemamente bassi e capitele de dette colone d’oro come è quella de detti Simonetta et così frisi e cornise et cantoni [...]”. Considerato che il costo di oro e colori è tutto a carico del Peterzano, il compenso non è affatto elevato, come non lo era normalmente per gli affreschi (Archivio di Stato di Milano, d’ora in poi ASMi, notarile, Galdo Lodi, busta 10029; Sannazzaro 1989; Miller 1999, pp. 100-102).

Nel contratto, garante per il pittore è quel “magnificus dominus Hieronimus Legnanus filius quondam magnifici domini Joannis Angeli”, ricco mercante e intenditore di pittura che è ricordato da Giovan Paolo Lomazzo come proprietario di una *Angelica e Medoro* di mano del Peterzano.

Per il “civis venetus” riferito al Peterzano faremo sotto una breve considerazione.

45. 1572, 10 novembre. Milano, nello studio del notaio a Porta Vercellina parrocchia di Santa Maria Segreta.

Il “nobilis dominus Simon de Petrezanis filius quondam nobilis domini Francisci civis Venetus et de presenti moram trahens in porte orientalis parochie sancti Stephanini ad Noxigiam Mediolani” incassa un acconto di 30 scudi per l’impegno di cui sopra (ASMi, notarile, Galdo Lodi, busta 10029; Sannazzaro 1989, p. 61; Miller 1999, p. 102).

L’aggettivo “nobilis”, qui usato per Simone e che ritroveremo nel contratto di alunnato con il Caravaggio e in qualche documento della Certosa di Garegnano, secondo le consuetudini lombarde è un segno di riguardo del notaio, o di altri, nei confronti di Simone, piuttosto che una indebita ed esagerata ostentazione del pittore. I costumi dei tempi ci offrono molti esempi del caso. Per il “civis venetus” è più facile pensare ancora a una forzatura del notaio piuttosto che a una debolezza del pittore. Vedremo che Simone Peterzano, nel suo autoritratto del 1589, non si definisce “civis venetus” ma solo “venetus”, che significa veneziano e che era proprio della città di Venezia, come “venetus” si qualifica suo fratello Giacomo a Bergamo. I Peterzani erano in grado di provare di essere nati a Venezia e potevano forse godere della condizione di cittadini *de intus*. Giovan Paolo Lomazzo nei suoi scritti lo dice “veneziano”, vale a dire di Venezia, senza altre aggiunte. Se Lomazzo ne parla come pittore è chiaro che intende dire “di formazione e di cultura” veneziana. Chi fuori Venezia può qualificarsi come “civis venetus” è colui che ha la cittadinanza veneziana *de intus et de foris*, o per ori-

gini o per concessione, ma non erano molti i bergamaschi che se ne potevano vantare. Il *civis venetus*, e tanto più il *nobilis venetus*, non era certo un qualsiasi suddito della dominante, anche se abitante a Venezia, come talvolta si legge per Simone equivocando sul significato e sull'uso moderno dell'aggettivo veneto.

46. 1573, 15 maggio. Milano, nel parlatorio del Monastero Maggiore. “Simone di Petrazana del quondam signor Francesco porta Orientale parrocchia santo Stephano di Milano” rilascia quietanza per un acconto di venti scudi per gli affreschi in San Maurizio.

Il 22 agosto seguente “Dominus Simon de Petrazanis filius quondam domini Francisci porte orientalis parochie sancti Stephanini ad Noxigiam Mediolani” riceve il saldo di trenta scudi per gli affreschi dipinti in San Maurizio e rilascia poi quietanza autografa: “Io Simone di Petrazani del quondam domino Francisco [...] confesso havere ricevuto da la molta reverenda madre [...] abbadessa del Monastero Maggiore di Milano scudi trenta in oro d'Italia et sono per saldo de la mercede dela pittura fatta alla fazzada de la chiesa di esso monastero convenuta in scuti 80 [...]. Io Simone Peterzanno ho sopra schritto et afermo et confeso quanto è disopra di mano propria” (ASMi, notarile, Giovanni Pietro Castiglioni, busta 14080; Sannazzaro 1989, p. 61; Miller 1999, pp. 102-104).

47. 1573-1580. Milano. 16 marzo 1580, una nota dell'archivio di San Barnaba, chiesa madre dei chierici regolari di san Paolo detti Barnabiti, ci informa che Gerolamo Ragazzoni, vescovo di Famagosta e visitatore apostolico a Milano, nella sua visita a questa chiesa (1575; *La visita* 2010, pp. 120-121) “fece alcune ordinationi particolari rimettendosi nel resto alli decreti generali che haveva fatto circa quelle cose che spettavano al culto delle chiese. Sina adesso la maggior parte delle cose comprese in detti decreti generali non sono state eseguite. Però ordiniamo al Monsignor Reverendo Padre Preposito di questo collegio di santo Barnaba” di verificare nel termine di un mese i decreti e di riferire nel capitolo su quanto non era ancora stato eseguito. “Ma perché detto visitatore nel fine di detti suoi decreti ordina che tutte le cose spettanti al culto delle chiese si facciano seguendo il modo et la forma datta dallo illustrissimo et reverendissimo Arcivescovo nel suo libro intitolato Instrutione della fabbrica et suppellettile ecclesiastica” gli incaricati dovevano procedere alla verifica tenendo conto di quanto disposto non solo “dai sudetti decreti, ma ancora dal soprannominato libro”. Il capitolo indicava alcuni interventi che “racordiamo et ordiniamo da eseguire [...]. In termine di uno mese siano coperte le indecenti nudità di quelle imagini che sono sopra li quadroni in chiesa; raconciando ancora le imagini de

viventi in tal modo che non rappresentino più quelli” vale a dire di rendere irricognoscibili alcuni personaggi che vi erano ritratti (Milano, Archivio Storico di San Barnaba, *Scripta quae ad visitationes collegiorum referentur fascicolo 1 ab anno 1580 ad annum 1585*, Cartella G2).

Una breve nota del 15 aprile seguente conservata nello stesso archivio contiene qualche altra informazione utile sui teleri del Peterzano che ornano il presbiterio e su una *Decollazione di san Paolo* dipinta l'anno precedente da “Simone Petroianne bergomate pictore non inerudito” che, con la cerimonia religiosa prevista per queste circostanze, viene collocata nello spazio libero della controfacciata sopra la porta d'ingresso della chiesa, in faccia all'altare maggiore. Nella stessa nota si accenna anche agli altri due “quadroni” del Peterzano posti sulle pareti del presbiterio, dei quali nel testo si fa cenno con ammirazione che, ritoccati secondo le disposizioni del capitolo, vengono benedetti con una breve funzione religiosa. Viene qui precisato che i due grandi teleri, che rappresentano la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba* e *I santi Paolo e Barnaba a Listra*, erano stati dipinti circa sette anni prima: “ante annos ferme septem”, quindi intorno al 1573. I due teleri, il primo dei quali fu donato alla chiesa da Giovan Giacomo Teodoro Trivulzio, conte di Melzo, si trovano tuttora nella collocazione originaria; della *Decollazione* non si hanno invece più notizie (Milano, Archivio storico di San Barnaba, *Acta collegii sanctorum apostolorum Paulli et Barnabae Mediolani ab anno 1580 ad annum 1612*, p. 6; Torre 1674, p. 323; Pevsner 1928-1929, p. 285). Alle due grandi tele in San Barnaba accenna Giovan Paolo Lomazzo nelle sue *Rime*: “[...] Dove dipinse in la cittade istessa / Il Petenzan quelle due historie, dove / Mostra come il Signor essorta Paulo, / E santo Barnabà [...]” (Lomazzo 1587, p. 293).

48. 1575, 27 marzo. Milano. Il “signor Simone Petrazani” è padrino di battesimo di Caterina, figlia di Stefano Ceruti e di Marta Brambilla, in San Giorgio al Pozzo Bianco (segnalazione di Sergio Monferrini).

49. 1575, 20 aprile. Milano. Nella casa del notaio in *porta cumana*. “Dominus Simon de Petrazana filius quondam Francisci porte orientalis parochie sancti Babille intus Mediolani” stipula un accordo di garzonato e collaborazione per quattro anni a partire dal successivo primo maggio con *dominus* Francesco Alicati milanese, che si impegna a lavorare alle dipendenze di Simone: “Primo quod dictus Franciscus teneatur locare ex nunc locat personam suam predicto domino Simoni presenti et acceptanti et se obliganti ut infra ad quadriennium proxime futurum ita ut dictus dominus Franciscus inservire habeat ipsi domino Simoni de persona sua circa exercitium tum

pingendi designandi et alia omnia faciendi circa exercitium ipsius picture prout ipsi dominus Simon requisiverit et dictus dominus Franciscus facere sciverit et in specie se exercere circa picturam ventalarum ut vulgo dicitur ala arabesca quod exercitium pingendi ventalarum nunc est speciale ipsi domino Francisco [...]”. L'Alicati non è quindi un allievo ma è un garzone o aiutante già pratico nell'esecuzione di alcuni lavori, come la “picturam ventalarum ut vulgo dicitur ala arabesca”, letteralmente le decorazioni dei ventagli, non potendosi tuttavia escludere anche un qualche tipo di decorazione murale. Durante il quadriennio Francesco non potrà lavorare per altri: “inservire non possit nec locare personam suam”. Tutti i guadagni provenienti dal lavoro sono di pertinenza del Peterzano, ma Francesco potrà tenere per sé quanto dovesse guadagnare lavorando per conto proprio nei giorni festivi nei quali, ai sensi delle norme generali statutarie, non è tenuto a prestare la sua opera al datore di lavoro.

A sua volta Simone si obbliga a tenere in casa “ipsum dominum Franciscum et illum instruere in arte pingendi maxime ut vulgo dicitur de far retratti et prestare alimenta cibi et potus ac lectum fulcitum iuxta conditionem ipsius domini Francisci” remunerandolo, oltre che con vitto e alloggio, con due scudi d'oro al mese per il lavoro che farà sotto la direzione e a utilità del Peterzano “et hoc pro omni labore quem impenderet dictus dominus Franciscus circa artem pingendi ac mercede et salario ipsius domini Francisci [...]”.

Simone sembra proprio avere la necessità di delegare al nuovo assistente i lavori più propriamente decorativi e ripetitivi, obbligandosi però a insegnare all'Alicati l'arte del ritratto.

Notiamo che il notaio tratta Francesco con riguardo, come certo non avrebbe fatto per un ragazzo alle prime armi (ASMi, notarile, Pompeo Vignarca, busta 16136; Pevsner 1928-1929, p. 288; Miller 1999, pp. 104-105).

50. 1575, maggio 21. Milano, sede della corporazione dei mercanti dell'oro, dell'argento e della seta. “Dominus Symon Petrazanus de Ticiano filius quondam domini Francisci porte orientalis parochie sancti Babille intus Mediolani pictor” viene ingaggiato dalla ricca corporazione dei mercanti dell'oro, dell'argento e della seta per “pingere manu sua propria et operariorum suorum” un affresco raffigurante un affollatissimo *Miracolo dei pani e dei pesci*, sulla parete sinistra della cappella maggiore in San Francesco Grande, chiesa distrutta nel 1806. L'affresco deve essere ultimato entro la fine del mese di settembre. Tra i collaboratori (“operariorum”) di Simone c'è forse anche Francesco Alicati, assunto pochi giorni prima probabilmente proprio in vista di questo incarico. Prima

di procedere nel lavoro, che sarà remunerato con cento scudi, il pittore deve presentare un modello ai committenti: “sed prius teneatur dare dictis dominis mercatoribus exemplum seu ut vulgo dicitur il disegno operis fiende” (ASMi, notarile, Giovanni Antonio Sola, busta 13560; Miller 1999, pp. 105-106).

51. 1576, 24 febbraio. Dagli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*: “In relazione all'ordinanza del 23 gennaio p.p., il marchese Litta elesse gli scultori Annibale della Rosa ed Astololo [Astoldo] de Lorenzi fiorentino, ed il pittore Simone veneto, perché abbino ad esaminare gli angeli fatti per collocarsi intorno al coro. Essi li esaminarono, e suggerirono alcuni emendamenti, che l'ingegnere Pellegrino e maestro Francesco Brambilla promisero d'eseguire” (*Annali* 1881, p. 140; Baroni 1940b, p. 173).

52. 1577. Milano. Vengono emanate le *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* del cardinale Carlo Borromeo.

53. 1577, agosto e 4 settembre. Milano. Simone Peterzano e i fabbricieri di Santa Maria presso San Celso si accordano per realizzare entro un anno e sei mesi le ante dell'organo della chiesa. Al contratto è aggiunto un foglio sul quale Simone scrive di suo pugno: “Io Simone Petrazana pittore Bergamasco prometto all'illustri et magnifici signori deputati alla veneranda fabbrica della chiesa di Nostra Signora presso santo Celso di Milano di dipingere le due ante dell'organo della detta chiesa facendo nella parte di fuori di tutte due l'istoria della natività di essa Nostra Signora in un sol capitolo qual comprenda tutto il campo di esse conforme al schizzo di mia mano fattogli vedere et nella parte di dentro nell'anta a man dritta di esso organo l'assunzione et nell'altra a mano sinistra il sponsalizio della predicta Nostra Signora di tutta quella bellezza e perfettione che per me si potrà et assai meglio ch'alcuna altra mia opera fatta da me sin'a quest'ora in questa città [...]. E di dare tutta la detta opera ben finita come di sopra nel termine di un anno e mezzo prossimo a venire et per quel pretio di scudi duecento dico scudi 200 d'oro e tanto più e meno di essa somma quanto ad essi signori parerà ch'ella meriti [...].

Le opere allora realizzate sono andate perdute (ASMi, notarile, Pompeo Vignarca, busta 16137; Miller 1999, pp. 106-108).

54. 1577-1578. Milano. Il Peterzano riceve l'incarico per la pala dell'*Annunciazione* destinata al Seminario Maggiore della città, poi passata al Seminario di Venegono Inferiore e ora al Museo Diocesano di Milano. Nel libro mastro d'entrata per l'anno 1577-1578 nell'archivio del Seminario

di Venegono è registrato il pagamento di cinquantanove lire “a maestro Simone Petrozane pictore, a buon conto sopra l’ancona che di presente fa per il Seminario, nella quale dipinge l’Annunziata [...]”. Dallo stesso libro mastro sappiamo che l’opera fu regolarmente portata a termine e che la cornice fu intagliata da Francesco Valle (Archivio del Seminario di Venegono, Libro mastro d’entrata 1577-78, ff. 448v-453; Baroni 1940b, p. 179 nota 11).

55. 1578, 31 ottobre (cassato nel documento “die *mercurij vigesimonono mensis octobris*”). Milano. Nella casa del notaio in San Pietro alla Vigna, presenti come testimoni il nobile signor Gabriele Albricci e lo spettabile signor Giovan Paolo Settala figlio del fu Giovanni Domenico della parrocchia di Sant’Andrea alla Porta. L’atto riporta gli accordi tra i monaci della Certosa di Garegnano e Simone Peterzano per la decorazione della cappella maggiore della chiesa del monastero e regola con meticolosità ogni aspetto delle opere da fare, oltre a elencare quanto è stato concordato tra le parti nei mesi precedenti. Il Peterzano ha predisposto dei disegni dettagliati che sono alla base delle scene e delle figure descritte nei vari capitoli del contratto. Gli stessi disegni sono serviti per calcolare preventivamente la remunerazione complessiva, che tiene già conto della quantità e del costo dell’oro che andrà impiegato per le dorature. Sui disegni e sul contratto lavoreranno anche i periti per la valutazione finale dell’intera opera. Con insistenza quasi ossessiva viene richiesto che i lavori siano portati a termine con la massima perfezione possibile, come dovranno essere perfetti i colori e l’oro che saranno usati. L’oro dovrà essere “di ducatto, et d’ogni somma perfezione et finezza” vale a dire che l’oro per i fondi degli angeli e delle sibille della cupola e quello per la doratura degli stucchi di tutta la cappella maggiore, cioè per “adorar [...] tutta la capella grande de la chiesa”, deve essere quello usato per coniare le monete, che è quasi puro. Come vedremo, la doratura della cupola viene però affidata ad altri pittori.

Tutto il costo è a carico del pittore, a eccezione delle impalcature che spettano al monastero, se non altro perché i ponteggi servono anche ai muratori e agli stuccatori che sono all’opera. Non mancano prescrizioni per la “gravità et honestà” delle figure che compaiono nei dipinti, disposizioni queste che si allineano alle *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* emanate nel 1577 da Carlo Borromeo. Si prescrive anche “Che tutto il scoppo et ogni cosa che vi si farà, tenda a provocare ogni somma divotione et motti divini ne li animi de risguardanti [...]” che è una precisa eco delle antiche licenze rilasciate dai superiori degli ordini religiosi per autorizzare le spese per decorare le loro chiese. “Convieni a chi desidera servire l’Altissimo sotto l’osservanza

dell’ordine religioso avere una chiesa tanto adorna nelle sue strutture, che i secolari che vi entrano al vederla sentano un qualche senso di devozione” (da licenza del 1445 rilasciata agli eremitani dell’Osservanza di Lombardia per la chiesa di Sant’Agostino di Bergamo).

Il tempo di esecuzione previsto dal contratto è di un anno o anche quattordici mesi o più se sarà necessario e se servirà per la *perfectione* del risultato finale. Come di consueto, a fine lavori l’opera dovrà essere periziata da esperti del settore. Il contratto prevede un compenso di settecento scudi, apparentemente molto alto, ma come si è visto l’importo è comprensivo delle dorature, per le quali, in alcune parti, è previsto l’uso dell’oro senza badare troppo al risparmio e comunque nelle modalità da “determinare inanti che si dia principio al’opera”. Come si vedrà, la decorazione sarà ultimata solo nel settembre del 1582.

“In nomine Domini. Anno a Nativitate eiusdem millesimo quingentesimo septuagesimo octavo [cassato *mensis octobris*] Indictione septima die [cassato *mercurij vigesimo nono* e aggiunto in interlinea] *veneris ultimo mensis octobris*. Reverendus dominus Gabriel de Collis monachus professor et procurator monasterij Sancte Marie nuncupate agnus dei Cartusie Garegnani constructi extra porta Cumanam Mediolani, syndicus et procurator specialis Reverendi et venerandorum dominorum prioris et monachorum dicti monasterij ac ipsius monasterij et conventus ad hec et alia specialiter constitutus per instrumenta syndacatum rogata, ut dixit, tum per spectabilem dominum Iohannem Angelum Pirovanum Mediolani notarium mense presenti seu etc. tum per me notarium infrascriptum anno, etc., parte una

Et dominus Simon Petrozanus de Ticiano Pictor, filius quondam domini Francisci porte orientalis parrocchie sancti Babille foris Mediolani, parte altera, voluntarie, etc., et omnibus modis, etc.,

facerunut, etc., infrascriptas conventiones infrascriptaque pacta et accordia inviolabiter et bona fide etc., inter ipsas partes nominibus quibus supra, mutua stipulatione interveniente attendendas et attendenda, etc., ut infra, videlicet:

Primo, che il detto messer Simone sia tenuto ne li modi, termini, et forme come da basso se dirà a tutte sue spese sì de materia, cioè oro, colori et ogni altra cosa, come de facture a depingere et adorar rispettivamente tutta la capella grande de la chiesa de detto monasterio di dentro et dinanti per quanto importa tutto il di fuori de li pilastri grandi de l’archone, et l’istesso archone et il rimanente d’essa capella fin sotto alla sommità d’essa inclusivamente, et questo da qui al termino che da basso se dirà per il precio et mercede in tutto de scuti settecento da soldi cento dieciotto imperiali per scuto, d’essere pagati neli modi et termini come da basso se dirà con questi patti et modi, cioè:

1 Prima, che li detti Reverendi siano tenuti a loro spese far fare li ponti et smaltature che in ciò saranno necessarij et di bisogno da muratori a spese dil detto monasterio.

2 Che detti Reverendi siano tenuti oltra li detti scuti 700, dar o fare le spese de li alimenti del vivere et dormire solamente come parerà conveniente a detti Reverendi, a due persone, quali a nome dil detto messer Simone lavorarano nella sudetta opera per il tempo solamente che in detta opera nel monasterio sudetto esse due persone lavorerano.

3 Che sotto il volto da la cuba habbi detto messer Simone a depingere in campo d’oro otto Angioli di statura naturale et più se così patirà il luogo, et la ragione de la prospetiva con li misterij de la passione in mano et nel centro di detta cuba uno Dio padre per quanto potrà venirci.

4 Et nelle lunette d’essa cuba otto mezi profetti in campo azzurro.

5 Et ne li Angoli de la cuba otto sibille in campo d’oro con brevi in mano et lettere d’oro dentro in campo bianco dil tenere gli sarà datto per detti Reverendi.

6 Che nel campo de le due finestre da li lati loro habbia depingere li quatro Vangelisti con li animali in campo a giudizio d’esso messer Simone.

7 Che sotto il cornigione sin in terra da la banda destra sia tenuto depingere l’historia ricca et piena de la Natività et Presepio di nostro Signore in paesi, etc.

8 Et nel medesimo sito da la parte sinistra l’historia ricca et piena de li tre Maggi in paesi come disopra.

9 Et nel campo di mezzo dopo l’altare grande la Madonna in piè con il figliolo in braccio con qualche angioletti, santo Gio. Battista et san Bruno da la destra, santo Ambrosio et santo Hughò da la sinistra in campo, etc.

10 Et nel campo overo intercollonio de la banda destra l’historia della resurettione di Nostro Signor con almeno duoi Angioli di statura naturale occupati d’intorno alla rimotione de la pietra dil sepolcro.

11 Et nel campo overo intercolonnio de la banda sinistra l’historia della assensione dil nostro Signor in cielo sul monte con la Madonna in terra et li Apostoli et moltitudine di Discepoli et Discepole et Angioletti acompagnanti et cingenti Nostro Signor etc.

12 Nel nicchio di sopra la Madonna Nostro Signor in croce con la Madonna et santo Giovanni da li lati et la Madalena in gienochij abbracciando il piè della santa croce in drappi al giudizio dil pittore.

13 Che tutti li spacij et cornigioni et profili et striature de le colonne o pilastri et di tutta la capella et ogni altra cosa che ragionevolmente et con maggiori et più riccho ornamento ricerchi oro a maggior perfectione de l’opera il tutto largamente s’indori senza sparagno alcuno.

14 Che tutto il detto oro et tutti li colori siino finissimi et perfettissimi per quanto maggiormente può richiedere la suprema perfectione de l’opera et natura d’esse materie.

15 Che tutte le figure humane et massime de santi et sante siano fatte con somma honestà et gravità et non ne apiano petti ne altre membra o parti del corpo non honeste et ogni atto, giesto, garbo movenza et drappi de santi siano honestissimi pudicissimi et pieni d’ogni divina gravità et maiestà.

16 Che tutto il scoppo et ogni cosa che vi si farà, tenda a provocare ogni somma divotione et motti divini ne li animi de risguardanti et che per nisun’arte non si pregiudichi al spirito et al decoro et natura de le sante et divine figure che vi si hano a fare.

17 Che ogni figura che ragionevolmente potrà venire di grandezza naturale si faccia di tal grandezza et magiore secondo la lontananza et ragione di prospetiva.

18 Che tutto ciò che ivi si dipengierà sia fatto con ogni somma cura et diligenza, et con quella più esquisita perfectione che sia possibile.

19 Che si metta in oro tutti quelli rilievi et sporti, campi, et piani che gli ricercharà la ragione de l’arte et la perfectione dell’opera al giudizio dei periti et tutto questo si habbia a determinare inanti che si dia principio al’opera et che tutto l’oro che vi si metterà sia di ducatto et d’ogni somma perfectione et finezza.

20 Che si cercha a ogni potere de l’arte con ombra et altri mezzi far parere più dritte le dette figure con il smarire la curvatura del nicchio che sarà possibile.

21 Che in qualche luogo dove più sarà bisogno et star bene qualche cosa di stucco al giudizio dil pittore et non altro esso l’habbi a fare et adorare senza altro maggior pagamento.

22 Che il pittore sia tenuto al giudizio de periti correggere dil suo et a sue spese ogni errore del’arte che vi fosse in essa opera et al giudizio et gusto dil Reverendo padre Priore dil detto monasterio ogni errore commesso d’intorno alla divotione.

23 Che tutta l’opera sudetta et ogni sua parte habbi ad essere nel fine approbata et collaudata da periti elletti da dette parti et in caso de differenza d’essi periti elletti si ellega un terzo confidente d’esse parti, al giudizio et sentenza de quali o quale sia tenuto correggere et ridurre il pittore a sue spese tutta la detta opera in ogni cosa che havesse bisogno di correctione o perfectione.

24 Che, durando la suddetta opera, non ne possi detto pittore pigliar alcun’altra et vi habbi a lavorare almeno con duoi altri pittori che saranno tri in tutto, et sia tenuto haverla et darla finita nel termine d’uno anno o quatordecim mesi in circa prossimi a venire et quanto prima potrà, salvo sempre la somma perfectione de l’opera, la qual in ogni cosa et sopra il tutto si vole.

25 Che il pittor sia tenuto porvi tutto l'oro et tutti li colori

26 et tutti l'instrumenti del depingere et indorare et ogni spesa di fature che per ciò vi andasse a costo suo et come di sopra è detto.

27 Che non possi il pittore mangiar carne, ne cosa in alcun modo fatta di carne, ne tampoco soportarlo alli suoi maestri et lavoranti dentro del sudetto monasterio sotto pena di perdere le spese et l'opera.

28 Che de li sudetti scuti settecento convenuti per la mercede et prezzo di detta opera li detti Reverendi siano tenuti dare nel principio de l'opera overo di presente scuti cento d'oro con sicurtà de la loro restitutione per il caso de morte o altri accidenti humani et il resto dopo ciascuna notevole parte fatta d'essa opera, quale si dividerà in cinque parti principali talmente ch'in cinque partite dopo tal opera et parti compite di detta capella et impresa si habbi a pagare tutto il restante dil precio sudetto, salvo però che sia licito alli detti Reverendi sopra li primi termini de dette cinque parti retinere sin al fine de la perfeffione di detta opera scuti cinquanta d'oro come di sopra per loro maggior sicurezza acciò ch'esso pittore habbi di osservare compitamente tutto quello che di sopra è convenuto et si contiene nel presente instrumento" (Baroni 1940b, p. 174; Baroni 1968, pp. 14-17; Gregori 1973).

I monaci procedono così al versamento dell'anticipo di cento dei settecento scudi pattuiti e, come previsto dal punto 28 dei patti, Ludovico Legnani interviene come fideiussore: "et pro eorum scutorum centum una cum expensis pro eorum consequutione etc. restitutione fienda [...] extitit fideiussor multum magnificus dominus Ludovicus Legnanus filius quondam multum magnifici domini Jo. Angeli", fratello di quel Gerolamo che aveva garantito l'esecuzione degli affreschi in San Maurizio Maggiore (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 1717). Ludovico Legnani nel 1593 sarà ancora in rapporti di reciproca stima con il Peterzano e farà da padrino di Battesimo a un figlio di Lucrezia (comunicazione di Sergio Monferrini).

56. 1579. Milano. Un'iscrizione ("zugehoerige Weihtafel"), parzialmente letta e trascritta da Nikolaus Pevsner, ci informava che nel 1579 nella chiesa francescana di Santa Maria degli Angeli, più nota come Sant'Angelo, in adempimento a un legato testamentario disposto dallo zio Francesco Besozzi, i nipoti fondavano nel transetto destro una cappella dedicata a san Giuseppe e a santa Caterina (ora cappella del Crocifisso): "[...] Ex legato Franc. Besutii [...] Franc. Besutius patruus [...] sacel[lum] dic[avit] in titulo S. Joseph. et S. Cat [...] MDLXXIX". Per questa cappella il Peterzano dipinge la pala della *Sacra famiglia e sposalizio mistico di santa Caterina*, opera

che dal 1712 è riposta in sagrestia (Santagostino 1671, ed. 1980, p. 55; Pevsner 1928-1929, p. 285).

57. 1579, 13 giugno. Milano, nello studio del notaio in San Pietro alla Vigna, presente come testimonia l'"ingegner" Vincenzo Seregni abitante nella parrocchia di Santo Stefanino in Nosiggia. Il reverendo Francesco *de Villamarinis* procuratore della Certosa di Garegnano, in nome del priore e dei monaci, e "dominus Baptista de Ferrarijs filius quondam domini Jacobi" della parrocchia di San Giovanni in Conca e "dominus Hieronimus Sormanus filius domini Jo. Petri" della parrocchia di Santa Eufemia *intus* di Milano, quest'ultimo con il consenso del padre, "ambo pictores et adoratores ac socij in infrascripta impresa", si accordano per dorare con oro finissimo, nella Certosa di Garegnano, "tutti li cherubini, festoni, cartelle et altri lavori di stuccho che sono fatti nella cuba dela capella grande dela chiesa dil sudetto monastero di certosa da l'ultima cornice, et ochij d'essa capella in suso, ricamente et conforme a quello s'è fatto adorare per monstra in essa capella non sminuendo in cosa alcuna detta adoratura,

et che sia adorato d'oro finissimo di ducato,

et l'oro stia nelle mani d'essi Reverendi Padri quali lo diano a detti adoratori a poco a poco secondo li bisognerà acciò non si puossi cambiare detto oro

et il mordente sia d'ogni bontà, et perfeffione, et s'habbi d'adoperar oleo cotto, et vernice et non colla, et ogni cosa sia di somma perfeffione [...] la qual opera sia collaudata dal signr Vincentio Seregnio ingegniero di Milano, o da chi sarà nominato dal monastero, et non essendo ricca l'adoratura siano tenuti arichirla secondo sarà iudicato conforme alla detta monstra già fatta,

et siano tenuti detti adoratori pagar a messer Simone de Ticiano Pittore l'oro et fatura di quella parte per lui fatta in detta capella e adorata per monstra [...]" (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17316).

Diversamente da quanto sembrava concordato il 31 ottobre dell'anno precedente, Simone Peterzano non esegue la doratura degli stucchi della cupola della cappella maggiore, per la quale impresa vengono incaricati due altri pittori di Milano. Tuttavia Simone ha già eseguito "per monstra" una parte di quei lavori, e molto bene, perchè i due pittori dovranno attenersi al suo esempio e dovranno pagargli l'oro usato e il lavoro fatto. È da notare come i monaci vogliono tenere in custodia l'oro battuto e lo consegnino un poco alla volta nel timore che i doratori lo scambino con oro di minore purezza.

58. 1579, 25 giugno. Milano. Il documento premette che per gli accordi del precedente 31 ottobre 1578 tra il monastero di Santa Maria di Garegnano e il "nobilem dominum Simonem Petrazanum de Ticiano pic-

torem", questi al momento di incassare l'anticipo di cento scudi aveva dovuto presentare la garanzia di Ludovico Legnani, fratello di Girolamo. Il Legnani aveva garantito cedendo alle insistenze del Peterzano ("pro quo domino Simone et eius precibus fuit fideiussor et promissit magnificus dominus Ludovicus Legnanus"). Ora il Peterzano, che ha ultimato una buona parte del lavoro e presume che il compenso che gli spetta superi il valore dei cento scudi ricevuti in acconto, chiede che il Legnani venga liberato da questo impegno e il priore acconsente (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17316). Con il procedere delle opere, le nuove erogazioni vanno progressivamente a saldare i lavori già fatti e la garanzia fideiussoria del Legnani non è più necessaria.

59. 1580, 6 giugno. Milano. Il maestro Marsilio de Solis rilascia quietanza al procuratore del monastero di Santa Maria di Garegnano per aver incassato quanto dovutogli per il lavoro fatto fino alla data odierna: "plenam solutionem etc. totius mercedis operis a stuccho per predictum magistrum Marsilium facti in capella et circa capellam magnam ecclesie dicti monasterii ab hodie retro, demptis tamen scutis decem ei magistro Marsilio iuxta conventa etc. restantibus et dandis eidem per predictos reverendos perfecto opere per eum cepto in [?] pilastris usque ad terram et ornamentis supra duo hostia existentia subtus duos quadronos". Marsilio ha stuccato i pilastri e alcuni spazi sotto i due grandi affreschi del Peterzano che ornano il presbiterio, evidentemente già ultimati (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17316).

60. 1580-1587. Milano. Maffeo Pirovano nel 1580 detta il suo testamento dando disposizione di "essere sepolto nella sua cappella della Passione, nel sepolcro paterno". Dispone inoltre che "sopra l'altare di detta cappella si metta un'ancona di Maria Vergine Assunta". La cappella era posta nell'edicola della chiesa di Santa Maria della Passione dei Canonici Regolari Lateranensi, dove i Pirovano avevano acquisito da tempo il diritto di patronato e di sepoltura. Maffeo Pirovano muore il 20 agosto 1587 all'età di settantasette anni. Su richiesta degli eredi, i nipoti Filippo e Carlo Pirovano, il Peterzano dipinge l'*Assunzione della Vergine* che resta nella cappella fino al 1613, anno in cui qui viene collocato un secondo organo che ne fronteggia un primo posto sulla destra del presbiterio. Mentre le lapide sepolcrali dei Pirovano sono rimaste in loco, il dipinto attualmente si trova nella sesta cappella sinistra della chiesa. La lapide celebrativa fatta predisporre dai nipoti, che indica il 1587 come anno della morte dello zio Maffeo, suggerisce anche una diversa datazione del dipinto, perché nulla autorizza a supporre che quan-

to disposto nel testamento sia stato messo in opera prima della morte del testatore (Baroni 1940b, p. 179. Si veda qui cat. IV.10).

61. 1581, 11 agosto. Bergamo, nella cancelleria del Consorzio della Misericordia Maggiore. Giovanni Francesco Peterzani fu Stefano, che dichiara di avere novant'anni compiuti, consegna al notaio il proprio testamento olografo. "Al nome del Signor Idio / adi 11 agosto 1581 in Bergomo questo è uno testamento fato per mi Jo. Francesco fu de meser Stefano di Peterzani prima io racomando l'anima mia alo altissimo Idio et volio che ogni mia facultà stabile sia sempre soto fide comiso che vada sempre in primo filiolo che averà Cornelio mio filiolo [nato nel 1544] et non avendo lui filioli volio che vada a meser Simone filiolo che fu de meser Francesco Peterzani ancora volio che Mina filiola che fu de Peder dito Baldino di Bargi mia masara qual è stata con mecho anni 24 et per la sua bona servitù et [...]".

Il documento non è tutto leggibile perché cucito nel registro degli atti. Giovanni Francesco Peterzani, da giovane detto "Tortolano" come suo padre, doveva aver frequentato il cugino Simone in uno dei diversi passaggi per Milano, avendo lui acquistato dei terreni nel comune di Caravaggio. Proprietario di un podere a Bariano, comune bergamasco confinante con Caravaggio, portatogli in dote dalla terza moglie, nel 1564 lo aveva fatto misurare dall'agrimensore Giovanni Giacomo Aratori, nonno materno di Michelangelo Merisi. Sorprende che, in mancanza di eredi diretti, Giovanni Francesco lasci i suoi beni a Simone invece che ai figli del cugino Pietro cresciuti con lui a Bergamo (ASBg, notarile, Daniele Terzi, busta 2557, registro 1480-1481, nn. 146 e 147, "questo è il testamento et ultima volontà solene et in scritto che me Jo Francesco quondam de meser Stefano di Peterzani chiuso et sigilato et scritto de mia mano". Ringrazio la signora Rosanna Capitanio).

62. 1581, 24 agosto. Milano. Il maestro Marsilio de Solis riceve un acconto di sei scudi per il lavoro a stucco che sta eseguendo nella cappella maggiore della chiesa della Certosa di Garegnano (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17316).

63. 1582, 18 gennaio. Milano. *Dominus* Antonio Abbondio *sculptor* e *dominus* Francesco Borella nei mesi precedenti, su incarico del priore della Certosa di Garegnano, hanno stimato con diligenza "valorem seu importantiam" dell'opera del maestro stuccatore Marsilio de Solis "in capella magna ecclesie suprascripti monasterii" concludendo che nella stima era stato commesso un errore di trenta scudi d'oro a danno del monastero (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17317; Baroni 1968, p. 14).

64. 1582, 3 settembre. Milano, in una casa del monastero nella parrocchia di San Pietro sul Dosso. Il priore della Certosa di Garegnano, anche a nome degli altri monaci del monastero, e il “nobilis dominus Simon Petrozanus de Ticiano filius quondam domini Francisci” abitante a Milano in Porta Orientale, nella parrocchia di San Babila *foris*, formalizzano l’incarico dato a tre artisti di Milano, Vincenzo Seregni, architetto di fiducia dei Certosini e i pittori Aurelio Luini e Giovanni Battista Ferrari di valutare, sulla base dei patti del 31 ottobre 1578, quanto fatto dallo stesso Peterzano nella chiesa della Certosa. Con atto nella stessa data, vengono da loro prescritti lievi emendamenti e modifiche ai dipinti. Si prescrive anche di dipingere i muri sotto i quadri imitando venature di marmi e di completare le dorature. A Simone saranno poi dedotte 116 lire per l’acquisto di “libbre 116 di stucho che esso poteva fare et non ha fatto in detta opera” mentre gli saranno riconosciute 72 lire per quattro angeli non previsti nei patti ma da lui dipinti vicino alla figura di Cristo “et per haver ancora ritocato due volte senza sua colpa il Dio Padre”: il monastero gli tratterà così dal saldo finale 44 lire imperiali (ASMi, notarile, Gerolamo Albricci, busta 17317; Baroni 1968, p. 17; Cairati 2014, p. 390, doc. 227).

65. 1582, 25 settembre. In una casa del monastero in San Pietro sul Dosso, presenti come testimoni il nobile signor Giovan Battista *de Glussiano* fu Giacomo e Giovanni Grassi fu Domenico abitanti in Santa Maria alla Porta: il “Nobilis dominus Simon Petrozanus filius quondam domini Francisci” riceve da Andrea Capella, priore della certosa di Santa Maria di Garegnano, 864 lire imperiali a saldo di tutte le opere che lui ha fatto nella cappella maggiore della chiesa del monastero, dedotte le 44 lire cui il pittore non ha diritto come stabilito dai periti che hanno stimato il suo lavoro: “et hoc pro plena etc. solutione etc. totius mercedis debite predicto domino Simoni per predictos dominos religiosos et solvere convente et omnium et quarumcumque pecuniarum ei Simoni debitarum et solvere promissarum pro omnibus operibus per eum et eius agentes factis in capella magna ecclesie dicti monasterii et in quadris tribus ab oleo factis, ponendis in dicta capella, existentibus in domo predicti domini Simonis et quos promittit dare et consignare agentibus predicti reverendi prioris et ut supra ad omnem eius requisitionem, et de quibus operibus alias factum fuit instrumentum conventionis per et inter predictum dominum Simonem et predictum reverendum dominum priorem et monacos rogatum per me notarium infrascriptum die ultimo octobris 1578 seu etc., ad quod etc., et etiam facta fuerunt exinde per et inter ipsas partes alia accordia, que utrinque exequuta

fuerunt, et etiam pro plena solutione et ut supra omnium abinde dependentium”.

La frase “in conseguenza di ciò (exinde) furono fatti altri accordi tra le parti, regolarmente eseguiti d’ambo le parti” non può che significare che ogni cosa relativa all’esecuzione dei lavori fu sempre concordata tra monaci e pittore (ASMi, notarile, notaio Gerolamo Albricci, busta 17317).

Simone ha lavorato e si è tenuto in bottega fin dopo il saldo le tre tele del presbiterio della certosa forse nell’eventualità che i periti richiedessero delle modifiche.

66. 1584. Milano. Giovan Paolo Lomazzo pubblica il suo *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* nel quale il Peterzano è definito: “Simone Petenzano Venetiano, pratico et dilettevole pittore discepolo di Titiano” (Lomazzo 1584, pp. 679 e 696).

67. 1584, 24 febbraio. Milano. “Messer Simone Petranzano *filius quondam* messer Francesco” sposa, senza preventive pubblicazioni, Angelica Ferrari fu Bernardo in San Giorgio al Pozzo Bianco, dove sono entrambi residenti (segnalazione di Sergio Monferrini).

Un matrimonio in età così matura potrebbe significare che l’uomo era già stato sposato. È possibile che il matrimonio segreto fosse motivato dal non voler alimentare pettegolezzi qualora la donna per qualche tempo avesse frequentato o vissuto nella casa di Simone.

68. 1584, 6 aprile. Milano. Nell’abitazione e bottega sita nella casa del Corpus Domini della parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco dove vive, Simone Peterzano si impegna a tenere presso di sé per quattro anni, come allievo, Michelangelo Merisi, che aveva allora meno di tredici anni.

La trascrizione è del dottor Marino Paganini. La traduzione è alle pp. 246-248.

“[*in alto, a sinistra*]

De Merisiis

De Petezanis

De Baschis

[*Segno di tabellionato*] Imbreviatura mei Placiti Boxixii filii quondam nobilis domini Io. Mariae notarii publici mediolanensis porte Nove parochie Sancti Eusebii Mediolani.

[*nel margine sinistro*

] Conventiones

In nomine Domini. Anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo octuagesimo quarto, indicatione duodecima, die veneris sexta mensis aprilis.

Michael Angelus de Merisiis filius quondam domini Firmi porte Orientalis parochie sancti Georgii ad putheum album Mediolani, parte una;

et nobilis dominus Simon Petezanus filius quondam domini Francisci suprascriptarum proximarum porte et parochie, parte altera;

voluntarie etc., et omnibus modo etc. devenerunt etc. ad infrascripta pacta et conventiones inviolabiliter attendenda in hunc modum ut infra, videlicet.

In primis convenerunt etc. quod dictus Michael Angelus teneatur stare et habitare cum dicto domino Simone ad adiscendum artem pictoris et hoc per annos quatuor proxime futuros die hodie inceptos, et quod dictus Michael Angelus se exercebit in ipsa arte die noctuque secundum consuetudinem dicte artis, bene et fideliter, et quod non committet dolum nec fraudem in bonis dicti domini Simonis.

Et predictus dominus Simon teneatur et obligatus sit tenere dictum Michaelem Angelum in dicta eius domo et apotheca et eum instruere in ipsa arte toto posse suo et facere quod in fine dictorum annorum quatuor sit sufficiens et expertus in dicta arte et a se ipso laborare sciat.

Et dictus Michael Angelus teneatur etc. dare et solvere dicto domino Simoni pro eius mercede scutta vigintiquatuor auri et in auro valoris librarum sex imperialium pro singulo scutto, solvenda anticipate de sex menses in sex mensibus / per dictum Michaelem Angelum dicto domino Simoni et successive etc. donec etc.

Ex quibus dictus dominus Simon ex nunc contentus fuit etc. recepisse etc. ibidem presentialiter etc. a predicto Michaele Angelo ibi presente ut supra ac dante ibidem presentialiter ut supra scutta decem auri et in auro valoris suprascripti et hoc anticipate iuxta conventa ut supra [*cancellato*: anno etc.] primorum mensium sex et reliqua scutta duo dictus Michael Angelus promissit etc. obligando etc. pignori dicto domino Simoni presenti etc. ea dare et solvere dicto domino Simoni, aut eius heredibus quam citius et antequam eveniant dicti menses sex, sub refectione etc.

Pacto quod dictus Michael Angelus, durantibus dictis annis quatuor, non possit nec valeat se recedere a servitiis dicti domini Simonis nec ire ad servitia aliquorum aliorum de ipsa arte in presenti civitate Mediolani nec alibi absque spetiali licentia dicti domini Simonis, et hec omnia sub pena scutorum quadraginta octo auri et in auro valoris [*cancellato*: suprascripti] superius expressi pro toto eo tempore quo restabit obligatus cum dicto domino Simone, applicandorum dicto domino Simoni in casu contraventionis.

Et pro predictis omnibus et singulis per dictum Michaelem Angelum attendendis etc. eius precibus et instantia extiterunt fideiussores dominus Baptista

filius quondam domini Firmi et / Bertholomeus pater et filius de Baschis, ambo porte Ticinensis parochie sancti Sebastiani Mediolani, et uterque eorum in solidum etc. ita quod in solidum teneantur etc. cum renuntiis debitis etc. et maxime renuntiatione promissi facti alieni, qui scientes factum alienum promississe, tamen teneri volunt etc., faciens tamen predictus dominus Bertholomeus predicta omnia et singula in presentia etc. suprascripti patris sui, ibi presentis etc. et eidem filio suo licentiam dantis ac iurantis etc. suo credere predicta cedere etc. in et ad utilitatem predicti eius filii et in omnibus etc. iuxta formam suprascriptam.

Et pro predictis [*cancellato*: et] omnibus et singulis in presenti instrumento contentis dicte partes sese vicissim etc. cum renuntiis debitis etc. possint et valeant conveniri etc. coram quibuscumque iudicantibus etc. et [*cancellato*: tam] in forma Regie Ducalis Camere Mediolani [*cancellato*: quam Apostolice etc.], quorum iurisdictioni sese supposuerunt etc. et extendatur etc. etiam cum facultate supplicandi etc. iuxta stillum mei notarii etc.

Renuntiando etc.

Quare dictus Michael Angelus et dicti eius fideiussores parte una et dictus dominus Simon parte altera et quilibet eorum respective referendo cum renuntiis debitis etc. promisserunt etc. obligando pignori sibi vicissim et ad invicem habere ratum et non contravenire sub refectione etc. et etiam sub pena scutorum centum auri debendorum per partem non attendentem parti attendenti etc., qua pena / nihilominus etc.

Que omnia etc. pacta executiva.

Insuper dicte partes et fideiussores et quilibet earum iuraverunt habere rattum etc. et non contravenire etiam sub refectione etc.

Et de predictis etc.

Actum in domo habitationis predicti domini Simonis Petezani sita ut supra, presentibus domino Gaspare de Porta Romana filio quondam domini Francisci porte Orientalis parochie sancte Marie Passarelle Mediolani et domino Io. Baptista della Platea filio domini Hieronymi porte Orientalis parochie sancti Babille intus Mediolani pronotariis.

Testes magnificus dominus Io. Baptista de Monte filius quondam magnifici domini Augustini porte Orientalis parochie sancti Babille intus Mediolani, dominus Io. Antonius de Zuffis filius quondam domini Petri porte Orientalis parochie sancti Pauli in compito Mediolani et dominus Io. Baptista de Toschanis filius quondam alterius domini Io. Baptiste porte Orientalis parochie sancti Georgii ad putheum album Mediolani, omnes noti ac idonei”

(ASMi, notarile, notaio Placido Bosisio, busta 15942; Pevsner 1928-1929, p. 390. Lo studioso trascrive solo alcuni stralci con molte imprecisioni; Berra 2005, pp. 396-397).

69. 1584, 20 novembre. Milano, in San Giorgio al Pozzo Bianco. “Messer Simone Petanzano” è padrino di battesimo di Angelica, figlia del noto scultore e intagliatore Virgilio Del Conte, che sappiamo aver lavorato per il pittore (segnalazione di Sergio Monferrini).

70. 1585, 19 febbraio. Milano. Il Peterzano, indicato come “Simon venetiano”, viene convocato nel Palazzo Ducale di Milano dal commissario generale delle Munizioni assieme ai pittori Aurelio Luini e Alessandro Pobbia. Dal contesto si deduce che sono stati chiamati per la stima dei dipinti eseguiti nel Palazzo Ducale da Valerio Profondavalle. Il Profondavalle ha infatti sollecitato le autorità preposte perché si procedesse al collaudo dei suoi lavori (ASMi, Sezione autografi, Pittori del Palazzo Ducale, IX, 00154; Morassi 1934, pp. 103-104).

71. 1585, 19 aprile. Bergamo. Giovan Francesco Peterzani, dichiarando al notaio di avere novantacinque anni compiuti (“ut asserit”), senza dare alcuna motivazione revoca il testamento del 1581 in cui nominava erede il cugino Simone. Forse nel frattempo era nato il nipote Francesco (ASBg, notarile, Danile Terzi, busta 2559).

72. 1586, 15 aprile. Milano. Lucrezia Peterzano, nipote di Simone, sposa in San Giorgio al Pozzo Bianco Gerolamo Ferrari di Alessandro abitante in San Paolo in Compito (segnalazione di Sergio Monferrini).

73. 1586, 20 giugno. Milano. Gerolamo Ferrari garantisce la dote della moglie Lucrezia, figlia del defunto Giovanni fratello di Simone: “dos domine Lucretie de Petrazanis sibi costituita per dominum Hieronimum de Ferrariis”. L'atto, come altri rogiti privati di Simone Peterzano intorno a quegli anni, è andato perduto ed è solo annotato nella rubrica del notaio Nicolò Villa (Miller 1999, p. 97, nota 11. ASMi, notarile, Nicolò Villa, rub. 4867).

74. 1586-1587. Frassineto Po. “1587, 15 novembre. Guglielmo Vidone fece fare il quadro del Rosario dal Pellegrino, e li costa 747 lire di Milano ove si vede il papa Pio 5, l'Imperatore Carlo 5, S. Carlo ed altri finito da Simone Veneziano per essere stato il Pellegrino chiamato in Spagna”. La nota, dovuta al parroco B. Cervis (1797-1840) conservata nell'archivio parrocchiale di Frassineto Po, chiarisce la genesi di questa importante opera, tuttora in loco. Simone Peterzano interviene per completare la pala della *Madonna del Rosario* commissionata da Guglielmo Vidoni prevosto di San Nazaro in Brolo di Milano a Pellegrino Tibaldi e da questi lasciata incompiuta per il suo trasferimento in Spagna nell'estate del 1586 come pittore alla corte di Filippo II (Natale 1988).

È lecito supporre che sia stato il Tibaldi, obbligato contrattualmente all'esecuzione dell'opera, a scegliere il Peterzano per ultimarla, trovando il consenso del committente. Il Vidoni aveva fatto la sua carriera ecclesiastica all'ombra dei cardinali Carlo e Federico Borromeo.

75. 1587. Milano. Vengono pubblicate le *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore divise in sette libri* [...], nelle quali si elogia Simone (“Simon Petenzano pittore Venetiano”) e si ricordano le tele dei santi Paolo e Barnaba (si veda alla data 1573-1580) ma anche una *Angelica e Medoro* da lui vista in casa di Gerolamo Legnano, il garante del Peterzano per gli affreschi del Monastero Maggiore:

“Di Simone Petenzano / Quando giunse à Simon l'alto capriccio / Di far del bel Medor ferito un quadro, / Pinse'l co'l capo chin sopra il leggiadro / Grembo de la sua donna [...]” (Lomazzo 1587, II, p. 107; Lomazzo 1589, p. 75).

76. 1589. Data riportata sull'*Autoritratto* (in collezione Maurizio Calvesi), dove Simone si qualifica come “venetus”: “SIMON . PETERZANNVS . VENETVS . TITIANI . ALVMNVS . / FECIT . MDLXXXVIII.”

Sulla pala della *Deposizione* ora in San Fedele di Milano, di controversa datazione, si legge la scritta, antica ma non originaria, “SIMON PET[E]RZANNUS TITIANI DISCIPULUS”.

77. 1589, 26 settembre. Milano. Il Peterzano si accorda con il priore della confraternita del Corpo di Cristo, Cesare Rusca, per l'esecuzione della pala raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Margherita* per la chiesa di San Vito al Pasquiolo, oggi nella quadreria dell'arcivescovado di Milano. Cesare Bossi, morto otto anni prima, dettando il proprio testamento aveva dato disposizione alla confraternita di provvedere alla costruzione e all'ornamento di una cappella nella chiesa milanese di San Vito, prescrivendo anche il soggetto della pala d'altare: “[...] sopra la qual sia depinta la Madonna, santo Francesco et santa Margarita [...]”. Il Peterzano s'impegna a ultimare l'opera entro sei mesi, per un compenso di duecentoquaranta lire imperiali: “[...] detto domino Symone promette et si oblige fare una anchona pinta sopra la tela a oleo con sopra una Madona con il figliolo in brazo et da una parte santo Francesco et dall'altra santa Margarita in piedi et la Madona asentada sopra una sedia eminente con li gradi convenienti, grande di longhezza et di larghezza, per mettere sopra l'altare della capella della detta chiesa de santo Vito entrando in chiesa a mano dritta, [...] ben dipinta, di colori fini et le dette figure bene qualificate et laudabile quanto si basta et darla fatta del tutto per quello spetta a l'arte sua de qui a sei mesi

prossimi futuri. [...] Io Simone Peterzanno de Titiano prometo et mi oblige quanto di sopra si contiene et di mano propria ho sottoscritto et a bon conto confeso aver riceputo dal deto signor Cesare Rusca prior como di sopra ducatonì numero diece da soldi cento e quattordece, che sono lire cinquanta sete imperial, quali li prometo compensarli al pagamento di deta ancona. [...] Et in più io Simone sopradeto ho riceputo scudi quattro et soldi sesanta a bon conto di deta opera come di sopra, che sono in tuta soma scudi quattordice da lire sei per scudo: et in fede io Simone sopradeto ho riceputi et sottoscritto de mia mano propria”. La cornice lignea della pala è commissionata all'intagliatore Virgilio Del Conte nel febbraio 1590 mentre la doratura della stessa è affidata nel seguente mese di maggio al doratore Giannantonio Monza (ASMi, Fondo di religione, p.a. 816, incarto sulla costruzione della chiesa di san Vito. Montagna 1963, pp. 28-30).

78. 1590. Milano. Esce, con dedica datata 15 dicembre, l'opera di Giovan Paolo Lomazzo *Idea del tempio della pittura*, nella quale “Simone Peterzani di Titiano pittore” è inserito nella “Tavola de' nomi degli artefici più illustri” ed è lodato alla stregua dei più grandi protagonisti della pittura veneziana: “[...] & il Penzanno, che hanno dato alle lor pitture, la forza, & la prontezza de i moti e la leggiadria de i colori [...]” (p. 150). Il Peterzano e una sua opera vengono poi ricordati subito dopo due righe che Lomazzo, all'epoca cieco da molti anni, dedica a Tiziano e a una sua *Natività*. [Nel margine sinistro di p. 160 “Titiano, et sua tavola”] “Ove è un presepio di Christo, con tutto ciò che gli appartiene di mano del mirabile Ticiano, maestro di Simone Peterzani”. [Nel margine destro della della p. 161 “Simone Peterzani et sua tavola”]. “Il quale ora vive, & è per vivere eternamente nelle opere sue eccellentissime per ogni parte ma vagamente espresse, et singolarmente per la somma vaghezza, et leggiadria. Come frà le altre ognuno può mirare in una tavola che egli ha fatto in Milano, in Santa Maria di Brera alla Congregazione che ivi si fà di molti Signori e Cavalieri principali di quella Città [...] In questa tavola è dipinta l'Assunzione della Beata Vergine tutta circondata di Angeli con suoni, & canti, & Christo suo figliolo [...]” (Lomazzo 1590, pp. 160-161). L'opera del Peterzano ricordata dal Lomazzo, forse dipinta nei primissimi anni milanesi, è stata ipoteticamente identificata con l'*Assunzione* oggi nella parrocchiale di Vertemate (Fiorio 1989, pp. 61-62).

79. 1590. Data indicativa. Milano. In uno stato d'anime della parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco, non datato, ma che, come segnala Sergio Monferrini, non è azzardato collocare in questo anno, è annotato quanto segue:

“xiiii Nella casa del Corpus Domini habitano l'infrascritti	
Co[municato] Cr[esimato] Simone petrazani d'anni	50
Co[municata] Cr[esimata] Angelica sua moglie d'anni	35
Co[municata] Cr[esimata] Lucretia Ferrara d'anni	22
Co[municato] Hieronimo ferrari d'anni	26
Co[municato] Giovan Battista Ferrari d'anni	22
Co[municata] Dominica serva d'anni	16
Co[municato] Cr[esimato] Battista di secchi d'anni	16
Co[municato] Cr[esimato] Francesco Malusato d'anni	16
Chaterina ferrari d'anni	3
Margaritta Ferrari de anni	1”

(ASMi, *Duplicati e Status Animarum, San Giorgio al Pozzo Bianco di Milano*, XX, fasc. 5, f. n.n.; Cinotti 1975, p. 186, nota 8; Berra 2005, p. 198, nota 651). L'importante documento ci offre un quadro completo della famiglia di Simone Peterzano. Con lui e la moglie vive l'intera famiglia della nipote Lucrezia che, se ne deduce, abita con lo zio dal momento in cui è rimasta orfana. La nipote dichiara di avere ventidue anni mentre la sua prima figlia ne ha già tre. Aggiungendo alla data del matrimonio della donna (1586) il periodo di gravidanza e l'età della prima figlia siamo al 1590. Sulla base dei sessantaquattro anni di Simone indicati nel suo atto di morte, il pittore dovrebbe invece averne circa cinquantacinque, ma non è infrequente che in quegli anni in simili documenti un'età sia dichiarata in modo approssimativo. Come ha riconosciuto Monferrini, notiamo qui la presenza del sedicenne Battista Secco, pittore di assai nobile famiglia originaria di Caravaggio (Tirioni 1978) che è dunque un inaspettato allievo del Peterzano. Altro allievo è Francesco Malusato, di probabile provenienza caravaggina.

80. 1590, 28 maggio. Milano. In San Giorgio al Pozzo Bianco il “signor Simone Petrazani di nostra parrocchia” è padrino di battesimo di Orazio Giovanni Battista, figlio del pittore Giuliano Pozzobonelli (segnalazione di Sergio Monferrini).

81. 1590, 7 giugno. Milano. Il Peterzano (*Simonem Peterianum*) partecipa, assieme a Giovanni Ambrogio

Figino, Camillo Procaccini e Aurelio Luini, al concorso per la pittura delle ante di un organo nel duomo di Milano; lavoro che poi viene affidato al Figino (*Annali* 1881, p. 248; Baroni 1940b, p. 188).

82. 1591. Milano. Una lapide posta all'interno della cappella di Sant'Antonio nella chiesa francescana di Santa Maria degli Angeli, più nota come Sant'Angelo, attesta che fu decorata per volontà di Cesare Fossati, che qui fece realizzare la sepoltura per sé e i suoi eredi: CAESAR FOSSATVS PATRICIVS / MEDIOLANENSIS HOC SACELLVM / SVIS IMPENSIS EXORNAVIT. / OMNIQ[VE] NECESSARIO / ET CVLTO APPARATV DITAVIT / DOTEM [...] ATQVE IN EO / MONVMENTVM SIBI / ET POSTERIS SVIS POSVIT / ANNO M.D.XCI / DIVO ANTONINO PATAVINO / DICATVM.

Qui Simone Peterzano esegue l'intera decorazione ad affresco con *Storie della vita del santo, profeti, angeli con simboli della passione e padri della Chiesa*, incorniciate da notevoli stucchi parzialmente dorati (Calvesi 1954; testo della lapide in loco).

83. 1591, 13 maggio. Bergamo, nel palazzo del comune, testimonio, tra gli altri, Giovanni Filippo, figlio di quel Pietro Peterzani che ottant'anni prima aveva avuto come tutore Maffeo, nonno di Simone. Il nobile canonico Bartolomeo Pighetti, titolare di una prebenda della canonica di Sant'Alessandro Maggiore, a titolo di semplice locazione investe per tre anni con inizio dalla prossima festa di san Martino "dominum Simonem quondam domini Francisci de Peterzannis de presenti habitorem Mediolani" di un podere in Treviolo di diritto del predetto chiericato e prebenda. Il contratto è molto sintetico rispetto a quanto normalmente si praticava; il canone annuo è fissato a corpo in lire 1109 oltre a una certa quantità di lino e due capponi come regalia (ASBg, notarile, Muzio dei Capitani di Mozzo, busta 3132, n. 56).

A far da mediatore tra il canonico e Simone è stato di certo il prete Giacomo suo fratello, curato di Treviolo, che in qualche occasione aveva accompagnato notabili del paese che prendevano in affitto gli stessi terreni. Il controllo dei lavori di campagna e dei raccolti era assicurato dallo stesso Giacomo. In questi anni Giovanni Filippo Peterzani, che fa da testimonio, viveva a Milano nella parrocchia di San Babila di Porta Orientale.

84. 1592, 30 luglio, Milano. "Simone Peterzano de Ticiani pittore" chiede che gli venga assegnata l'esecuzione di una delle due pale che saranno poste su due nuovi altari, quello di Sant'Ambrogio o quello di *santae Mariae ad Nivem*, nel duomo di Milano: "lecto memoriali Simonis Peterzani de Ticiani, ordinaverunt quod eidem concedatur ad pingendum una ex anchonis ponendis ad altaria sub titulo s. Ambrosii, seu s. Mariae ad Nivem ipsius ecclesiae, scilicet ea, quae per illustres

et multum reverendos dom. provinciales et rectorem arbitrabitur" (*Annali* 1881, p. 277; Morassi 1934, p. 104). Al Peterzano verrà assegnata l'esecuzione della pala per l'altare di Sant'Ambrogio, attualmente conservata alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano.

85. 1593. 3 luglio. Bergamo. Nell'estate del 1593 Simone si porta a Bergamo per rinnovare il contratto di affitto del podere di Treviolo appartenente alla prebenda canonica del reverendo Bartolomeo Pighetti. Resta a Bergamo per alcuni giorni e concorda verbalmente con il canonico i termini e le condizioni del rinnovo della locazione. Ma le cose vanno per le lunghe perché il canonico Bartolomeo pare non disponibile a formalizzare il contratto mentre Simone non può trattarsi perché ha fretta di rientrare a Milano dove, sappiamo, sta lavorando alla pala di Sant'Ambrogio per il duomo di Milano. Decide allora di rilasciare procura al cugino Giovanni Filippo fu Pietro, nella quale dettagliatamente riprende quanto era stato concordato a voce tra lui e il canonico.

Così il 3 luglio, a Bergamo, in un ufficio della residenza del podestà, "dominus Simon quondam domini Francisci de Peterzannis civis Bergomi nunc vero moram trahens Mediolani [...] non valens in hac presenti patria pro nunc permanere continue" formalizza con contratto notarile la nomina a suo procuratore di Giovanni Filippo Peterzani. Tra i poteri conferitigli c'è anche quello di prendere in affitto da Bartolomeo Pighetti i terreni in Treviolo promessi verbalmente ("bona oretenus promissa") per sei anni e con obbligo da parte di Simone di consegnare al canonico un suo quadro come regalia.

Ma proprio lo stesso giorno il canonico Pighetti trova il tempo di chiudere il contratto e le controparti si incontrano nella sua casa, nella vicinia di San Lorenzo, un palazzetto fatto costruire dal canonico Antonio Pighetti suo zio e da Giacomo suo padre alcuni anni prima del 1561 e che si era casualmente salvato dalla rovina per la fabbrica della nuova fortezza veneziana.

Bartolomeo Pighetti investe della sua possessione canonica, di circa centottantasei pertiche, Simone Peterzano, che qui si dichiara cittadino di Bergamo domiciliato a Milano ("dominum Simonem quondam domini Francisci de Peterzannis civem bergomensem nunc Mediolani moram trahentem"), per la durata di tre anni al canone di sette lire e mezza la pertica oltre, ogni anno, le regalie previste nella precedente locazione. Simone inoltre deve consegnare, una sola volta, un suo quadro raffigurante san Gerolamo, autografo: "semel tantum dare et consignare unum exemplum effigiei sancti Hieronymi, magnitudinis et qualitatis que ipsi reverendo Pighetto videbitur et placuerit. Quod exemplum sit pictum et factum manu dicti domini Simonis".

Subito dopo l'atto per l'affittanza con Simone, il canonico Bartolomeo concede gli stessi terreni, allo stesso canone per altri tre anni a Giovanni Filippo Peterzani il quale, seduta stante, rinuncia alla sua locazione in favore di Simone, che quindi si assicura il podere per complessivi sei anni. Era questo un modo per aggirare i divieti di locazione per lunghi periodi dei beni ecclesiastici ed evitarne la dispersione (ASBg, notarile, Giovanni Vavassori Medolago, busta 3968, registro 1593-1596, "Procura fatta da domino Simone quondam Francesco Pederzanno". *Ibidem*, "Locatione fatta dal Reverendo Domino Bartolomeo quondam Giacomo Pighetti a Domino Simone quondam Francesco Pederzanni". Segue la locazione a Giovanni Filippo e rinuncia alla stessa).

Diversi anni prima, il canonico Bartolomeo Pighetti, giovane prelo che aveva tratto non pochi vantaggi dall'essere nipote del conte e canonico Antonio Pighetti, si era fatto fare un ritratto dal Moroni, "ch'è de' migliori dell'Autore", segnalato poi a Venezia nella collezione del nipote Giacomo Pighetti, noto uomo di cultura e collezionista di quadri (Ridolfi 1648, p. 131).

86. 1593, 26 agosto. Milano. Dagli *Annali della Fabbrica del Duomo*: "Pala di s. Ambrogio dipinta dal Peterzano. / Retribuzione / Ordinaverunt ut promittente Simone de Titianis, dicto Peterzano, pictore, de perficiendo anchonam s. Ambrosii hinc ad festum nativitatis Domini nostri proxime futurum, eidem solvantur ad bonum computum L. 150 imperialium."

Il Peterzano riceve dunque un acconto di centocinquanta lire imperiali per la pala di Sant'Ambrogio, che deve essere portata a termine prima di Natale. Osserviamo che nella nota il "de Titianis" è usato come cognome di Simone mentre Peterzano, preceduto da "dicto" (detto), è come fosse un soprannome (*Annali* 1881, p. 281; Valsecchi 1971, p. 183).

87. 1594, 18 aprile. Treviolo, nella sua stanza da letto dove giace ammalato, il "presbyter Jacobus quondam domini Francisci de Peterzannis curatus parochialis ecclesie et loci de Triviolo [...]" detta il suo testamento, nominando erede il fratello Simone, se sarà vivo al momento della morte del testatore, diversamente la nipote Lucrezia o i figli di lei: "heredem et successorem universalem [...] dominum Simonem fratrem suum commorantem in urbe Mediolani, si viveret post mortem predicti reverendi domini testatoris; sin autem nisi viveret, cum hoc ne presens testamentum sit caducum, dominam Lucretiam filiam quondam domini Johannis pariter fratris predicti reverendi domini testatoris et uxorem Hieronimi de Ferariis mediolanensis, sin autem pariter viveret, filios suos". Il testamento mette in chiaro che a questa data Simone non ha figli ed eredi, non prevedendo Giacomo neppure l'eventua-

lità che il fratello possa averne in seguito (ASBg, notaio G. Francesco Benis Canova, busta 2866).

88. 1594, 9 maggio. Treviolo. Il "reverendus presbyter Jacobus de Peterzannis civis Bergomi rector titular ecclesie Sancti Georgij de Treviolo" per motivi di salute, non volendo dedicare minori cure alla sua chiesa, incarica due procuratori perché seguano la pratica per passare la parrocchia e il relativo beneficio al reverendo Martino fu Marco Tomini de Tortellis, riservandosi una pensione di cinquanta ducati (ASBg, notarile, Agostino Sanpellegrino, busta 3872, "procura reverendi domini presbiteri Jacobi de Peterzannis ad resignandum in personam reverendorum dominorum Antonij Marie Barilli et Georgij Betuschi").

Giacomo Peterzani lascia la parrocchia di Treviolo allo scadere del 1594 per ritirarsi con il fratello a Milano, dove nel 1598 dettava un nuovo testamento.

89. 1594, 15 settembre. Milano. Simone Peterzano riceve il saldo per la pala di Sant'Ambrogio del duomo di Milano: "Simone Peterzano de' Tiziani pittore. / A Simone Peterzano de' Ticiani pittore L. 810 imp. et sono per saldo et compito pagamento di scudi 160 d'oro, che tanto è stato determinato che se gli devono per l'anchona de s. Ambrosio per esso depinta, qual è stata posta in opera, attesa la collaudatione" (*Annali* 1881, p. 292; Morassi 1934, pp. 104 e 115).

90. 1594, 3 dicembre. Bergamo, nella vicinia di San Salvatore, nella sede della Misericordia Maggiore: il "reverendus dominus presbyter Joannis Jacobus filius quondam domini Francisci de Peterzannis agens nomine domini Joannis Simonis eius fratris" e Giovanni Filippo fu Pietro Peterzani, quale procuratore di Simone, cedono a Francesco fu Marco Tomini di Treviolo la locazione avuta dal canonico Bartolomeo Pighetti per sei anni, compreso il diritto di riscuotere dal canonico medesimo duecento scudi da lire sette l'uno, cui si era obbligato con scrittura privata di proprio pugno e sottoscritta da testimoni, somma che Francesco Tomini aveva già versato ai Peterzani.

In data 16 febbraio 1595, Francesco Tomini in coda al documento annota di suo pugno di avere avuto dal prete Giovanni Giacomo Peterzani la ricevuta autografa del canonico Pighetti dei duecento scudi dovuti a Simone (ASBg, notarile, Giovanni Vavassori Medolago, busta 3968, registro 1593-1596 "Cessione fatta dal reverendo domino Giacomo quondam Francesco Pederzanni a domino Francesco quondam Marco Tomini).

Nel documento Simone è sempre detto Giovanni Simone. Resta la curiosità di sapere come e quando sia nato il credito di Simone verso il ricco canonico Pighetti, non essendoci alcun richiamo nei documenti a possibili anticipi del canone.

Con la partenza del fratello da Treviolo, per Simone diventa difficile e costoso il controllo del podere preso in affitto. Mantenere la locazione può rivelarsi una perdita e la cosa migliore è trovare qualcuno disposto a subentrare. Il Tomini è proprietario di altri terreni nella località ed è fratello del nuovo parroco. È lecito supporre che tutto fosse stato deciso nella trattativa per cedere la parrocchia di Treviolo al prete Martino Tomini.

91. 1595, 13 luglio. Il Peterzano costituisce una società con Gerolamo Ferrari, marito della nipote Lucrezia: “Societas inita inter Simonem Petrazanum et Gieronimum de Ferarijs” (segnalazione di Sergio Monferrini).

92. 1595, 29 ottobre. Milano. Negli *Annali della Fabbrica del Duomo* è registrata la quietanza finale per la pala di Sant’Ambrogio: “*Simone Tiziano pittore. / A maestro Simone Titiano pittore, per sua mercede de pittura de l’ancona de s. Ambrosio, che ha fatto per un altare del Domo, L. 960 imp.*” (*Annali* 1881, p. 304; Arslan 1960, p. 98). 960 lire corrispondono ai 160 scudi concordati per la pala e già incassati in due diverse occasioni.

93. 1596, 25 giugno. Milano. Ancora negli *Annali della Fabbrica del Duomo* di Milano si annota il pagamento di novanta lire: “*Simone Peterzano de’ Tiziani pittore. / A maestro Simone Peterzano, per la pittura di un ancona de l’Annunziata per la chiesa di Rogorbella*”. Il 30 giugno successivo si registra: “A Simone Peterzano de’ Tiziani pittore L. 11 soldi 8, per la spesa della tela et telaro dell’ancona dell’Annunziata di Rogorbella, qual va posta nella detta chiesa

di Rogorbella, per detto pittore fatta” (*Annali* 1881, p. 309; Morassi 1934, p. 115). Contrariamente a quanto ipotizzato per molto tempo, l’opera non può essere identificata con quella nell’oratorio di San Matteo alla Banchetta a Milano (Pavesi 2016, p. 65, nota 23).

94. 1598, 31 agosto. Milano. Testamentum Reverendi domini Presbiteri Jacobi Petrazani (segnalazione di Sergio Monferrini). Documento perduto.

95. 1598. 31 agosto. Milano. Testamentum Simonis Petrazani (segnalazione di Sergio Monferrini). Documento perduto.

96. 1599, 6 novembre. Milano. Simone Peterzano muore nella parrocchia di San Giorgio al Pozzo Bianco: “Porta orientalis parochia sancti Georgij ad putheum album Simon de Petrozani annorum 64 vel circa ex febre acuta et epilepsia in 10 obiit sine pestis suspicione iuditio suprascripti [Augustini Scaparri chirurgi sanitatis]” (ASMi, Popolazione p.a., cart. 106; Miller 2002).

97. 1615, 2 agosto. Milano. Testamento di Lucrezia Peterzano (segnalazione di Sergio Monferrini).

Bibliografia

Testi manoscritti

Scripta 1580-1585

Scripta quale ad visitationes collegiorum referuntur fascicolo 1 ab anno 1580 ad annum 1585, ms., Cartella G2, Milano, Archivio Storico di San Barnaba.

Acta 1580-1612

Acta collegii sanctorum apostolorum Paulli et Barnabae mediolani ab anno 1580 ad annum 1612, ms., Milano, Archivio Storico di San Barnaba.

Nardini 1918

L. Nardini, *Raccolta di Stemmi di Famiglie Patrizie, di Pontefici, di Principi, di Dignità Ecclesiastiche e Governative che interessano la Storia della Città di Urbino*, 1918, ms. 165, Fondo del Comune, Urbino, Biblioteca Universitaria.

Testi a stampa

Morigia s.d.

P. Morigia, *Historia et origine della famosa fontana della Madonna di Caravaggio*, Brescia s.d.

Parabosco 1551

G. Parabosco, *Il primo libro delle lettere famigliari di m. Girolamo Parabosco. Et il primo libro de’ suoi madrigali nuovamente posti in luce*, Venezia 1551.

Gilio 1564, ed. 1961

G.A. Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie* (1564), ed. in *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1961, II, pp. 3-115.

Vasari 1568, ed. 1966-1987

G. Vasari, *Le Vite de’ Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* (1568), ed. in Id., *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo critico di R. Bettarini e commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987.

Sansovino 1581

F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri*, Venezia 1581.

Paleotti 1582

G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna 1582.

Lomazzo 1584

G.P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584.

Lomazzo 1584, ed. 1974

G.P. Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), ed. in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, II, Firenze 1974, pp. 7-589.

Armenini 1587, ed. 1988

G.B. Armenini, *De’ veri precetti della pittura* (1587), ed. a cura di M. Gorreri, Torino 1988.

Lomazzo 1587

G.P. Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da’ pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le cose sacre, di prencipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti*, Milano 1587.

Lomazzo 1587, ed. 2006

G.P. Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i Grotteschi usati da’ pittori, ha cantato le lodi di Dio, & de le*

cose sacre, di prencipi, di signori, & huomini letterati, di pittori, scoltori, & architetti (1587), ed. in Id., *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da’ i pittori*, a cura di A. Ruffino, Manziana 2006.

Lomazzo 1589

G.P. Lomazzo, *Rabisch dra Academiglia dor compà Zavargna, nabad dra vall d’ Bregna, ed tucch i su fidigl soghit, con ra’ ricenciglia dra valada. Or canto di suersarigl, Scianscia*, Milano 1589.

Lomazzo 1589, ed. 1993

G.P. Lomazzo, *Rabisch dra Academiglia dor compà Zavargna, nabad dra vall d’ Bregna, ed tucch i su fidigl soghit, con ra’ ricenciglia dra valada. Or canto di suersarigl, Scianscia*, (1589), ed. in Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, testo critico e commento di D. Isella, Torino 1993.

Lomazzo 1590

G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590.

Lomazzo 1590, ed. 1973

G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* (1590), ed. in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze 1973, pp. 243-373.

Fagnani 1591

R. Fagnani, *Oratio, quam habuit 19 cal. Ianuarii anno 1591*..., Milano 1591.

Morigia 1595

P. Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milano 1595.

van Mander 1604

C. van Mander, *Het Schilder – boek*, Haerlem 1604.

Donesana post 1607, ed. 1994

V. Donesana, *Brevis descriptio insignis oppida Caravagii*, post 1607, trascrizione e note a cura di F. Giupponi, ed. in *Dizionario degli Artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di E. De Pascale, M. Olivari, Treviglio 1994, pp. 231-261.

Gigli 1615

G.C. Gigli, *La Pittura trionfante*, Venezia 1615.

Gigli 1615, ed. 1996

G.C. Gigli, *La Pittura trionfante* (1615), ed. a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, Porretta Terme 1996.

Mancini 1617-1621 circa, ed. 1956-1957

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621 circa), ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2 voll., Roma 1956-1957.

Baglione 1642

G. Baglione, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, insino a’ tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte, ovvero Le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello Stato*, 2 voll., Venezia 1648.

Tanara 1650

V. Tanara, *L’economia del cittadino in villa*, Roma 1650.

Picinelli 1653

F. Picinelli, *Mondo simbolico o sia università d’imprese scelte, spiegate, ed illustrate*, Milano 1653.

Gualdo Priorato 1666

G. Gualdo Priorato, *Relatione della città, e stato di Milano*, Milano 1666.

Santagostino 1671, ed. 1980

A. Santagostino, *L’immortalità e gloria del pennello. Catalogo delle pitture insigni che stanno esposte al pubblico nella città*

di Milano (1671), ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980.

Bellori 1672

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

Torre 1674

C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674.

Torre 1674, ed. 1714

C. Torre, *Il ritratto di Milano* (1674), Milano 1714.

Biffi [1704-1705], ed. 1990

G. Biffi, *Pitture, sculture et ordini d'architettura enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi, nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito* (ms. 1704-1705), ed. a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze 1990.

Bossi 1708

G. Bossi, *Compendio o sii genealogia dell'origine, antichità, et dignità dell'illustrissima Casa Secca*, Milano 1708.

Latuada 1737-1738

S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, 5 voll., Milano 1737-1738.

Dolci 1775, ed. 1933

M. Dolci, *Notizie delle pitture che si conservano nelle chiese e nei palazzi d'Urbino* (1775), ed. a cura di L. Serra, in “Rassegna Marchigiana per le arti, le bellezze naturali e la musica”, XI, 8-9, 1933, pp. 283-367.

Bartoli 1776

F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese, e altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia 1776.

Ratti 1780

C.C. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova 1780.

Mechel 1783

C. von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichem Gemäldegalerie in Wien*, Wien 1783.

Lanzi 1793, ed. 2000

L. Lanzi, *Il taccuino lombardo. Viaggio del 1793 specialmente pel milanese e pel parmigiano, mantovano e veronese, musei quivi veduti: pittori che vi son vissuti* (ms. 1793), ed. a cura di P. Pastres, Udine 2000.

Lanzi 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano 1795-1796.

Rosa 1796

J. Rosa, *Gemälde der K.K. Gallerie. Erste Abtheilung. Italienische Schulen*, Wien 1796.

A Catalogue 1802

A Catalogue of the Valuable Collection of Italian, French, Flemish and Dutch Pictures, late the property of John Udny, Esquire, deceased, selected by him with great taste and judgment [...]. Which will be sold by Mr. Christie at his great room, Pall Mall, on Friday May the 28th, 1802, [London 1802] (Lugt, n. 6453).

Lanzi 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 tomi, Bassano 1809.

Baggi 1817

L. Baggi, *La visita erudita della Certosa di Pavia*, Pavia 1817.

Spengler 1827

J.C. Spengler, *Catalog over det Kongelige Billedgalleri paas Christiansborg*, København 1827.

A Catalogue 1829

A Catalogue of the Very Valuable Collection of Italian Pictures, of John Robert Udney, Esq., partly selected from the Celebrated Orleans Gallery, and partly from the Collection of the late John Udney, Esq. [...]. Which will be sold by Auction, by Mr. Christie, at his Great Room, 8, King Street, St. James's Square, on Friday, May the 15th, 1829, [London 1829] (Lugt n. 12047).

Cicogna 1834

E.A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, IV, Venezia 1834.

Galleria 1834-1836

Galleria universale di pittura e scultura, ossia Raccolta dei principali quadri, statue e bassirilievi delle pubbliche e private gallerie d'Europa, accurate incisioni a contorni, con notizie storico-critiche, 3 voll., Milano 1834-1836.

Catalogo 1844

Catalogo dei dipinti antichi esistenti in Mantova nella casa Dalbono al civico n. 3148, Mantova 1844.

Waagen 1854

G.F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated mss.*, 3 voll., London 1854.

Burckhardt 1855, ed. 1952

J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; ed. it. *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze 1952.

Waagen 1857

G.F. Waagen, *Galleries and Cabinets of art in Great Britain: being an account of more than forty collections of paintings, drawings, sculptures, mss., &c. &c. visited in 1854 and 1856, and now for the first time described. Forming a supplemental volume to the Treasures of art in Great Britain, three volumes*, London 1857.

Frost 1865

[W. Frost], *A Complete Catalogue of Paintings, Water-Colour Drawings, Drawings and Prints, in the collection of the late Hugh Andrew Johnstone Munro Esq. of Novar*, s.l. 1865.

Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* (1871), ed. a cura di T. Borenius, 3 voll., London 1912.

Crowe, Cavalcaselle 1877

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Titian. His Life and Times*, 2 voll., London 1877.

Catalogue 1878

Catalogue of the Ancient Portion of the Celebrated Collection of Pictures Known as the Novar Collection, Formed by that Distinguished Amateur, the late Hught A. J. Munro, Esq.: which will be Sold by Auction, by Messrs. Christie, Manson & Woods, At the Great Rooms, 8 King Street, St. James's Square, On Saturday, June 1, 1878, London 1878.

Annali 1881

Annali della Fabbrica del Duomo. Dall'origine fino al presente, IV, Milano 1881.

Schlie 1882

F. Schlie, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin*, Schwerin 1882.

Moisson 1889

C. Moisson, *Notice des tableaux du musée Jeanne d'Aboville*, Paris 1889.

Bode 1891

W. Bode, *Die Italiener, Franzosen, Altniederländer und Deutschen in der Schweriner Galerie*, in “Die Graphischen Künste”, XIV, 4, 1891, pp. 57-68.

Venturi 1891

A. Venturi, *La Regia Galleria Pitti in Firenze*, Paris 1891.

Exhibition 1894

Exhibition of Venetian Art. The New Gallery, Regent Street, 1894-1895, London 1894.

Baudi di Vesme 1895-1896

A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in “Le Gallerie nazionali italiane: notizie e documenti”, 3, 1895-1896, pp. 3-68.

Loeser 1896

C. Loeser, *I quadri italiani nella galleria di Strasburgo*, in “Archivio storico dell'arte”, II, 2, 1896, pp. 277-287.

Berenson 1897

B. Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance*, III edizione, New York-London 1897.

Bailo, Biscaro 1900

L. Bailo, G. Biscaro, *Della vita e delle opere di Paris Bordon*, Treviso 1900.

Prince d'Essling, Müntz 1902

V.M. prince d'Essling, E. Müntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure*, l'illustration de ses écrits, Paris 1902.

Simonsfeld 1902

H. Simonsfeld, *Mailänder Briefe zur bayerischen und allgemeinen Geschichte des 16. Jahrhunderts*, in “Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Historische Classe”, XXII, 1902, pp. 233-480.

Ludwig 1903

G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, in “Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, XXIV, 1903, appendice, pp. 1-109.

Molmenti 1903

P. Molmenti, *Arte retrospettiva. I pittori bergamaschi*, in “Emporium”, XVII, 102, 1903, pp. 417-441.

Gronau 1904

G. Gronau, *Titian*, London-New York 1904.

Elli 1906

C. Elli, *La chiesa di S. Maria della Passione in Milano. Storia e descrizione*, Milano 1906.

Molmenti 1906

P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata. Dalle origini alla caduta della Repubblica. II. Lo splendore*, IV edizione interamente rifatta, Bergamo 1906.

Kallab 1906-1907

W. Kallab, *Caravaggio*, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses”, XXVI, 1906-1907, pp. 272-292.

Malaguzzi Valeri 1908

F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908.

Richter 1910

J.P. Richter, *The Mond Collection. An Appreciation*, 3 voll., London 1910.

Hadeln 1912

D.F. von Hadeln, *Parrasio Micheli*, in “Jahr-

buch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, XXXIII, 1912, pp. 149-172.

Voss 1912

H. Voss, *Italienische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts in der Galerie des Kunsthistorisches Hofmuseums zu Wien*, in “Zeitschrift für Bildende Kunst”, XXIII, 1912, pp. 41-55; 62-74.

Hadeln 1913

D.F. von Hadeln, *Eine Zeichnung des Parrasio Micheli*, in “Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, XXXIV, 1913, pp. 166-172.

Luzio 1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913.

Nicodemi 1914

G. Nicodemi, *La pinacoteca dell'Arcivescovo di Milano*, in “Rassegna d'Arte”, XIV, 12, 1914, pp. 279-288.

Nicodemi 1916

G. Nicodemi, *Un dipinto significativo di G. Paolo Lomazzo*, in “Rassegna d'Arte antica e moderna”, I, 1916, p. 84.

Scrinzi 1920

A. Scrinzi, *Un disegno inedito di Tiziano*, in “Venezia. Studi di arte e storia”, I, 1920, pp. 257-258.

Führer 1922

Führer durch das Mecklenburgische Landesmuseum in Schwerin. Die Sammlungen im Museum am Alten Garten (Mecklenburgische Altertümer, Vorgeschichtliche Abteilung, Gemäldegalerie), Schwerin 1922.

Hadeln 1922

D.F. von Hadeln, *Early Works by Tintoretto. II*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, XLI, 237, 1922, pp. 278-288.

Briquet 1923

C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Leipzig 1923.

Pittaluga 1925

M. Pittaluga, *Il Tintoretto*, Bologna 1925.

Longhi 1927, ed. 1967

R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie italiane. I. R. Galleria Borghese. Michelangelo da Caravaggio*, in “Vita artistica”, II, 2, 1927, pp. 28-31, ried. in Id., *Saggi e Ricerche 1925-1928* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, II.1), Firenze 1967, pp. 300-306.

Pevsner 1927-1928

N. Pevsner, *Eine Revision der Caravaggio-Daten*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, LXI, 1927-1928, pp. 386-392.

Hadeln 1928

D.F. von Hadeln, *Parrasio Micheli*, in “Apollo. A Journal of the Arts”, VII, 37, gennaio 1928, pp. 17-21.

Longhi 1928, ed. 1968

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. I. Registro dei tempi*, in “Pinacotheca”, 1, 1928, pp. 17-33, ried. in Id., *Me Pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, IV), Firenze 1968, pp. 81-96.

Pevsner 1928-1929

N. Pevsner, *Die Lehrjahre des Caravaggio*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, LXII, 1928-1929, pp. 278-288.

Longhi 1929, ed. 1968

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I prece-*

denti, in “Pinacotheca”, 5-6, 1929, pp. 258-320; ried. in Id., *Me Pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, IV), Firenze 1968, pp. 97-143.

Tolnay 1930

Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1930, XXIV, pp. 515-526.

Richter 1931

G.M. Richter, *Titian's “Venus and the Lute Player”*, in “The Burlington Magazine for Connoisseurs”, LIX, 341, 1931, pp. 52-55.

Wilde 1932

J. Wilde, *Eine Studie Michelangelos nach der Antike*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, IV, 1, 1932, pp. 41-64.

Agnelli, Ravagnani 1933

G. Agnelli, G. Ravagnani, *Annali delle edizioni ariostee*, 2 voll., Bologna 1933.

Suida 1933

W. Suida, *Tiziano*, Roma 1933.

Morassi 1934

A. Morassi, *Simone Peterzano*, in “Bollettino d'Arte”, XXVIII, 3, 1934, pp. 103-115.

Venturi 1934

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, IX.7, Milano 1934.

Dussler 1935

L. Dussler, *Tizian-Ausstellung in Venedig*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, IV, 1935, pp. 236-239.

Norris 1935

C. Norris, *Titian: Notes on the Venice Exhibition*, in “The Burlington Magazine”, LXVII, 390, 1935, pp. 127-131.

Tiziano 1935

Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, 25 aprile-4 novembre 1935), a cura di G. Fogolari, Venezia 1935.

De Rinaldis 1936

A. De Rinaldis, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma. I. Le opere d'arte sequestrate al cavalier d'Arpino*, in “Archivi. Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi”, III, 2, 1936, pp. 110-118.

Tietze 1936

H. Tietze, *Tizian. Leben und Werk*, 2 voll., Wien 1936.

Fiocco 1938

G. Fiocco, *L'eredità di Giovanni Demio*, in “Rivista d'Arte”, 20, 1938, pp. 158-174.

Haug 1938

H. Haug, *Musée des Beaux-Arts de la ville de Strasbourg. Catalogue des peintures anciennes*, Strasbourg 1938.

Mostra 1939

Mostra di Paolo Veronese, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian, 25 aprile-4 novemre 1939), a cura di R. Pallucchini, Venezia 1939.

Adriani 1940

G. Adriani, *Anton Van Dyck. Italienisches Skizzenbuch*, Wien 1940.

Baroni 1940a

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940.

Baroni 1940b

C. Baroni, *Aggiunte a Simone Peterzano*, in “L'Arte”, XLIII, 4, 1940, pp. 173-188.

Coletti 1940

L. Coletti, *Il Tintoretto*, Bergamo 1940.

Ragghianti 1940

L. Ragghianti, *Rassegna critica delle riviste d'arte: Rivista d'Arte, 1938*, in “Critica d'Arte”, V, 1, 1940, pp. I-VIII.

Beretta 1943

G. Beretta, *Simone Peterzano. Un gruppo di disegni identificati al Castello Sforzesco*, in “Milano. Rivista mensile del Comune”, febbraio 1943, pp. 87-88.

Suida 1943

W. Suida, *Addenda to Titian's religious oeuvre*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 24, 1943, pp. 355-362.

Tolnay 1943

C. de Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton 1943.

Baroni 1944

C. Baroni, *Un Peterzano inedito a Sant'Agostino di Como e alcuni disegni al Castello Sforzesco di Milano*, in *Munera. Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*, Como 1944, pp. 305-308.

Brendel 1946

O. Brendel, *The Interpretation of the “Holkham Venus”*, in “The Art Bulletin”, XXVIII, 2, 1946, pp. 65-75.

Middeldorf 1947

U. Middeldorf, *Letter to the editor*, in “The Art Bulletin”, XXIX, 1, 1947, pp. 65-67.

Tietze 1948</

dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1952”, CLI, 1952, pp. 49-91.

Calvesi 1954

M. Calvesi, *Simone Peterzano maestro del Caravaggio*, in “Bollettino d'arte”, XXXIX, 1954, pp. 114-133.

Longhi 1954, ed. 2000

R. Longhi, *Ambrogio Figino e due citazioni dal Caravaggio*, in “Paragone”, V, 55, 1954, pp. 36-38, ried. in Id., *Studi caravaggeschi 1935-1969* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XI.2), Firenze 2000, pp. 175-176.

Friedlaender 1955

W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

Gilardoni 1955

V. Gilardoni, *Inventario delle cose d'arte e d'antichità. Distretto di Bellinzona*, Bellinzona 1955.

Longhi post 1955, ed. 1999

R. Longhi, *Il Caravaggio*, Firenze s.d., ma post 1955, ried. in Id., *Studi caravaggeschi 1943-1968* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XI.1), Firenze 1999, pp. 225-239.

Berenson 1957

B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Venetian School*, 2 voll., London 1957.

Longhi 1957, ed. 2000

R. Longhi, *Un “San Sebastiano” di Antonio Campi*, in “Paragone”, VIII, 87, 1957, pp. 66-67, ried. in Id., *Studi caravaggeschi 1935-1969* (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XI.2), Firenze 2000, p. 201.

Studdert-Kennedy 1958

W.G. Studdert-Kennedy, *Titian: The Fitzwilliam Venus*, in “The Burlington Magazine”, C, 667, 1958, pp. 348-351.

Arslan 1959

E. Arslan, *Nota caravaggesca*, in “Arte antica e moderna”, 6, 1959, pp. 191-218.

Berne-Joffroy 1959, ed. 2005

A. Berne-Joffroy, *Le dossier Caravage*, Paris 1959; ed. it. *Dossier Caravaggio*, trad. a cura di A. Galansino, Milano 2005.

Della Pergola 1959

P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, II, Roma 1959.

Arslan 1960

E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960.

Maltese 1960

C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino 1960.

Valcanover 1960

F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, 2 voll., Milano 1960.

Maxon 1961

J. Maxon, *The Master of the Corsini Adulteress*, in “The Connoisseur”, CXCVIII, 597, 1961, pp. 254-261.

Olsen 1961

H. Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, København 1961.

Ballarin 1962

A. Ballarin, *Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)*, in “Arte Veneta”, XVI, 1962, pp. 61-81.

Catalogue 1963

Catalogue of Highly Important Old Master Paintings (Londra, Sotheby's, 3 luglio 1963), London 1963.

Montagna 1963

D.M. Montagna, *La chiesa milanese di San Vito in Pasquirolo*, Milano 1963.

Stefani 1963

S. Stefani, *Idea dello stile della pittura di Giovan Paolo Lomazzo (in uno sconosciuto affresco)*, in “Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano”, XVI, 1, 1963, pp. 43-72.

Canova 1964

G. Canova, *Paris Bordon*, con prefazione di R. Pallucchini, Venezia 1964.

Depouilly 1965

J. Depouilly, *Recherches pour un nouveau catalogue de peintures du musée Jeanne d'Abouville de La Fère*, ricerca inedita, 1965.

Meiss 1966

M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in “Proceedings of the American Philosophical Society”, CX, 5, 1966, pp. 348-382.

Pallucchini 1966

R. Pallucchini, *Due concerti bergamaschi del Cinquecento*, in “Arte Veneta”, XX, 1966, pp. 87-97.

Placchi 1966

S. Placchi, *La famiglia di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio in alcune note dell'Archivio Parrocchiale*, in “Nostra Famiglia”, 10-11, 1966, pp. 18-22.

Baroni 1968

C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, II, Roma 1968.

Ciardi 1968

R.P. Ciardi, *Ambrogio Figino*, Firenze 1968.

Longhi 1968, ed. 1993

R. Longhi, *Il Caravaggio* (Roma 1968), Roma 1993.

Pigler 1968

A. Pigler, *Szépművészeti Múzeum. Katalog der Galerie Alter Meister*, 2 voll., Tübingen 1968.

Pouncey 1968

Ph. Pouncey, *Studies by Figino for His St. Matthew Altarpiece*, in “Master Drawings”, VI, 3, 1968, pp. 253-254.

Pallucchini 1969

R. Pallucchini, *Tiziano*, 2 voll., Firenze 1969.

Panofsky 1969

E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, London 1969.

Panofsky 1969, ed. 1992

E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, London 1969; ed. it., *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venezia 1992.

Schwarzenberg 1969

E. Schwarzenberg, *From the Alessandro Morente to the Alexandre Richelieu. The Portraiture of Alexander the Great in Seventeenth-Century Italy and France*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XXXII, 1969, pp. 398-405.

Wethey 1969

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition. I. The Religious Paintings*, London 1969.

Arese 1970

F. Arese, *Le supreme cariche del Ducato di Milano. Da Francesco II Sforza a Filippo V (1531-1706)*, in “Archivio Storico Lombardo”, XCVII, 9, 1970, pp. 59-156.

De Vecchi 1970

P. De Vecchi, *L'opera completa del Tintoretto*, presentazione di C. Bernari, Milano 1970.

Bayerische 1971

Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München. Gemäldekataloge. Band IX. Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts, a cura di R. Kultzen con P. Eikemeier, 2 voll., München 1971.

Dell'Acqua, Cinotti 1971

G.A. Dell'Acqua, M. Cinotti, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, Milano 1971.

Frommel 1971

C.L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in “Storia dell'arte”, 9-10, 1971, pp. 5-52.

Kirwin 1971

W.C. Kirwin, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: The Date of the Sale of Various Notable Paintings*, in “Storia dell'Arte”, 1971, pp. 53-56.

Valsecchi 1971

M. Valsecchi, *Nuove aggiunte al Peterzano*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, pp. 172-183.

Prodi 1972

P. Prodi, ad vocem *Borromeo Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1972, pp. 33-42.

Gregori 1973

M. Gregori, *Gli affreschi della Certosa di Garegnano*, Cinisello Balsamo 1973.

Lomazzo 1973-1974

G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973-1974.

Franco Fiorio 1974

M.T. Franco Fiorio, *Note su alcuni disegni inediti di Simone Peterzano*, in “Arte Lombarda”, XIX, 40, 1974, pp. 87-100.

Placchi 1974

S. Placchi, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in “La Vita Cattolica”, 24 marzo 1974, p. 9.

Cinotti 1975

M. Cinotti, *La giovinezza del Caravaggio*, in *Novità sul Caravaggio*, a cura di M. Cinotti, Cinisello Balsamo 1975, pp. 183-214.

Vertova 1975

L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, pp. 371-467.

Wethey 1975

H.E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete edition. III. The Mithological and Historical Paintings*, London 1975.

Olivato 1976

L. Olivato, *Parrasio Michiel a Padova*, in “Arte Veneta”, XXX, 1976, pp. 225-227.

Parronchi 1976

A. Parronchi, *La “camera ombrosa” del Caravaggio*, in “Michelangelo”, V, 18, 1976, pp. 33-47.

Tiziano 1976

Tiziano per i duchi di Urbino, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 25 agosto-30 novembre 1976), a cura di B. Pezzini, Urbino 1976.

Vertova 1976

L. Vertova, *Giulio Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo 1976, pp. 513-589.

Fisher 1977

M. Roy Fisher, *Titian's Assistants During the Later Years*, New York 1977.

Lee 1977

R.W. Lee, *Names on Trees. Ariosto into Art*, Princeton 1977.

Sanz-Pastor y Fernández de Piérola 1977

C. Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, *Disegni italiani del Museo Cerralbo di Madrid*, Madrid 1977.

Baccheschi 1978

E. Baccheschi, *Simone Peterzano*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 473-482, 490-557.

Baccheschi, Calvesi 1978

E. Baccheschi, M. Calvesi, *Simone Peterzano*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 473-577.

Calvesi 1978

M. Calvesi, *Studio critico*, in E. Baccheschi, *Simone Peterzano*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 483-489.

Oberhuber 1978

K. Oberhuber, *The Works of Marcantonio Raimondi and of His School*, in *The Illustrated Bartsch*, 27, New York 1978.

Tirloni 1978

P. Tirloni, *Giovanni Battista Secco*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, pp. 455-467.

Tiziano 1978

Tiziano nelle Gallerie fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978-31 marzo 1979), a cura di M. Gregori, Firenze 1978.

Bona Castellotti 1979

M. Bona Castellotti, *Un altro Peterzano e alcuni disegni*, in “Paragone”, XXX, 357, 1979, pp. 80-82.

Fomiciova 1979

T. Fomiciova, *Giorgione e la formazione della pittura di genere nell'arte veneziana del XVI secolo*, in *Giorgione. Atti del Convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita. 29-31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto 1979, pp. 159-164.

Gentili 1980

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.

Hope 1980a

C. Hope, *Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre-1° ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 111-124.

Hope 1980b

C. Hope, *Titian*, London 1980.

Rearick 1980

W.R. Rearick, *Maestri veneti del Cinquecento. Porta, Schiavone, Jacopo Bassano, Tintoretto, Paolo Veronese, Francesco and Leandro Bassano, Zelotti, Farinati, Palma il Giovane, etc.* (“Biblioteca di disegni”, 6), Firenze 1980.

Rosand 1980

D. Rosand, *Ermeneutica amorosa: observations on the Interpretation of Titian's Venuses*, in *Tiziano e Venezia*, convegno internazionale di studi (Venezia, 27 settembre-1° ottobre 1976), Vicenza 1980, pp. 375-381.

Bora 1981

G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa*

Maria della Passione e il conservatorio Giuseppe Verdi a Milano, Cinisello Balsamo 1981, pp. 82-161.

Costamagna 1981

C. Costamagna, *Origini e storia della basilica e del monastero di Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Cinisello Balsamo 1981, pp. 10-23.

Haskell, Penny 1981, ed. 1984

F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven-London 1981; ed. it. *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984.

Safarik 1981

E.A. Safarik, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, con la collaborazione di G. Milantoni, premessa di F. Zeri, F. Lemme, Roma 1981.

Spezzaferro 1981

L. Spezzaferro, *Il Recupero del Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, VI. *Dal Cinquecento all'Ottocento*, 1. *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 183-274.

Chiari 1982

M.A. Chiari, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia 1982.

Cirillo, Godi 1982

G. Cirillo, G. Godi, *Contributi ad Antonio Campi*, in “Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona”, 26, II, 1982, pp. 14-15.

Pallucchini, Rossi 1982

R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 voll., Milano 1982.

Cinotti 1983

M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto Caravaggio. Tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, pp. 203-641.

Gerard 1983

F.S. Gerard, *Ricordi figurativi di Pasolini*, in “Prospettiva”, XXXII, 1983, pp. 32-47.

Wolters 1983, ed. 1987

W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983; ed. it. *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale. Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia 1987.

Martinelli 1983-1984

F. Martinelli, *Giovan Paolo Lomazzo. L'opera pittorica*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1983-1984.

Buffa 1984

S. Buffa, *Antonio Tempesta*, in *The Illustrated Bartsch*, 37 (part. 4), New York 1984.

The Age of Caravaggio 1985

The Age of Caravaggio, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 febbraio-14 aprile 1985), a cura di M. Gregori, New York 1985.

Boorsch, Spike 1985

S. Boorsch, J. Spike, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, in *The Illustrated Bartsch*, 28, New York 1985.

Caravaggio 1985

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di

Capodimonte, 14 maggio-30 giugno 1985), a cura di M. Gregori, Milano 1985.

Mündler 1985

The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858, a cura di C. Togneri Dowd, introduzione di J. Anderson, in “The Walpole Society”, 51, 1985, Leeds 1985.

Pignatti 1985

T. Pignatti, *Five Centuries of Italian Paintings 1300-1800 from the Collection of The Sarah Campbell Blaffer Foundation*, Houston 1985.

Raphael invenit 1985

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 1985), a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperti Valenti Rodinò, Roma 1985.

Marini 1986

M. Marini, “*Ut natura pictura*”, *natura come pittura. Antologia di nature morte dal XVI al XVIII secolo*, Roma 1986.

Strauss, Shimura 1986

W.L. Strauss, T. Shimura, *Netherlandish artists. Cornelis Cort*, in *The Illustrated Bartsch*, 52, New York 198

settembre-5 ottobre 1988; Cincinnati, Art Museum, 25 ottobre 1988-8 gennaio 1989), a cura di B.L. Brown, A.K. Wheelock Jr., Washington 1988.

Meijer 1988

B.W. Meijer, *On Dirck Barendsz and Venice*, in “Oud Holland”, CII, 2, 1988, pp. 141-154.

Natale 1988

V. Natale, *Un quadro di Tibaldi-Peterzano*, in “Paragone”, XXXIX, 457, 1988, pp. 15-28.

Veronese 1988

Veronese e Verona, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 1988), a cura di S. Marinelli, Verona 1988.

Chari Moretto Wiel 1989

M.A. Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano 1989.

Fiorio 1989

M.T. Fiorio, *Simone Peterzano nella Milano borromaica*, in “Osservatorio delle Arti”, 3, 1989, pp. 59-63.

Grassi, Grohmann 1989

S. Grassi, A. Grohmann, *La Segreteria di Stato di Sua Santità e la Milano nell'età del barocco*, in “*Millain the great*”. Milano nelle brume del Seicento, Milano 1989, pp. 267-283.

Hermann Fiore 1989

K. Hermann Fiore, *Il “Bacchino malato” autoritratto del Caravaggio ed altre figure bacchiche degli artisti*, in “Quaderni di Palazzo Venezia”, 6, 1989, pp. 95-134.

La natura morta 1989

La natura morta in Italia, Milano 1989.

Pinacoteca 1989

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535-1796, Milano 1989.

Sannazzaro 1989

G.B. Sannazzaro, *Nuovi documenti per San Maurizio al Monastero Maggiore*, in “Civiltà Ambrosiana”, VI, 1989, pp. 59-64.

A Caravaggio 1990

A Caravaggio Rediscovered. The Lute Player, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 febbraio 1990-22 aprile 1990), a cura di K. Christiansen, New York 1990.

Ancona 1990

Ancona e le Marche per Tiziano: 1490-1990, catalogo della mostra (Ancona, Atelier dell'Arco Amorosio, 29 settembre-17 novembre 1990), Ostra Vetere 1990.

Il gioco 1990

Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia. Dal Trecento al Settecento, catalogo della mostra (Venezia, Casinò Municipale-Ca' Vendramin Calergi, 2 febbraio-16 aprile 1990), Venezia 1990.

Giorgi 1990

R. Giorgi, *Tiziano. Venere, Amore il Musicista in cinque dipinti*, Roma 1990.

Hegner 1990

K. Hegner, *Kunst der Renaissance*, Schwerin 1990.

Important 1990

Important Old Master Paintings Within the Image. Fall Exhibition 1990, catalogo della mostra (New York, Galleria Piero Corsini, 1990), Firenze 1990.

Tiziano 1990

Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 1° giugno-7 ottobre 1990; Washington, National Gallery of Art, 28 ottobre-27 gennaio 1991), a cura di S. Biadene, Venezia 1990.

Bona Castellotti 1991

M. Bona Castellotti, *Leonardeschi fra le righe*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano 1991, pp. 230-234.

Michelangelo 1991

Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 12 dicembre 1991-15 marzo 1992; Roma, Palazzo Ruspoli, 26 marzo-24 maggio 1992), a cura di M. Gregori, Milano 1991.

Museum 1991

Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings, a cura di V. Tátraí, London 1991.

Pittura a Bergamo 1991

Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1991.

Tanzi 1991

M. Tanzi, *Problèmes crémonais: peintures et dessins*, in *Disegno. Actes du Colloque organisé par le Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Rennes 1991, pp. 37-42.

Battaglia 1992

R. Battaglia, *Le “memorie” della Certosa di Pavia*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, XXII, 1, 1992, pp. 85-198.

Gregori 1992

M. Gregori, *Sul venetismo di Simone Peterzano*, in “Arte documento” (Per Giulio Carlo Argan, 1), 6, 1992, pp. 263-269.

Echols 1993

R.F. Echols, *Jacopo Tintoretto and Venetian Painting, 1538-1548*, Ph.D. Dissertation, University of Maryland College Park, 1993.

Herzner 1993

V. Herzner, *Tizians “Venus mit dem Orgelspieler”*, in *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, a cura di K. Güthein, F. Matsche, Worms 1993, pp. 80-103.

Important 1993

Important Old Master Paintings, catalogo d’asta (New York, Sotheby’s, 15 gennaio 1993), New York 1993.

Lomazzo 1993

Giovan Paolo Lomazzo e i Facchini della Val di Blenio, *Rabisch*, testo critico e commento di D. Isella, Torino 1993.

M. Roy Fischer 1993

M. Roy Fisher Fine Arts Inc. A Selection of Old Master Paintings & Sculpture, catalogo della mostra (New York, M. Roy Fisher Fine Arts, 1993), New York 1993.

Pittura 1993

Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1993.

Le siècle 1993

Le siècle de Titen. L'âge d'or de la peinture à Venise, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), a cura di M. Laclotte, G. Nepi Scirà, Paris 1993.

Bandera Bistoletti 1994

S. Bandera Bistoletti, *Nuovi ragguagli tra Federico Barocci e Federico Borromeo*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 178-182.

Bora 1994

G. Bora, *Contributo ai disegni lombardi*

del Museo di Belle Arti: aggiunte al North Italian Drawings di Ivan Fenyő, in “Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts”, 80-81, 1994, pp. 101-119.

Checa 1994

F. Checa, *Tiziano y la monarquia Hispanica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1994.

D’Amico 1994

S. D’Amico, *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazio urbano a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano 1994.

Di Macco 1994

M. Di Macco, *Note su Antonio Mariani detto Della Corgna. Pittore “insigne nel copiare” e “stimatore delle pitture”*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci (Firenze) 1994, pp. 192-217.

Frangi 1994

F. Frangi, *Pittura patria*, in *Museum. Intorno alla collezione*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria Lorenzelli, gennaio-marzo 1994), a cura di J. Lorenzelli, A. Veca, Bergamo 1994, pp. 109-139.

Merkel 1994

E. Merkel, *I mosaici del Cinquecento veneziano. 1*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, 19, 1994, pp. 73-140.

Pittura 1994

Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1994.

Le stanze 1994

Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-9 ottobre 1994), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1994.

Weddigen 1994

E. Weddigen, *Des Vulkan paralleles Wesen. Dialog über einen Ehebruch mit einem Glossar zu Tintoretts “Vulkan überrascht Venus und Mars”*, con un contributo di S. Schmid, München 1994.

Wood 1994

J. Wood, *Van Dyck and the Earl of Northumberland Taste and Collecting in Stuart England*, in *Van Dyck 350*, a cura di S.J. Barnes, A.K. Wheelock, Washington 1994, pp. 281-324.

Pignatti, Pedrocco 1995

T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, 2 voll., Milano 1995.

Rebecchini 1995

G. Rebecchini, *Tiziano e Mantova. La “Cena in Emmaus” per Nicola Maffei*, in “Venezia Cinquecento”, V, 10, 1995, pp. 41-68.

Stoppa 1995

J. Stoppa, *Documenti inediti su Virgilio del Conte*, in “ACME”, XLVIII, 2, 1995, pp. 183-194.

Alpini 1996

C. Alpini, *Giovanni da Monte. Un pittore tra Crema e l’Europa*, Bergamo 1996.

Brown 1996

B.L. Brown, *Mars’s hot minion or Tintoretto’s fractured fable*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996, pp. 199-205.

Christiansen 1996

K. Christiansen, *Thoughts on the Lombard training of Caravaggio*, in *Come dipingeva*

il Caravaggio. Atti della giornata di studio, a cura di M. Gregori, Milano 1996, pp. 7-28.

Goldenberg, Roy 1996

P. Goldenberg, A. Roy, *Les peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts. XVI^e, XVII^e & XVIII^e siècles*, Strasbourg 1996.

Groos 1996

U. Groos, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildsheim 1996.

Weddigen 1996

E. Weddigen, *Nuovi percorsi di avvicinamento a Jacopo Tintoretto. Venere, Vulcano e Marte. L'inquisizione dell'informatica*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994), a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996, pp. 155-161.

Caciagli 1997

M. Caciagli, *Milano, le chiese scomparse*, I, Rozza 1997.

Cieri Via 1997

C. Cieri Via, *Venere, Vulcano e Marte: un’allegoria mitologica nella cultura veneta del Cinquecento*, in *Die Allegorese des antiken Mythos*, atti del convegno (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 28 settembre-1 ottobre 1992), a cura di H-J. Horn, H. Walter, Wiesbaden 1997, pp. 351-394.

Fusenig 1997

T. Fusenig, *Liebe, Laster und Gelächter. Komödienhafte Bilder in der italienischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Bonn 1997.

Goffen 1997

R. Goffen, *Titian’s Women*, New Haven-London 1997.

Hope 1997

C. Hope, *Hans Mielich at Titian’s Studio*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 60, 1997, pp. 260-261.

Maccherini 1997

M. Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, in “Prospettiva”, LXXXVI, 1997, pp. 71-92.

Museo d’arte antica 1997

Museo d’arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca, tomo II, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1997.

Pagnotta 1997

L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L’opera completa*, Firenze 1997.

Le tavole 1997

Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi), a cura di B. e G. Agosti, Brescia 1997.

Agosti 1998

B. Agosti, *Lungo la Paullèse 2 (verso Milano)*, in B. Agosti, G. Agosti, C.B. Strehlke, M. Tanzi, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 125-141.

Ambrogio 1998

Ambrogio. L’immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. Biscottini, Venezia 1998.

Arrigoni, Daffra, Marani 1998

L. Arrigoni, E. Daffra, P.C. Marani, *Pinacoteca di Brera. Guida ufficiale*, Milano 1998.

Bodart 1998

D.H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998.

Bora 1998

G. Bora, *Milano nell'età di Lomazzo e di San*

Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura, in *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d’Arte, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano 1998, pp. 37-56.

Corradini, Marini 1998

S. Corradini, M. Marini, *The Earliest Account of Caravaggio in Rome*, in “The Burlington Magazine”, CXL, 1998, pp. 25-28.

Giuliani 1998

M. Giuliani, *Gli Sfondrati committenti d’arte al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, in “Bollettino storico cremonese”, n.s., IV, 1998, pp. 163-198.

Important 1998

Important Old Master Paintings, catalogo d’asta (New York, Christie’s, 29 dicembre 1998), Christie’s, New York, 1998.

Pittura 1998

Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1998.

Portús Pérez 1998

J. Portús Pérez, *La sala reservada del Museo del Prado: y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*, Madrid 2002.

Rabisch 1998

Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blenio Lomazzo e l’ambiente milanese, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d’Arte, 28 marzo-21 giugno 1998), a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano 1998.

Tableaux 1998

Tableaux de Maîtres anciens. “Sacra e Profana”. Les aspects de la femme à travers la peinture italienne du XV^e au XVIII^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Virginie Pitchal, 20 novembre-17 dicembre 1998), Paris 1998.

Zannini 1998

A. Zannini, *L’altra Bergamo in laguna: la comunità bergamasca a Venezia*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. II. Il tempo della Serenissima. Il lungo Cinquecento*, a cura di M. Cattini, M.A. Romani, Bergamo 1988, pp. 175-193.

Acquisizioni 1999

Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998). Architettura (1994-1998), a cura di C. Bon Valsassina, L. D’Agostino, M. Guccione, R. Mencarelli, R. Vodret, Roma 1999.

Calvesi 1999

M. Calvesi, *Il maestro del Caravaggio*, in “Ars”, 7, 1999, pp. 84-88.

Disegni 1999

Disegni cremonesi del Cinquecento, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ottobre 1999-febbraio 2000), a cura di M. Tanzi, Firenze 1999.

Javitch 1999

D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’“Orlando furioso”*, Milano 1999.

Mancini 1999

V. Mancini, *Tintoretto, Parrasio Michiel e i ritratti di Andrea Dolfin*, in “Venezia Cinquecento”, IX, 17, 1999, pp. 77-90.

Meijer 1999

B.W. Meijer, *Tiziano e il Nord*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalo-

go della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999, pp. 498-505.

Miller 1999

R.S. Miller, *Simone Peterzano in Milan. Contracts for Frescoes in San Maurizio and San Francesco Grande*, in “Paragone”, L, 28, 1999, pp. 89-108.

Quadreria 1999

Quadreria dell’Arcivescovado. Musei e Gallerie di Milano, Milano 1999.

Il Rinascimento a Venezia 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano 1999.

Von Venedig 1999

Von Venedig bis Neapel. Renaissance und Barock in Italien. Sammlungen Malerei, Zeichnung, Plastik, Majolika, catalogo della mostra (Schwerin, Staatliches Museum, 4 dicembre 1999-20 febbraio 2000), a cura di K. von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 1999.

Arasse 2000 ed. 2005

D. Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris 2000; ed. it. *Non si vede niente. Descrizioni*, Roma 2005.

Bernardino Luini 2000

Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore, a cura di S. Bandera, M.T. Fiorio, Milano 2000.

Calvesi 2000

M. Calvesi, *Un autoritratto di Simone Peterzano*, in *Studi di storia dell’arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano 2000, pp. 37-39.

Caravaggio 2000

Caravaggio. La luce nella pittura lombarda, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 12 aprile-2 luglio 2000), a cura di F. Rossi, Milano 2000.

Kunsten, 20 maggio 2001-15 agosto 2001), a cura di E. Mai, Köln 2000.

Fiorio 2000

M.T. Fiorio, *La controfacciata di Simone Peterzano, in Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, a cura di S. Bandera, M.T. Fiorio, Milano 2000, pp. 93-103.

Ginzburg Carignani 2000

S. Ginzburg Carignani, *Gli anni di Annibale Carracci. Il Camerino e la Galleria Farnese*, Roma 2000.

Gregori 2000

M. Gregori, *Caravaggio, La Tour, Zurbarán, Rembrandt: ombra e luce*, in *La luce del vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 10 settembre-17 dicembre 2000), Cinisello Balsamo 2000, pp. 18-39.

Hermann Fiore 2000

K. Hermann Fiore, *Caravaggio e la quadrelia del Cavalier d'Arpino*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 12 aprile-2 luglio 2000), a cura di F. Rossi, Milano 2000, pp. 57-75.

Marinelli 2000

S. Marinelli, *I dipinti su paragone veronesi*, in *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2000-25 febbraio 2001), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 27-31.

Marini 2000

M. Marini, *Caravaggio: l'incipit tra Lombardia e Venezia*, in *Caravaggio: la luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 12 aprile-2 luglio 2000), Milano 2000, pp. 45-56.

Moro 2000

F. Moro, *Simone Peterzano*, in *Milano. L'arte. La bellezza. La città. I tesori. I personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano 2000, p. 206.

Pietra dipinta 2000

Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2000-25 febbraio 2001), a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000.

Scherliess 2000

V. Scherliess, *Musica picta, in Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 2000-18 marzo 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 aprile-1º luglio 2001), a cura di S. Ferino-Pagden, da un'idea di L. Marques, Milano 2000.

Sellnik 2000

M. Sellnik, *Cornelis Cort*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, 3 voll., Rotterdam 2000.

van Tuyll van Serooskerken 2000

C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Haarlem 2000.

Weddigen 2000

E. Weddigen, *Venus Vulkan und Mars. Die*

Inquisition der Informatik, in Id., *Jacomo Tentor F. Myzelien zur Tintoretto-Forschung. Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München 2000, pp. 269-288.

Bergamo 2001

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 4 aprile-8 luglio 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

Calvesi 2001

M. Calvesi, *Simone Peterzano nel "Tiziano" di Pallucchini*, in "Arte documento", 15, 2001, pp. 127-129.

Cirinei 2001

A. Cirinei, *Conflitti artistici, rivalità cardinalizie e patronage a Roma fra Cinque e Seicento. Il caso del processo criminale contro il Cavalier d'Arpino*, in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, a cura di M.A. Visceglia, Roma 2001, pp. 255-305.

Disegni 2001

Disegni del Rinascimento in Valpadana, a cura di G. Agosti, Firenze 2001.

Jaffe 2001

D. Jaffè, *New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook*, in "The Burlington Magazine", CXLIII, 1183, 2001, pp. 614-624.

Mancini 2001

V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001.

Moro 2001

F. Moro, *Simone Peterzano*, in *Milano. L'arte, la bellezza, la città, i tesori, i personaggi*, a cura di R. Cordani, Milano 2001, p. 206.

Rearick 2001

W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.

Barbiroli 2002

B. Barbiroli, *Repertorio storico degli Archibugiari italiani dal XIV al XX secolo. Maestri da canne, da serpi, da ruota, d'azzalini, Schiopettari, Archibugiari, Armaioli, Incassatori, Mercanti d'armi e Inventori*, Bologna 2002.

Bora 2002

G. Bora, *Da Peterzano a Caravaggio: un'ipotesi sulla pratica disegnativa*, in "Paragone", LIII, 41-42, 2002, pp. 3-20.

Da Bergognone a Tiepolo 2002

Da Bergognone a Tiepolo. Scoperte e restauri in provincia di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 16 novembre 2002-16 febbraio 2003), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo 2002.

Gregori 2002

M. Gregori, *Un amico di Simone Peterzano a Venezia*, in "Paragone", LIII, 41-42, 2002, pp. 21-39.

Miller 2002

R.S. Miller, *Birth and Death of Simone Peterzano*, in "Paragone. Arte", LIII, 41-42, 2002, pp. 157-158.

Falomir 2003

M. Falomir, *Tiziano: réplicas*, in *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 10 giugno-7 settembre 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003, pp. 77-91.

Fiorio 2003

M.T. Fiorio, *Simone Peterzano: il ciclo pittorico nel presbiterio*, in *La Certosa di Garegnano in Milano*, a cura di C. Capponi, Cinisello Balsamo 2003, pp. 80-89.

Gregori 2003

M. Gregori, *Due partenze per la natura morta in Lombardia*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 giugno-12 ottobre 2003), a cura di M. Gregori, Milano 2003, pp. 17-40.

Marini 2003

M. Marini, *Caravaggio a Caravaggio*, Caravaggio 2003.

Parmigianino 2003

Parmigianino e il manierismo europeo, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio-15 maggio 2003, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 giugno-14 settembre 2003), a cura di L. Fornari Schianchi, S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2003.

Tiziano 2003

Tiziano, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 10 giugno-7 settembre 2003), a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

Verstegen 2003

I. Verstegen, *Federico Borromeo, Federico Barocci and the Oratorian Orbit*, in "Renaissance Quarterly", LVI, 1, 2003, pp. 56-87.

Comincini 2004

M. Comincini, *Caravaggio e il periodo milanese. Nuovi documenti sugli anni giovanili del pittore (1571-1592)*, Abbiategrasso 2004.

Il Diario 2004

Il Diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano Dal Pozzo, a cura di A. Anselmi, Aranjuez 2004.

Marani 2004a

P.C. Marani, *Paesi e paesaggi nel Cinquecento italiano: alcuni esempi dalla documentazione iconografica e letteraria e qualche apertura sul Seicento*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento. Con saggi d'introduzione dall'antichità al Rinascimento*, a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 119-144.

Marani 2004b

P.C. Marani, *Veneri, ninfe ed eroine: da Leonardo e dai leonardeschi a Lotto e Peterzano*, in *Dedicato a Luisa Bandera. Saggi di storia dell'arte*, "La Scuola Classica di Cremona. Annuario dell'Associazione ex alunni del Liceo-ginnasio Daniele Manin", numero straordinario, Cremona 2004, pp. 59-66.

Pittori 2004

Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 14 febbraio-2 maggio 2004), a cura di M. Gregori, A. Bayer, Milano 2004.

Restituzioni 2004

Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati, catalogo della mostra (Vicenza, Galleria di Palazzo Leoni Montanari, 20 marzo-20 giugno 2004), a cura di C. Bertelli, Vicenza 2004.

Tanzi 2004a

M. Tanzi, *I Campi*, Milano 2004.

Tanzi 2004b

M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in "Prospettiva", 113-114, 2004, pp. 117-161.

Trevisan 2004

L. Trevisan, *Un dipinto di Parrasio Micheli a Vicenza e la scoperta di inediti documenti d'archivio*, in "Arte Veneta", LXI, 2004, pp. 216-226.

Autour de Titien 2005

Autour de Titien. Tableaux d'Italie du Nord au XVI^e siècle, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Canesso, settembre 2005), a cura di V. Damian, Paris 2005.

Berra 2005

G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005.

Ceccarelli 2005

G. Ceccarelli, *Vescovi delle diocesi di Fano, Fossombrone, Cagli e Pergola. Cronotassi con brevi cenni storici e artistici sulle origini delle città e delle diocesi*, Fano 2005.

Disegno 2005

Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005.

Mancini 2005

V. Mancini, "Vertuosi" e artisti. *Saggi sul collezionismo antiquario e numismatico tra Padova e Venezia nei secoli XVI e XVII*, Padova 2005.

Moffitt 2005

J.F. Moffitt, *Inspiration: Bacchus and The Cultural History of a Creation Myth*, Leiden 2005.

Mythologica 2005

Mythologica et Erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2 ottobre 2005-15 maggio 2006), a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, Firenze 2005.

Dal Pozzolo 2006

E. Maria Dal Pozzolo, *La "bottega" di Tiziano: sistema solare e buco nero*, in "Studi tizianeschi", IV, 2006, pp. 53-98.

Lorizzo 2006

L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento; con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006.

Pinacoteca 2006

Pinacoteca Ambrosiana. II. Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, a cura di B.W. Meijer, M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2006.

Ruffino 2006

A. Ruffino, "Qui son istorie, poesie e chime-re". *I grotteschi di Giovan Paolo Lomazzo*, in Giovan Paolo Lomazzo, *Rime ad imitazione de i Grotteschi usati da' i pittori*, ed. a cura di A. Ruffino, Manziana 2006, pp. V-XLII.

Saracino 2006

F. Saracino, *Vincitore e Pellegrino. I pittori veneziani e l'immaginazione del Risorto*, in *La Cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre e Ambrosiana*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 6 aprile-30 novembre 2006), a cura di G. Morale, Milano 2006, pp. 33-89.

Schloss Güstrow 2006

Schloss Güstrow. Prestige und Kunst, 1556-1636, catalogo della mostra (Castello di Güstrow, 6 maggio-6 agosto 2006), a cura di K. von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 2006.

Tagliaferro 2006

G. Tagliaferro, *La bottega di Tiziano: un percorso critico*, in "Studi tizianeschi", IV, 2006, pp. 17-52.

Bösel, Karnes 2007

R. Bösel, H. Karnes, *Jesuitenarchitektur in Italien, 1540-1777. Die Baudenkmäler der mailändischen Ordensprovinz*, I, Wien 2007.

Chiari Moretto Wiel 2007

A. Chiari Moretto Wiel, *L'ultimo Tiziano tra disegno e incisione*, in *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008) a cura di L. Puppi, Milano 2007, pp. 167-183.

Cottrell, Mulcahy 2007

P. Cottrell, R. Mulcahy, *Succeeding Titian: Parrasio Micheli and Venetian Painting at the Court of Philippe II*, in "The Burlington Magazine", CXLIX, 1249, 2007, pp. 232-245.

Davis 2007

C. Davis, *Titian, A Singular Friend*, in *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*, a cura di W. Augustyn, E. Leuschner, Passau 2007, pp. 261-301.

Loh 2007

M.H. Loh, *Titian Remade. Repetition and the Trasformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007.

Property 2007

Property Formerly in the Collection of King George I of the Hellenes and his descendants, catalogo d'asta (Londra, Christie's, 24-25 gennaio 2007), London 2007.

Rosand 2007

D. Rosand, *Tiziano L'ultimo atto. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. A Belluno e Vienna*, in "Studi tizianeschi", V, 2007, pp. 201-204.

Der späte Tizian 2007

Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 18 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, Wien 2007.

Syre 2007

C. Syre, *Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek – Italienische Malerei*, Ostfildern 2007.

Terzaghi 2007

M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le riceute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007.

Tintoretto 2007

Tintoretto, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 gennaio-13 maggio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2007.

Tiziano 2007

Tiziano. L'ultimo atto, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di L. Puppi, Milano 2007.

Art and Love 2008

Art and Love in Renaissance Italy, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 11 novembre 2008-16 febbraio 2009; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 15 marzo-14 giugno 2009), a cura di A. Bayer, New Haven 2008.

Ascoli 2008

D. Ascoli, *Il patrizio e il pellegrino. La "Cena in Emmaus" di Alvise Contarini "Millecroci"*, in "Venezia Cinquecento", XVIII, 35, 2008, pp. 9-37.

Berra 2008

G. Berra, *La collezione d'arte del canonico e pittore Flaminio Pasqualini nella Milano del Seicento*, in "Paragone Arte", LIX, 695, 2008, pp. 67-110.

La collegiata 2008

La collegiata di Santo Stefano a Vimercate: storia e arte in un'antica pieve lombarda, a cura di C. Besana, G.A. Vergani, Cinisello Balsamo 2008.

Dossi 2008

D. Dossi, *La collezione di Agostino e Gian Giacomo Giusti*, in "Verona illustrata", XXI, 2008, pp. 109-126.

L'ultimo 2008

L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008), a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirà, Venezia 2008.

Di Tullio 2008-2009

M. Di Tullio, *La ricchezza delle comunità. Guerra e finanza alle frontiere dello stato di Milano: il caso della Geradadda nel primo Cinquecento*, tesi di dottorato, Università Bocconi, a.a. 2008-2009.

Piazza 2008-2009

F. Piazza, *Studi su Girolamo Muziano*, tesi di laurea, Università Cattolica di Milano, a.a. 2008-2009.

Berra 2009

G. Berra, *Il Caravaggio a Milano: la nascita e la formazione artistica*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi, A. Zuccari, Roma 2009, pp. 425-440.

Bodart 2009

D.H. Bodart, *Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle*, in *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 settembre 2009-4 gennaio 2010), a cura di V. Delieuvin, J. Habert, Paris 2009, pp. 216-259.

Borea 2009

E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009.

Echol, Ichman 2009

R. Echols, F. Ichman, *Toward a New Tintoretto Catalogue, with a Checklist of Revised Attributions and a New Chronology*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del congresso internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 91-150.

Gnaccolini 2009

L.P. Gnaccolini, *Qualche riflessione sui disegni di Simone Peterzano e un'inedita "Presentazione al Tempio"*, in "Nuovi Studi", 15, 2009, pp. 179-189.

Momesso 2009

S. Momesso, *Bernardino Licinio* (Pittori bergamaschi, 19), Bergamo 2009.

Nichols 2009

T. Nichols, *False Gods: Tintoretto's Mythologies as Anti-poesie*, in *Jacopo Tintoretto*, atti del congresso internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007), a cura di M. Falomir, Madrid 2009, pp. 36-44.

Old Master 2009

Old Master Paintings Evening Sale, catalogo d'asta (Londra, Sotheby's, 8 luglio 2009), London 2009.

Papi 2009

G. Papi, *Brevi note sull'attività giovani-*

le *del Caravaggio*, in *Caravaggio ospita Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 gennaio-29 marzo 2009), a cura di M. Gregori, A. Pacia, Milano 2009, pp. 21-27.

Pierguidi 2009

S. Pierguidi, *Nascita e diffusione di una rara iconografia dell’Immacolata Concezione da Figino e Caravaggio a Bourdon e Quellinus II*, in “Arte lombarda”, 157, 2009, pp. 39-48.

Sapienza 2009

V. Sapienza, *Il committente del San Gerolamo di Tiziano per Santa Maria Nova. Storie di mercanti, mafattori e penitenti*, in “Venezia Cinquecento”, XVIII, 35, 2009, pp. 175-204.

Sgarella 2009

F. Sgarella, *Un Paese tra le acque. Bernate e il suo territorio. Dalle origini a fine Ottocento*, Inveruno 2009.

Tagliaferro 2009

G. Tagliaferro, *Composizione e organizzazione della bottega tra sesto e settimo decennio*, in G. Tagliaferro, B. Aikema, con M. Mancini e A.J. Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 153-191.

Tagliaferro, Aikema 2009

G. Tagliaferro, B. Aikema con M. Mancini, A.J. Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.

Woods-Marsden 2009

J. Woods-Marsden, *Cindy Sherman’s Reworking of Raphael’s “Fornarina” and Caravaggio’s “Bacchus”*, in “Notes in the History of Art”, XXVIII, 3, 2009, pp. 29-39.

Badan 2010

C. Badan, *Investigating the Paratext: an Unnoticed Iconographic Set for Orlando Furioso and Its Interaction with the Allegories. The Editions by Giovanni Varisco e Compagni (1563, 1566, 1568) and Girolamo Polo (1573)*, in “Paratesto”, VII, 2010, pp. 73-93.

Cassegrain 2010

G. Cassegrain, *Tintoret*, Paris 2010.

Il contratto 2010

Il contratto di Simone Peterzano con i monaci della Certosa Garegnano, a cura di M. Colli, in *La mano del maestro: Simone Peterzano alla Certosa di Garegnano*, a cura di M. Colli, R. Gariboldi, A. Manzoni, Milano 2010, pp. 93-96.

Joannides 2010

P. Joannides, *Titian’s Vienna Mars and Venus: Its Lost Pendant and a Variant*, in “Paragone”, LXI, 721, 2010, pp. 3-27.

Macioce 2010

S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010.

Pirami 2010

V. Pirami, *Due documenti notarili sulla famiglia Merisi*, in “Archivio storico lombardo”, 15, 2010, pp. 259-267.

Terzaghi 2010

M.C. Terzaghi, *Galanino a Napoli tra Annibale Carracci e Caravaggio*, in *Napoli e l’Emilia. Studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio (Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2008), a cura di A. Zezza, Napoli 2010, pp. 63-86.

La visita 2010

La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576), a cura di A.G. Ghezzi, Roma 2010.

Baini 2011

F. Baini, *Lungo il Villoresi. Interessanti dipinti tra Cinquecento e Seicento a Cessate e Bollate*, in “Arte Cristiana”, IC, 866, 2011, pp. 366-367.

Baroncelli 2011

O. Baroncelli, *Caravaggio e l’ospedale di Santa Maria della Consolazione*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 60-64.

Berra 2011

G. Berra, *Il Caravaggio nel ducato di Milano “questo pittore... al parlare tengo sia milanese... mettete lombardo, per che lui parla alla lombarda”*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2011, pp. 27-45.

Bora 2011

G. Bora, *Le molte “maniere” del disegno di Antonio Campi*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di S. Marinelli, D. Ferrari, Mantova 2011, pp. 157-164.

Calvesi 2011

M. Calvesi, *Consuntivo di un centenario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, p. 11.

Caretta, Saporì 2011

P. Caretta, P. Saporì, *Invenzione e metodo: da Lomazzo a Caravaggio*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2011, pp. 47-57.

Cesarini 2011

A. Cesarini, *Il musico, il barbiere, il ferraiolo, una testimonianza inedita sui primi anni di Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 54-59.

Curti 2011

F. Curti, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma: la bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 65-76.

Danieli 2011

M. Danieli, *La difficoltà di inventare. Domenico Tibaldi e la circolazione delle stampe*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Venezia 2011, pp. 337-344.

Fossaluzza 2011

G. Fossaluzza, *Tra i “discepoli” di Tiziano: Damiano Mazza e il soffitto della Scuola dei Sartori*, in “Studi tizianeschi”, VI-VII, 2011, pp. 99-118.

Francesco Tatti 2011

Francesco Tatti e altre storie, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2011.

Gregori 2011a

M. Gregori, *I ricordi del Caravaggio*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della

mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2011, pp. 17-25.

Gregori 2011b

M. Gregori, *Una “Sacra conversazione” per Simone Peterzano*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari, S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 179-181.

Joannides 2011

P. Joannides, *Further Considerations on the Pardo Venus*, in “Studi tizianeschi”, VI-VII, 2011, pp. 71-77.

Morandotti 2011

A. Morandotti, *La formazione della galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell’Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo 2011, pp 9-45.

Morandotti, Buganza 2011

A. Morandotti, S. Buganza, *Legenda dei documenti*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell’Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 390-394.

Museo 2011

Museo Diocesano, a cura di P. Biscottini, Milano 2011.

Gli occhi di Caravaggio 2011

Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2011.

Oggetti d’arte 2011

Oggetti d’arte, dipinti e arredi da una raccolta privata fiorentina e altre provenienze, catalogo d’asta (Venezia, Semenzato, 26-27 marzo 2011), Venezia 2011.

Tagliaferro 2011

G. Tagliaferro, *Clientele cittadine, affari privati e produzione di bottega: Tiziano e Balbi dal Legname*, in “Venezia Cinquecento”, XI, 41, 2011, pp. 107-161.

Agosti, Stoppa, Tanzi 2012

G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012, pp. 15-49.

Bober 2012

J. Bober, *Sull’attribuzione a Caravaggio dei disegni del Castello Sforzesco*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 62-71.

Bora 2012

G. Bora, *Peterzano, il disegno e la “trappola” del “fondo” del Castello: metodologia d’indagine*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 52-61.

Bramantino 2012

Bramantino a Milano, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro-Sala della Balla, 15 maggio-14 ottobre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano 2012.

Collomb 2012

A.M. Collomb, *Splendeurs d’Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*, Rennes 2012.

Dallaj 2012

A. Dallaj, *Il Fondo della fabbrica di Santa Maria presso San Celso e l’avvio degli studi sui disegni di Peterzano*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 34-41.

Dal Pozzolo 2012a

E.M. Dal Pozzolo, *L’“Allegoria della Musica” di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio*, Firenze 2012.

Dal Pozzolo 2012b

E.M. Dal Pozzolo, *Il primo Peterzano*, in “Venezia Cinquecento”, XXII, 43, 2012, pp. 117-185.

Fiorio 2012

M.T. Fiorio, *Ma chi fu, insomma, il Peterzano?*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 42-51.

Il “Fondo Peterzano” 2012

Il “Fondo Peterzano”: vicende attributive, a cura di J. Bober, G. Bora, F. Rossi, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 112-191.

Macioce 2012

S. Macioce, *Caravaggio e il “melodioso liuto”*, in *La musica al tempo di Caravaggio*, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 29 settembre 2010), a cura di S. Macioce, E. De Pascale, coordinamento e collaborazione scientifica di A. Calabresi, M.B. McGrath, Roma 2012, pp. 17-27.

Meraviglie 2012

Meraviglie delle Marche. Raffaello, Crivelli, Lotto, Sebastiano del Piombo, Barocci, Reni, Guercino, Maratta, Rubens... Dalla Pinacoteca di Ancona, dalla Galleria Nazionale delle Marche e dai Musei Civici e Diocesani, catalogo della mostra (Roma, Braccio di Carlo Magno, 3 maggio-10 giugno 2012), a cura di C. Costanzi, G. Morello, S. Papetti, Torino-London-Venezia-New York 2012.

La natura 2012

La natura e la grazia. La collezione Enrico Lumina, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d’Arte, 30 giugno-9 settembre 2012), a cura di A. Giovanardi, Cesena 2012.

Rossi 2012

F. Rossi, *Simone Peterzano, maestro di Caravaggio, e i disegni del castello Sforzesco: un aggiornamento*, in *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012, pp. 14-32.

Simone Peterzano 2012

Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala del Tesoro, 15 dicembre 2012-17 marzo 2013), a cura di F. Rossi, Cinisello Balsamo 2012.

Tamburini 2012

E. Tamburini, *I comici Gelosi e l’Accademia*

della Val di Blenio, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti*, III. *Lo spettacolo dall’Umanesimo al Barocco. La Commedia dell’Arte*, Roma 2012, pp. 175-196.

Tintoretto 2012

Tintoretto, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio-10 giugno 2012), a cura di V. Sgarbi, Milano 2012.

Tiziano 2012

Tiziano. L’epistolario, a cura di L. Puppi, postfazione di C. Hope, Firenze 2012.

Mazzotta 2012-2013

A. Mazzotta, *Una ricostruzione della quadreria di Palazzo Litta Visconti Arese a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2012-2013.

L’Automne 2013

L’Automne de la Renaissance d’Arcimboldo à Caravage, catalogo della mostra (Nancy, Musée des Beaux-Arts, 4 maggio-4 agosto 2013), a cura di C. Stoullig, F. Collette, F. Portallégri, Paris 2013.

Berra 2013

G. Berra, *Inediti d’archivio sul pittore Giovan Battista Secco da Caravaggio*, in “Arte cristiana”, CI, 878, settembre-ottobre 2013, pp. 344-365.

Cinquecento 2013

Cinquecento sacro e profano, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Canesso, 18 ottobre-14 dicembre 2013), a cura di C. Naldi, Lugano 2013.

Cremonini 2013

C. Cremonini, *Il Capitolo della Ca’ Granda (1560-1650)*, in “Annuario dell’Archivio di Stato di Milano”, 2013, pp. 65-124.

De Giorgi 2013

R. De Giorgi, *Angelica e Medoro, dal Furioso all’opera d’arte*, in *Le sorti d’Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, a cura di D. Caracciolo, M. Rossi, Lucca 2013, pp. 261-283.

Donne 2013

Donne cavalieri incanti follia. Viaggio attraverso le immagini dell’Orlando furioso, catalogo della mostra (Pisa, Centro espositivo San Michele degli Scalzi, 15 dicembre 2012-15 febbraio 2013), a cura di L. Bolzoni, C.A. Girotto, Lucca 2013.

Frascarolo, Pellegrini 2013

V. Frascarolo, E. Pellegrini, *L’ombra di Tiziano: l’Annunciazione che visse più volte*, in “Studiolo”, X, 2013, pp. 92-108.

Hendler 2013

S. Hendler, *La guerre des Arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV-XVII^e siècle*, Roma 2013.

Lova 2013

L. Lova, *La Casa dell’Ambasciatore, Sartirana Lomellina. Le decorazioni fittili del secolo XV*, Sartirana 2013.

Paganelli 2013

M. Paganelli, *Il Caravaggio negato: “una musica di alcuni giovani”*. *Plagio e scomparsa di un originale celebre*, Arezzo 2013.

Squizzato 2013

A. Squizzato, *I Trivulzio e le arti. Vicende seicentesche*, Milano 2013.

Terzaghi 2013

M.C. Terzaghi, *La cappella del Tribunale di Provvisione e la sua decorazione pittorica*, in *Le Cappelle di Palazzo dei Giureconsulti. Un patrimonio riconsegnato alla memoria della città*, a cura di M.C. Terzaghi, Milano 2013, pp. 13-30.

Teza 2013

L. Teza, *Caravaggio e il frutto della virtù. Il Mondafrutto e l’Accademia degli Insensati*, Milano 2013.

Tiziano 2013

Tiziano, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2013.

Tsoumis 2013

K. Tsoumis, *Bernardino Licinio: Portraiture, Kinship and Community in Renaissance Venice*, Ph.D. Dissertation, University of Toronto, 2013.

Zani 2013

V. Zani, *Un nuovo dipinto di Simone Peterzano*, in www.antiqua.mi.it, 1 giugno 2013.

Zuccari 2013

A. Zuccari, “*Non meno vale nel fare historie”. Riconsiderando la pittura religiosa di Pulzone*, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno-27 ottobre 2013), a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma 2013, pp. 65-90.

Bognetti 2014

M. Bognetti, *La Canonica Agostiniana di Bernate Ticino. Simone Peterzano e il giovane Caravaggio*, s.l. 2014, pp. 5-21.

Brocca 2014

G. Brocca, *Gemito e Roma*, in *Vincenzo Gemito. La collezione*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d’Arte Moderna, 9 dicembre 2014-24 maggio 2015), a cura di C. Virno, Roma 2014, pp. 17-24.

Cairati 2014

C. Cairati, *Regesto dei documenti*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2014, pp. 361-396.

Capolavori 2014

Capolavori caravaggeschi a Novara. Pittura di realtà a Novara e nel suo territorio, catalogo della mostra (Novara, Museo Civico del Broletto-Galleria Giannoni, 31 maggio-20 luglio 2014), a cura di A.M. Bava, F. Gonzales, Novara 2014.

Cottrel 2014

P. Cottrel, *Parrasio Micheli’s “St Francis”*: *A Rediscovered Work From The Palazzo dei Camerlenghi, Venice*, in “The Burlington Magazine”, CIVI, 1332, 2014, pp. 159-161.

Dalla Costa 2014

T. Dalla Costa, *Paolo Veronese e la bottega. Le botteghe dei Caliari*, in *Paolo Veronese. L’illusione della realtà*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di P. Marini, B. Aikema, Milano 2014, pp. 314-326.

Donati 2014

A. Donati, *Paris Bordone. Catalogo ragionato*, Soncino 2014.

Girotto 2014

C.A. Girotto, *“Ariosto d’oro e figurato”: le principali edizioni illustrate del Cinquecento*, in *L’Orlando furioso nello specchio delle immagini*, a cura di L. Bolzoni, Roma 2014, pp. 1-34.

Guida Conte 2014

M. Guida Conte, *Giovanni Galizzi pittore: nuove prospettive per delineare il suo percorso artistico*, in “Bergomum”, CVIII, 2014, pp. 145-165.

Ilchman 2014

F. Ilchman, *Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540-1560*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 2014.

Lemoine 2014

A. Lemoine, *Sotto gli auspici di Bacco: la Roma dei bassifondi, da Caravaggio ai Bentvueghels, in I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 ottobre 2014-18 gennaio 2015; Parigi, Petit Palais, 17 febbraio-18 maggio 2015), a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano 2016, pp. 23-41.

Lo Sardo 2014

C. Lo Sardo, *Quell'angelo dal volto splendente è opera del giovane Caravaggio*, in *La Canonica di Bernate Ticino. Simone Peterzano e il giovane Caravaggio*, s.l. 2014, pp. 22-29.

Pancheri 2014

R. Pancheri, *Da Paolo Piazza a Cosmo da Castelfranco e ritorno*, in “Aldèbaran” II, 2014, a cura di S. Marinelli, pp. 95-110.

Petrò 2014

G. Petrò, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano. Documenti bergamaschi*, in “Atti dell’Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo”, LXXVI-LXXVII, 2014, pp. 31-80.

Pirami 2014

V. Pirami, *Due parrocchie di Milano per Michelangelo Merisi detto Caravaggio*, in “Arte cristiana”, CII, 883, 2014, pp. 264-266.

Poldi 2014

G. Poldi, *Gli azzurri perduti nei dipinti di Tintoretto. Ri-vedere le cromie grazie alle analisi scientifiche*, in *La Crocifissione di Tintoretto. L'intervento sul dipinto dei Musei Civici di Padova*, atti della giornata di studi (Venaria Reale, 11 ottobre 2012), a cura di S. Abram, Torino 2014, pp. 1-15.

Rossi 2014-2015

F. Rossi, *Novità dai lavori in corso sui disegni di Simone Peterzano e della sua scuola*, in “Rassegna di studi e notizie”, XXXVII, 2014-1015, pp. 127-157.

Alberti 2015

F. Alberti, *La peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrége aux fables burlesques de Tintoret*, Arles 2015.

Biffis 2015

M. Biffis, ad vocem *Pistoia*, *Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, pp. 270-272.

Caravaggio 2015

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo, Castello di Miradolo, 21 novembre 2015-10 aprile 2016), a cura di V. Sgarbi, A. D’Amico, Muros 2015.

Dérisson 2015

E. Dérisson, *Les tableaux hollandais de la collection d’Héricourt au musée de Jeanne d’Aboville de La Fère*, ricerca inedita, École du Louvre, settembre 2015.

Galleria Colonna 2015

Galleria Colonna in Roma. Catalogo dei dipinti, a cura di P. Piergiovanni, prefazione di P. Colonna, Roma 2015.

Gorio 2015

G. Gorio, *La chiesa di San Matteo alla Banchetta a Milano. Documenti sulle committenze della famiglia Fagnani nei secoli XIV e XV*, in “Arte Lombarda”, CLXXV, 3, 2015, pp. 33-46.

Leydi, Zanuso 2015

S. Leydi, S. Zanuso, *Pietro Paolo Tomei detto Romano: la ritrovata identità del medaglista “PPR”*, in “Bollettino d’arte”, C, 25, 2015, pp. 35-76.

Morel 2015

P. Morel, *Renaissance dionysiaque. Inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l’art européen (1430-1630)*, Paris 2015.

Terzaghi 2015

M.C. Terzaghi, ad vocem *Peterzano, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, pp. 649-657.

I bassifondi 2016

I bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 ottobre 2014-18 gennaio 2015; Parigi, Petit Palais, 17 febbraio-18 maggio 2015), a cura di F. Cappelletti, A. Lemoine, Milano 2016.

Caravaggio 2016

Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile, a cura di R. Vodret Adamo, 2 voll., Cinisello Balsamo 2016.

De Marchi 2016

A.G. De Marchi, *Muziano: il San Matteo Contarelli e altro*, a cura di C. Ammannato, Roma 2016.

Frangi 2016

F. Frangi, *Tre momenti della storia di Peterzano*, in “Nuovi Studi”, XXI, 22, 2016, pp. 67-79.

Pavesi 2016

M. Pavesi, *Una Cena in Emmaus di Simone Peterzano a Palazzo Pitti*, in “Nuovi Studi”, XXI, 22, 2016, pp. 59-65.

Rippa 2016

P.M. Rippa, *I Barnabiti al tempo di Alessandro Sauli*, in “Barnabiti Studi”, 33, 2016, pp. 19-91.

Splendor 2016

Splendor, Myth, and Vision. Nudes from the Prado, catalogo della mostra (Williamstown, Clark Art Institute, 11 giugno-10 ottobre 2016), a cura di T.J. Loughman, K.M. Morris, L. Yeager-Crasselt, New Haven-London 2016.

Tamburini 2016

E. Tamburini, *Culture ermetiche e commedia dell’arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Arccia (Roma) 2016.

I voli 2016

I voli dell’Ariosto. L’Orlando furioso e le arti, catalogo della mostra (Tivoli, Villa d’Este, 15 giugno-30 ottobre 2016), a cura di M. Cogotti, V. Farinella, M. Preti, Milano 2016.

Agosti, Stoppa 2017a

G. Agosti, J. Stoppa, *La Ca’ Granda. Da Ospedale a Università. Atlante storico-artistico*, Milano 2017.

Agosti, Stoppa 2017b

G. Agosti, J. Stoppa, *La Sibilla di Panzù, in Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2017, pp. 7-48.

Agosti, Battezzati, Stoppa 2017

G. Agosti, C. Battezzati, J. Stoppa, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano 2017.

Da mercante 2017

Da mercante a collezionista: cinquant’anni di ricerca per una prestigiosa raccolta, catalogo d’asta (Pandolfini, Firenze, 11 ottobre 2017), Firenze 2017.

Falomir, González Mozo 2017

M. Falomir, A. González Mozo, *Jacopo*

Tintoretto 1540-1548. Proiezione spaziale e costruzione figurativa, in *La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 28-29 maggio 2015), a cura di G. Cassegrain, A. Gentili, M. Hochmann, V. Sapienza, Venezia 2017, pp. 30-41.

Heures 2017

Heures italiennes. XIV^e-XVIII^e siècles. Trésors de la peinture italienne en Picardie, catalogo della mostra, a cura di N. Volle, C. Brouard, Gand 2017.

Lucas van Leyden 2017

Lucas van Leyden (1489/1494-1533). Meister der Druckgraphik, Berlin 2017.

Lucchese 2017

E. Lucchese, *Francesco Sessa, Padova e Caravaggio: “... Fuggitosene da Milano giunse in Venezia ...”*. *La visita di Federico Zuccari alla Cappella Contarelli e un’invenzione cremonese di Pordenone per il Martirio di San Matteo*, in *Atti delle giornate di studio. Caravaggio e i suoi* (Monte Santa Maria Tiberina, 8 ottobre-9 ottobre 2016), a cura di P. Carofano, Pisa 2017, pp. 75-88.

Pavesi 2017

M. Pavesi, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Canterano 2017.

Piazza 2017

F. Piazza, ad vocem *Rosa (de Rosis)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma 2017, pp. 402-405.

Die Poesie 2017

Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian, catalogo della mostra (Amburgo, Kunsthalle, 24 febbraio-21 maggio 2017), a cura di S. Pisot, München 2017.

Porzio 2017

F. Porzio, *Caravaggio e il comico. Alle origini del naturalismo*, Milano 2017.

Terzaghi 2017a

M.C. Terzaghi, *The Age of Caravaggio, 1985*, in *La riscoperta del Seicento: i libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 173-189.

Terzaghi 2017b

M.C. Terzaghi, *I “Musici” di Caravaggio*, in *Caravaggio. I Musici*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d’Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 6 maggio-23 luglio 2017), Napoli 2017, pp. 17-49.

Un seminario 2017

Un seminario sul manierismo in Lombardia, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano 2017.

Whistler 2017

C. Whistler, *Venice & Drawing 1500-1800. Theory, Practice and Collecting*, New Haven-London 2017.

Colzani 2017-2018

C. Colzani, *Ambrogio Figino nel contesto del michelangiolismo padano. Genesis di un catalogo ragionato dei disegni*, tesi di dottorato, Università degli Studi “Roma Tre”, a.a. 2017-2018.

De Ambrogio 2017-2018

C. De Ambrogio, *Pietro Rosa (1541-1577). Un allievo bresciano di Tiziano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2017-2018.

Berra 2018

G. Berra, *Il Caravaggio da Milano a Roma*, in *Il giovane Caravaggio. “Sine ira et studio”*, atti della giornata di studio (Roma, 1° marzo 2017), a cura di A. Zuccari, Roma 2017, pp. 31-45.

A Companion 2018

A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice, a cura di K. Schiltz, Leiden-Boston 2018.

D’Alessandro 2018

D.A. D’Alessandro, *Un madrigale napoletano per Caravaggio: novità sui Musici Del Monte*, in “Ricerche sull’arte a Napoli in età moderna”, 2018, pp. 50-85.

Dalla Costa 2018

T. Dalla Costa, *Drawings and draughtsmanship in sixteenth-century Venice. Tintoretto and Veronese in comparison*, “*Artibus et historiae*”, XXXIX, 78, 2018, pp. 141-154.

Echols, Ilchman 2018

R.F. Echols, F. Ilchman, *Focus sul giovane Tintoretto*, in *Il giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell’Accademia, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di R. Battaglia, P. Marini, V. Romani, Venezia-Milano 2018, pp. 21-27.

Facchin 2018

L. Facchin, *Filippo Archinto e Tiziano. Il gusto dei lombardi per la pittura veneta del Cinquecento*, in *The Taste of Virtuosi. Collezionismo e mecenatismo in Italia 1400-1900*, Firenze 2018, pp. 65-78.

Gandolfi 2018

R. Gandolfi, *Notizie sul giovane Caravaggio dall’inedita biografia di Gaspare Celio*, in *Il giovane Caravaggio. “Sine ira et studio”*, atti della giornata di studio (Roma, 1° marzo 2017), a cura di A. Zuccari, Roma 2018, pp. 21-29.

Guastella 2018

G. Guastella, *Plauto e Terenzio in volgarre, 1486-1530*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M.C. Figorilli, D. Vianello, con la collaborazione di R. Agosto, S.G. Mallamaci, Bari 2018, pp. 36-45.

Halévy 2018

D. Halévy, *Degas parla*, Milano 2018.

Hoffmann 2018

B. Hoffmann, *The Viola da Gamba*, London-New York 2018.

In lapide depictum 2018

In lapide depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 17 aprile-5 agosto 2018), a cura di A. González Mozo, Madrid 2018.

Marciari 2018

J. Marciari, *Drawing in Tintoretto’s Venice* (pubblicato in occasione della mostra alla Morgan Library & Museum, 12 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019, National Gallery of Art, 3 marzo-26 maggio 2019), New York 2018.

Piazza 2018

F. Piazza, *Tiziano e le tele della Loggia di Brescia: cronaca di una disavventura*, in *Tiziano e la pittura del Cinquecento a Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo-1° luglio 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 178-185.

Tanzi 2018

M. Tanzi, *Asterisco in margine al Demio milanese*, in *Giovanni Demio e la maniera moderna tra Tiziano e Tintoretto*, catalogo della mostra (Schio, Palazzo Fogazzaro, 31 ottobre 2018-31 marzo 2019), a cura di V. Sgarbi, s. l. 2018, pp. 45-50.

Tintoretto 2018

Tintoretto. Artist of Renaissance Venice, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 6

settembre 2018-6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 10 marzo-7 luglio 2019), a cura di R.F. Echols, F. Ilchman, New York-London 2018.

Urbaniak 2018

M. Urbaniak, *Il Furioso di Giovanni Varisco (1568) e la tradizione illustrativa cinquecentesca del poema di Ariosto*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del XX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma 2018 (http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 (data consultazione: 25 novembre 2019).

Lottici 2018-2019

G. Lottici, *Simone Peterzano. Le tele per la chiesa di San Barnaba a Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2018-2019.

Terzaghi in corso di stampa

M.C. Terzaghi, *Per le fonti del naturalismo di Caravaggio: il teatro*, in “Studi di Storia dell’Arte”, 2019, in corso di stampa.

La piega, tra luce, ombra e penombra "Tiziano e Caravaggio in Peterzano"

Progetto di allestimento mostra Accademia Carrara, Bergamo

L'opera di Simone Peterzano segna il periodo di transizione tra il tardo Rinascimento e l'inizio del Barocco, in cui ciò che accade è il venir meno dell'equilibrio nella rappresentazione dello spazio, di quella che potremmo chiamare la "sfericità" del Rinascimento. In un bel testo di Luigi Moretti si sottolinea come già nelle ultime opere di Tiziano il grado di realtà della rappresentazione spaziale non sia più uniformemente distribuito sulla tela per essere in seguito completamente "fratturato" con Caravaggio, dove "il fondo è ombra (dove non vivono le forme) [...] (e) la luce diventa l'unico avvertimento della forma". Peterzano vive questo processo di frattura che darà vita alla stagione barocca della discontinuità dello spazio e segnerà il passaggio verso l'assunzione della luce come segno della realtà, ove si rivela. In Caravaggio la luce è di per sé forma, con lui si apre una stagione profondamente legata a un nuovo "regime della luce e dei colori".

Deleuze, in *La piega. Leibniz e il Barocco*, chiarisce come luce e tenebre appartengano di fatto allo stesso sistema, e non siano termini in contrapposizione tra loro; ciò che accomuna l'esperienza barocca nelle varie discipline è il materializzarsi della "piega": "il Barocco inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega, ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito".

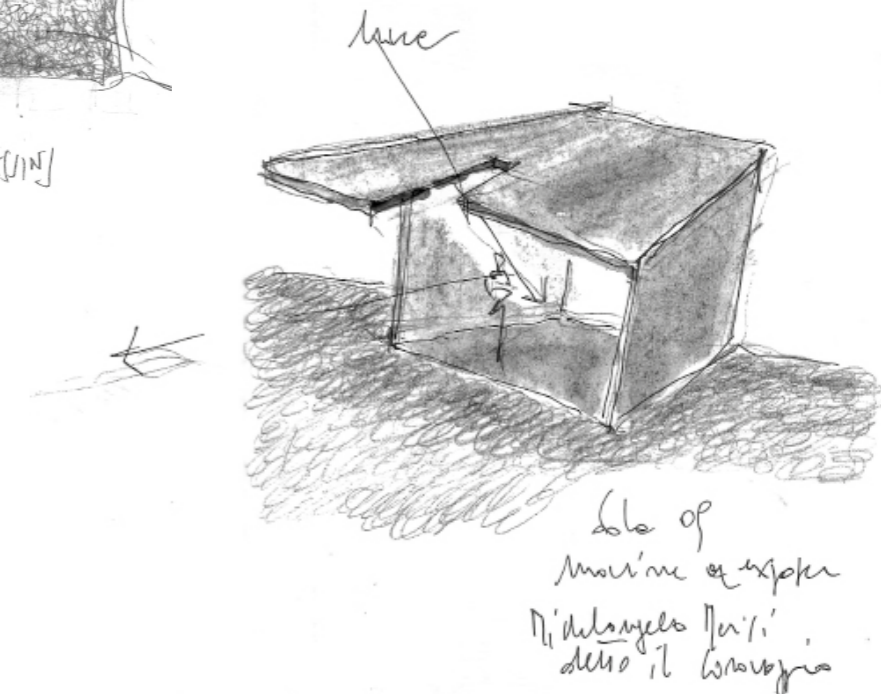
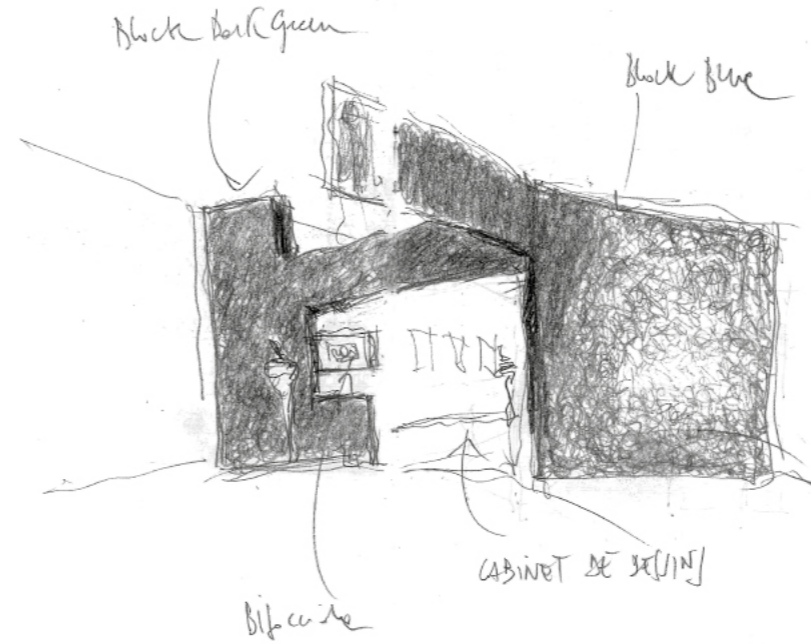
Discontinuità e frattura

Luce e tenebre

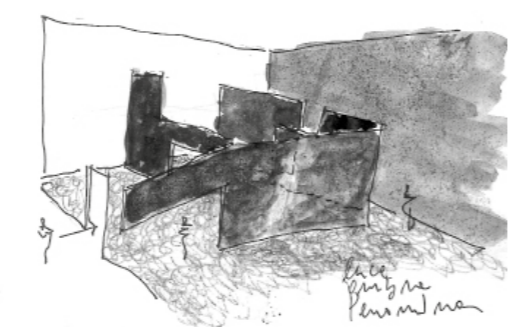
La questione della piega (*machine à exposer*)

Il progetto espositivo parte da queste riflessioni per ricondurle allo spazio fisico delle sale espositive. L'allestimento coinvolge tutto il museo, in un percorso cronologico che si distribuisce sui due piani compreso lo "Spazio 0", dove verrà "messo in scena" il restauro dei due monumentali teleri della chiesa dei Barnabiti. Un allestimento volutamente discontinuo, dove luce, ombra e penombra si rivelano. Tre *machines à exposer* sono state realizzate per l'allestimento dei preziosi disegni di Peterzano, per le due grandi pale (*Assunzione della Vergine e Annunciazione*) e per il naturale epilogo della mostra, uno spazio sofisticato e adeguato "a mostrar" l'opera del Caravaggio. La mostra finisce così, in questo completo stupore e totale meraviglia per le opere di uno dei più potenti artisti di tutti i tempi, in qualche modo il miglior lascito possibile che Simone Peterzano potesse immaginare.

Mauro Piantelli
con Madalena Tavares
De8_Architetti



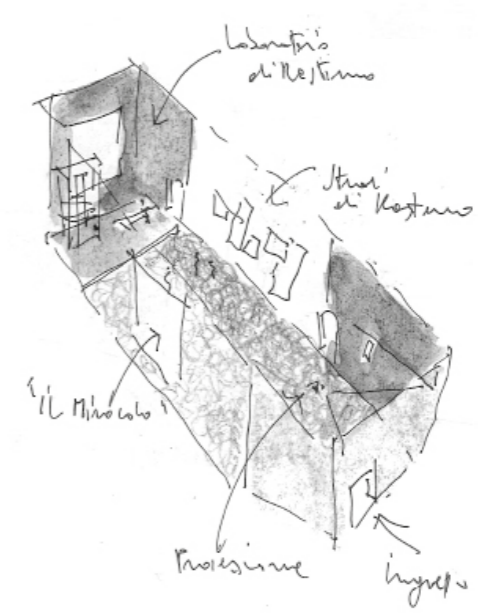
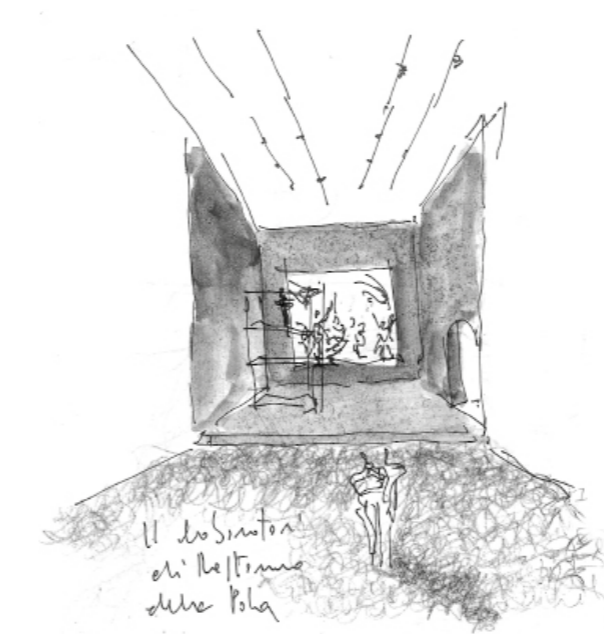
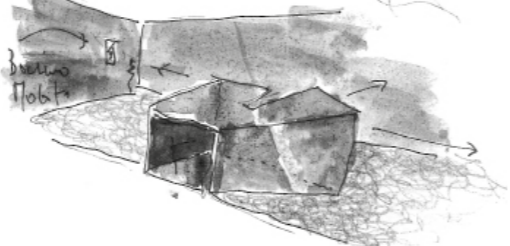
ALLESTIMENTO
SIMONE PETERZANO
"LE M' ET LE BAROQUE"
7 cabinet de dessin



8 Machine à exposer



9 dessin photo



Simone Peterzano
Spazio 0

